

Mohamed Khalifa

Les différentes variantes du *rabāb* arabe

Ancêtre du rebec médiéval, emblème de la musique arabo-andalouse ou instrument préféré des Bédouins arabes pour l'accompagnement de leurs récits et leurs poèmes, le rabāb, sous ses diverses variantes, remplit encore plusieurs rôles et fonctions, différents selon les peuples et les régions. Cet instrument, connu depuis des siècles, a survécu jusqu'à nos jours même si, dans de nombreuses régions du monde, il a tendance à disparaître, remplacé par d'autres instruments plus contemporains qui menacent son avenir et la préservation de certains styles musicaux qui lui sont propres. Cependant, on ne peut nier l'existence de plusieurs tentatives visant à le protéger. Certains ont cherché à le maintenir dans son état traditionnel, en essayant de préserver son style musical. D'autres ont tenté de l'adapter aux nouvelles tendances musicales contemporaines, en améliorant certaines caractéristiques organologiques et techniques. En effet, l'instrument a parfois subi plusieurs modifications, y compris de ses principales caractéristiques. À travers cet article, nous allons présenter chaque variante de cet instrument sur plus d'un plan : histoire, organologie et musique (répertoire et rôle). La classification de l'instrument, sous ses multiples variantes, sera également abordée. L'intérêt d'un tel travail réside dans l'étude approfondie des différents types de cet instrument et de leurs liens, car nous pensons qu'aujourd'hui, comme pour l'ūd ou tout autre instrument, il serait nécessaire d'avoir une approche scientifique globale du rabāb.

Variants of the Arabian *rabāb*

An ancestor of the medieval rebec, emblematic of Arab-Andalusian music, or the favourite instrument of the Arab Bedouins for accompanying their narratives and poems: the rabāb and its assorted variants still have several functions that vary from one population group and from one region to another. This instrument, which has existed through several different civilisations, survives to this day, though in many parts of the world it has been largely replaced by other, more contemporary instruments that threaten both its survival and the survival of musical styles that are specific to it. However, various endeavours to preserve and protect the instrument have been undertaken. Some have tried to keep it in its traditional state by preserving its musical style, while others have tried to adapt it to new, contemporary musical trends by improving its organological and technical characteristics. In fact, several of these changes have even affected its principal characteristics. In this essay, each variant of the instrument will be studied according to its history, organology, musical repertoire and role. We shall also try to classify this instrument and its assorted variants. This in-depth study of the different types of this instrument and of the links between them is important because, as with the ūd and other instruments, it is imperative to embark on a global scholarly approach to investigating the rabāb.

Introduction

Le *rabāb*, vièle arabe répandue dans les pays de culture islamique, reste encore un instrument de musique peu connu de nos jours, en comparaison avec d'autres instruments de même culture, comme l'*ūd*, par exemple. L'historique du *rabāb* est très riche, et c'est d'ailleurs pour cela que jusqu'à aujourd'hui, on le trouve dans plusieurs régions du monde sous différents types et formes. Cet instrument existe depuis plusieurs siècles et continue à se maintenir, même si, dans de nombreuses régions du monde, il a tendance à disparaître, remplacé par d'autres instruments plus contemporains qui menacent sa survie ainsi que celle de certains répertoires et styles musicaux qui lui sont propres. D'autre part, de nombreux chercheurs, musiciens et même des conservateurs de musée ne connaissent que très peu, voire pas du tout le *rabāb*. Ceci se manifeste notamment dans les ouvrages et travaux traitant de ce sujet, et dans lesquels on trouve souvent une grande confusion entre les différentes variantes de cet instrument. Certains considèrent le *rabāb* comme un luth ; d'autres le définissent comme l'instrument phare de la musique arabo-andalouse, ou encore l'instrument typique des nomades arabes, voire même l'instrument symbolique des musiciens du Nil. Parfois, il est même associé à un seul et unique modèle.

Nous allons donc, à travers cet article, essayer d'apporter des éclaircissements sur chaque type de *rabāb*. Pour ce faire, nous suivrons non seulement une approche musicologique élargie aux aspects historiques, organologiques et acoustiques de cet instrument, mais aussi une démarche à la fois descriptive et comparative des différents types de *rabāb* du monde arabe.

1. Étymologie¹

Le terme *rabāb* est une translittération française du mot arabe رِبَاب, qui est utilisé par les arabophones pour désigner tout instrument à cordes joué à l'aide d'un archet.² L'étymologie exacte ainsi que l'origine de ce terme restent assez confuses et difficiles à déterminer et il existe plusieurs théories à ce sujet. En effet, nombreux sont ceux qui considèrent que le terme *rabāb* n'est pas d'origine arabe. Dans ce sens, il y a ceux qui pensent, par exemple, qu'il vient plutôt de l'hébreu *lābab* (לָבַב), voulant dire « ravir le cœur », voire même du persan *rūbab*, désignant un instrument de musique à cordes pincées.³ D'autres, comme Jean-Benjamin De Laborde qui a nommé cet instrument *répab*, prétend que ce terme vient du grec ; il rajoute ensuite que les arabes l'appellent *semendje*.⁴

Guillaume André Villoteau estime que cette définition de De Laborde est erronée. Il dit dans ce sens :

[I]l a été assurément mal informé : le mot *répab* n'est pas plus grec que le mot *semendje* n'est arabe ; et l'un et l'autre ne sont, dans aucune langue, le nom d'un instrument. Parmi les instruments Arabes, il y en a bien un qu'on nomme *kamengeh*, et qui est vraisemblablement celui que Laborde a écrit *semendje* ; mais ce nom est persan, et nullement arabe : outre cela, l'instrument connu sous ce nom diffère autant du *rebāb* que la trompette marine diffère du violon.⁵

Il prétend en revanche que ce terme est plutôt une appellation d'origine arabe. En effet, il pense que c'est un dérivant de *rabbaba* (رَبَّبَ) qui veut dire résonner :

1 Voir également l'article de Salah Maraqa portant sur l'étymologie du *rabāb* dans ce recueil, p. 15–39 (Maraqa 2025).

2 Voir Rashīd 1975, p. 225, et Farmer 1929, p. 210.

3 Voir Farmer 1995, p. 346.

4 Laborde 1780, p. 380.

5 Villoteau 1809, p. 722, note 2.

Néanmoins nous avons voulu nous assurer si le nom *rebāb* étoit réellement arabe, et nous avons consulté un des savans les plus érudits du Kaire dans la langue Arabe ; voici sa réponse telle qu'il nous l'a donnée par écrit : [...] « *Rebāb*, nom d'un instrument résonnant et qui dérive de *rebbaba* (il a résonné). » [...] On a pu dans la suite en former en arabe le verbe [...], qui doit signifier *résonner comme le rebab*.⁶

D'un point de vue linguistique, dans le dictionnaire de la langue des Arabes de Ibn Manẓūr (1232–1311/12) *Lisān al-ʿarab*, le terme arabe *al-rabāb* (الرَبَاب) est défini comme étant « un nuage blanc et son singulier est *rabāba* ». ⁷ Toutefois, dans ce même dictionnaire, si on modifie la voyelle a en i, ce qui donne *al-ribāb* (الرِيَاب) à la place de *al-rabāb*, la définition de ce terme change totalement et devient : « c'est un ensemble de flèches ou la corde qui tient ces flèches ». ⁸ Le chercheur ʿAbd al-Ḥamīd Ḥamām estime que ces deux derniers termes peuvent être à l'origine de l'appellation du *rabāb*, et il émet deux hypothèses. Concernant le premier terme *al-rabāb* (voulant dire « nuage ») : il pense que, puisque ce nuage se déplace tout en glissant comme l'archet du *rabāb* qui glisse sur la corde, ceci pourrait être alors l'origine de cette appellation. Concernant le deuxième terme *al-ribāb* (voulant dire flèche) : il pense que l'évolution de la flèche et de l'arc a donné naissance à l'archet, et que ceci pourrait aussi étayer l'hypothèse de son appellation actuelle. ⁹

Enfin, il y a ceux qui pensent que le terme *rabāb* vient du mot arabe *rabba* (رَبَّى) qui veut dire recueillir, collecter ou rassembler. Plusieurs chercheurs, tels Henry George Farmer ou encore Mahmoud Guettat, pensent que cette dernière est la plus convaincante des origines. Ceci étant, comme l'ont déjà expliqué des acousticiens et musicologues arabes, le *rabāb*, comme tout instrument à cordes frottées, joue des notes longues et soutenues tandis que les instruments à cordes pincées, tel que le *rūbab* persan, jouent des notes brèves et discontinues. ¹⁰ Ceci pourrait être, selon eux, à l'origine de l'adoption de ce terme pour désigner toute vièle. ¹¹

Signalons par ailleurs qu'en fonction de la région où on se trouve, ainsi que des diacritiques alphabétiques utilisées par chaque dialecte (plus précisément les voyelles), l'appellation vernaculaire peut différer. Ainsi, le terme *rabāb* peut être prononcé : *rbāb*, *err-bāb*, *ribāb*, *rabāba*, *al-rabāba*, *al-rabāb*, etc. L'appellation peut même changer, voire être complétée en prenant des noms descriptifs liés soit à la fonction de l'instrument (comme *rabāb al-shāʿir*, qui veut dire « poète »), soit à la matière dont est fait l'instrument (comme le *rabāb djōza*, qui veut dire « noix de coco »). Il est enfin à signaler que de nos jours, ce terme est non seulement utilisé pour désigner différents types d'instruments à cordes frottées, mais aussi des instruments à cordes pincées (des luths) tel que le *rubāb* afghan par exemple.

6 Ibid. Comme Villoteau et une grande majorité de chercheurs, Pierre Bec (1992, p. 52) estime que le mot *rabāb* est d'origine arabe, toutefois il parle plutôt de *rebebe*.

7 Ibn Manẓūr 1998, p. 1098.

8 Ibid., p. 1101.

9 Ḥamām 2013, p. 77. Dans ce même sens, nous croyons utile de signaler que l'acousticien français Emile Leipp (1980, p. 167) estime que les instruments à cordes sont probablement apparus par hasard, dès l'invention de l'arc par le chasseur préhistorique, ce qui rejoint un peu la deuxième hypothèse d'appellation de *rabāb* par ʿAbd al-Ḥamīd Ḥamām.

10 Guettat 1980, p. 42, et Farmer 1995, p. 347.

11 Voir Schaeffner 1994, p. 187.

2. Historique du *rabāb*

Ancêtre du rabab médiéval, emblème de la musique arabo-andalouse ou encore instrument favori des peuples troubadours pour l'accompagnement de leurs récits et de leurs poèmes, le *rabāb* sous ses différentes variantes assume encore plusieurs fonctions et joue plusieurs rôles qui diffèrent d'un peuple à l'autre et d'une région à une autre. Cet instrument dont certains chercheurs, tels Maḥmūd Aḥmed al-Ḥafnī,¹² ou encore Moḥamed Ġawānmah,¹³ font remonter l'origine jusqu'à un instrument indien fabriqué par le roi Rāvana et appelé ravanastron, ne cesse d'attirer l'attention des chercheurs et des écrivains depuis le ix^e siècle, période à laquelle il fut mentionné pour la première fois par al-Ġāḥiẓ dans son *Maġmū'at al-rasā'il* (*Recueil des lettres*).¹⁴ Or, ni dans ce livre, ni même dans celui qui lui succède de près, on ne peut savoir s'il s'agit d'un instrument à cordes pincées ou frottées. Il faut attendre le x^e siècle pour avoir la confirmation qu'on jouait du *rabāb* à l'aide d'un archet. Cette confirmation fut mentionnée pour la première fois par al-Farābī, puis par ceux qui lui ont succédé tels Ibn Sinā (m. 1037), Ibn Zayla (m. 1048),¹⁵ Iḥwān aṣ-Ṣafā' ou encore Ibn ad-Darrāġ al-Sabtī (m. 1294). Les écrits se succèdent ensuite sans donner davantage d'informations.

Ce n'est que vers le xii^e siècle que les premiers témoignages iconographiques associent le *rabāb* à un archet. Deux sources d'images se trouvent en Sicile : l'une à la cathédrale de Cefalù, et l'autre à la chapelle Palatine à Palerme.¹⁶ Au plafond en bois de cette dernière, une peinture montre un joueur de *rabāb* tenant son instrument et le jouant avec un archet. Un peu plus tard, vers le dernier tiers du xiii^e siècle, les enluminures des *Cantigas de Santa María* nous donnent encore plus de détails iconographiques sur cet instrument.¹⁷ En effet, le *rabāb* (connu chez les mauresques sous le nom de *rabé morisco*)¹⁸ est représenté parmi les 41 enluminures de cette collection. Ainsi, on a pu avoir non seulement un grand nombre d'indices sur la forme, la dimension et la typologie de cet instrument, mais aussi sur sa manière de jeu. En effet, comme la majorité des instruments de cette collection d'enluminures, il a été représenté en situation de performance.¹⁹ Plus tard, les confirmations littéraires et iconographiques se sont suivies, donnant à chaque fois un peu plus de détails organologiques et sociaux voire géoculturels concernant cet instrument.

3. Identification organologique du *rabāb*

La seule classification existante aujourd'hui et regroupant tous les types de *rabāb* est celle du musicologue britannique spécialiste de musique arabe, H. G. Farmer, publiée dans le troisième volume de *The Encyclopaedia of Islam*, paru en 1934. À partir des systèmes de classification de Victor-Charles Mahillon, Erich Moritz von Hornbostel et Curt Sachs (1914), mais en éliminant tous les critères de classification socio-musicales, H. G. Farmer classe les différents types de *rabāb* existant en 7 catégories selon la forme de leur caisse de résonance. Dans ce sens, et en suivant ce système, nous trouvons que le *rabāb* est un cordophone de type vièle et qu'il se divise en instruments avec caisse :

12 Ḥafnī 1965, p. 72.

13 Ġawānmah 2002, p. 29.

14 Rault 2005, p. 305.

15 Voir Farmer 1995, p. 347.

16 Guettat 2000, p. 169.

17 Voir aussi le texte de Thilo Hirsch dans ce volume, p. 125–144 (Hirsch 2025).

18 Poché 1995, p. 105.

19 Bec 1992, p. 110.

- rectangulaire ;
- circulaire ;
- en forme de pandore²⁰ ;
- avec caisse ouverte ;
- monoxyle ;
- hémisphérique ;
- piriforme.²¹

4. Les *rabābs* d'Afrique du Nord

4.1. Le *rabāb* arabo-andalou

4.1.1. Description

Le *rabāb* arabo-andalou est répandu dans les pays d'Afrique du Nord, et plus exactement au Maghreb. C'est un instrument monoxyle (taillé dans une seule pièce de bois), dont la caisse de résonance a une forme ovoïde allongée, plus connue sous la désignation « naviforme ». Cette dernière se compose de deux parties distinctes, de factures différentes. Une partie inférieure recouverte d'une peau, sur l'extrémité inférieure de laquelle repose, en guise de chevalet, un morceau de demi-roseau de gros diamètre de forme semi-cylindrique. Ce dernier, peut contenir, en son milieu (en sa partie creuse), un petit morceau de roseau qui joue le rôle d'une « âme » (comparable à une âme de violon par exemple). Quant à la partie supérieure, elle est constituée, en Tunisie et en Algérie, d'une plaque de cuivre très fine, ciselée et ornée de petites rosaces finement ajourées. Au Maroc, cette plaque est en bois, richement ornée de nacre et ajourée de rosaces.



Fig. 1 Le *rabāb* tunisien (toutes les photographies ont été prises par l'auteur)



Fig. 2 Le *rabāb* algérien



Fig. 3 Le *rabāb* marocain

Les rebords supérieurs de l'instrument sont décorés de morceaux d'érable ou de nacre, dont nous retrouverons également des incrustations dans le bois vers les côtés et le dos de l'instrument.

²⁰ Dans son article, Henry George Farmer note que cette forme de pandore est celle des instruments *tumbūr*, *sitār*, *erār* ou encore *ṭāwūs*. Or, ces instruments n'ont pas tous la même forme de caisse. Il nous est donc difficile de donner une confirmation voire plus de détails ou d'explications la concernant.

²¹ Farmer 1995, p. 347.



Fig. 4 Plaque de cuivre couvrant la partie supérieure du *rabāb* tunisien (et aussi algérien)



Fig. 5 Plaque de bois couvrant la partie supérieure d'un *rabāb* marocain

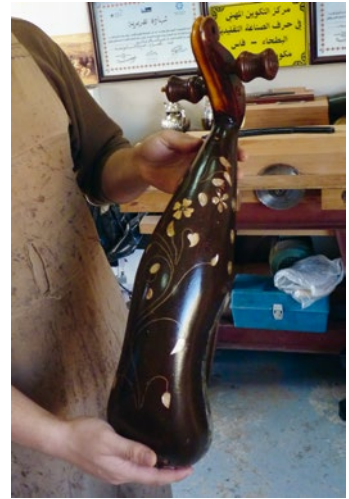


Fig. 6 Le dos ornementé du *rabāb* marocain



Fig. 7 Les côtés ornementés du *rabāb* marocain

Les cordes, au nombre de deux, sont en boyau. Elles parcourent les deux parties de la caisse en passant sur un sillet. L'archet, fait en bambou ou en bois et portant une mèche de crin de cheval, a la forme d'un arc à forte courbure. Sa taille varie selon les pays (il est très long en Tunisie, très court en Algérie et de taille moyenne au Maroc). Il peut aussi être orné de nacre (plus de 100 morceaux de nacre sur l'exemple ci-dessous, Fig. 8) ou d'argent massif ou du cuivre martelé, ainsi que de perles, comme c'est le cas en Algérie.



Fig. 8 L'archet du *rabāb* marocain



Fig. 9 L'archet du *rabāb* algérien

Signalons enfin qu'il n'existe pas de taille standard pour le *rabāb* arabo-andalou. Elle peut varier selon les pays voire même les régions, et par conséquent selon les écoles de lutherie. Très allongé en Algérie, l'instrument est très petit au Maroc.

4.1.2. Répertoire

Le *rabāb* arabo-andalou est un instrument destiné à accompagner le chanteur. C'est un instrument de musique savante, spécifique au répertoire classique arabo-andalou des *nūbas*, la *nūba* étant « une suite chantée et instrumentée de différents poèmes entrecoupés de pièces musicales instrumentales, libres ou mesurées ».²²

4.1.3. Le rôle musical

Comme en témoignent les différentes formations qui ont représenté les pays maghrébins au congrès du Caire de 1932, le *rabāb* arabo-andalou joue un rôle important dans l'exécution du répertoire. En effet, non seulement le joueur de *rabab* donne le mode de la pièce, mais il assume aussi le rôle de chef d'attaque et peut en outre se charger des parties improvisées de la *nūba*.

4.2. Le *rabāb* berbère

4.2.1. Description

Ce type de *rabāb* est actuellement très répandu dans la région du Souss marocain où il est connu sous le nom de *ribāb sūssī* (en raison de son lieu de provenance). Ce *rabāb* est un instrument monocorde constitué d'une caisse de résonance de forme circulaire, recouverte des deux côtés par une peau de bête (chèvre ou mouton). Sur cette dernière on retrouve un timbre de cordes (l'instar de ce qu'on retrouve sur une caisse claire par exemple) ainsi que des cordes enfilées de perles en verroterie.



Fig. 10 Le *rabāb sūssī*

Le manche de l'instrument est très richement ornementé et présente des plaques de laiton gravées (assez souvent serties de perles) ou même des incrustations de nacre ou d'os. L'unique corde est en crin (comme sur un archet de violon) ; contrairement à celle d'un violoncelle, par exemple, cette corde ne surplombe pas le manche, mais reste écartée de lui.

²² Poché 1995, p. 71.



Fig. 11 La position de la corde et le manche décoré du *rabāb süssī*

Enfin, l'archet de cette variante de *rabāb* est fait en bois, généralement recouvert de tissu et muni de crin.



Fig. 12 L'archet du *rabāb süssī*

4.2.2. Répertoire

Le *ribāb süssī* était autrefois un instrument consacré du *maddāḥ*, poète religieux voué au panégyrique du prophète Muḥammad. De nos jours, cet instrument populaire destiné à l'accompagnement du chanteur peut interpréter toutes les pièces du répertoire musical berbère, qu'elle soit savantes ou non. Ce répertoire, comme l'a déjà confirmé Alexis Chottin en 1933,²³ est très riche et varié. Il est constitué de quelques pièces instrumentales traditionnelles et de beaucoup de chansons.

4.2.3. Le rôle musical

Le joueur et maître de *ribāb süssī* est appelé *rays*, qui signifie « chef » ou « maître ». Ceci illustre bien le rôle important du joueur de *rabāb* dans une formation musicale. En effet, poète, chanteur et joueur de *rabāb*, il est souvent le chef et le meneur du groupe et peut se produire seul, en duo/trio avec d'autres *rabābs* ou encore avec toute une formation musicale pouvant même atteindre les 12 musiciens.

²³ Chottin 1933, p. 5.

5. Les *rabābs* du Moyen-Orient

5.1. Le *rabāb* égyptien

5.1.1. Description

Ce type de *rabāb* est très répandu en Égypte depuis plusieurs siècles. Il rappelle par sa forme l'ancienne «vièle à pique» de Java. Il est constitué d'une caisse de résonance hémisphérique faite en noix de coco décalottée dont la face est recouverte d'une peau de poisson collée.



Fig. 13 Le *rabāb* égyptien

Son manche, de forme cylindrique, est généralement de facture simple. Les cordes, au nombre de deux, sont faites de matières différentes. La première est en crin alors que la seconde est en métal.



Fig. 14 Le manche et les cordes du *rabāb* égyptien

Une des particularités de cet instrument est son chevalet, fabriqué à partir d'un morceau de la partie supérieure d'un spadice de maïs.



Fig. 15 Le chevalet du *rabāb* égyptien

La baguette de l'archet, d'aspect courbé et portant une mèche en crin de cheval, peut être en roseau, en bambou ou, parfois, en bois.



Fig. 16 L'archet du *rabāb* égyptien

5.1.2. Le répertoire musical

Le *rabāb* égyptien est principalement utilisé dans l'exécution du registre populaire rural (chant rural), pour accompagner les *mawāwīl* (genre musical vocal traditionnel et populaire au rythme lent) et les chansons légères, ainsi que dans des musiques instrumentales mêlant danse et *taqṣīm* (improvisations libres ou mesurées). En plus de ces répertoires musicaux, le *rabāb* égyptien joue aussi un répertoire épique comme celui des épopées populaires. Parmi ces dernières, la plus populaire et la plus pratiquée de toutes, est *al-Sira al-Hilāliyya* (la Geste hilalienne, en référence à l'histoire de Abū Zayd al-Hilālī et sa marche vers l'Ouest, *Taghrībat Banī Hilāl*).

5.1.3. Le rôle musical

Le *rabāb* égyptien peut être utilisé comme instrument soliste pour accompagner la récitation des poèmes populaires, des poèmes d'éloge ainsi que les chansons populaires. En plus de ce rôle, il fait partie intégrante du *takht* (petite formation musicale comprenant généralement un 'ūd, un *qānūn*, un *rabāb*, un *nāy* et un *riqq*), dont il est souvent l'instrument de base. Dans cette même formation, on peut aussi trouver deux ou trois *rabābs* jouant en même temps.

5.2. Le *rabāb* de la péninsule arabique

5.2.1. Description

Ce type de *rabāb* est très répandu chez les peuples nomades vivant dans les régions désertiques de la péninsule arabique, en Jordanie, en Irak (uniquement chez les Bédouins), en Syrie, en Palestine et au Liban. Instrument monocorde, le *rabāb* de la péninsule arabique est généralement de facture simple et ne comporte que peu d'ornementations, étant donné qu'il est principalement fabriqué et utilisé par les Bédouins nomades qui utilisent les seuls matériaux et objets à leur disposition. La caisse de résonance est composée d'un cadre quadrangulaire en bois, recouvert des deux côtés d'une peau de bête. Il peut avoir une forme rectangulaire (droite ou concave) et trapézoïdale.



Figs. 17 & 18 Différentes formes de caisse de résonance du *rabāb* de la péninsule arabique

La corde est en crin de cheval, comme la mèche de l'archet dont la baguette peut être en bambou ou en bois.



Fig. 19 La corde du *rabāb* de la péninsule arabique

5.2.2. Le répertoire musical

Ce *rabāb* est aussi appelé le *rabāb al-shā'ir* (littéralement : *rabāb* du « poète »). Comme son nom l'indique, il est destiné à l'accompagnement des poètes bédouins dans la récitation de leurs poèmes. Ces poètes inventaient et écrivaient leurs poèmes en dialecte local (arabe populaire), puis les chantaient sur des formes musicales bédouines classiques bien déterminées et distinctes. Leur point commun est qu'elles sont toutes exécutées dans des gammes mélodiques n'utilisant pas plus de six notes. En revanche, elles se différencient non seulement par la manière d'exécuter le mode et la mélodie, mais surtout par la thématique ainsi que la rythmique poétique.

5.2.2. Le rôle musical

D'un point de vue musical, le *rabāb* est le seul instrument utilisé par le poète. Il sert non seulement à tisser un tapis mélodique lors de la récitation (chantée) des poèmes, mais permet aussi de jouer les différents passages mélodiques qui entrecourent cette récitation.

5.3. Le *rabāb* irakien

5.3.1. Description

Ce type de *rabāb* est répandu en Irak, et plus particulièrement à Bagdad où il est connu sous le nom de *djōza*. D'aspect semblable au *rabāb* égyptien, le *rabāb* irakien est constitué d'une caisse de résonance de forme hémisphérique, constituée d'une noix de coco décalottée et évidée, recouverte d'une peau de chèvre ou de mouton collée. À son extrémité inférieure, un sillet métallique joue le rôle de cordier et sert à fixer ses quatre cordes métalliques.



Fig. 20 Le *rabāb* irakien

Fig. 21 Le sillet du *rabāb* irakien



La particularité organologique de cet instrument est son manche en bois qui présente une facture spécifique : de gros diamètre dans sa partie supérieure (côté chevilles), il s'affine vers le bas (côté caisse). Il est fait de la sorte pour faciliter le positionnement des doigts de l'instrumentiste.

5.3.2. Le répertoire musical

Le répertoire musical exécuté par le *rabāb* irakien se limite au jeu du *al-Maqām al-‘irāqī* (*maqām* irakien, principale forme de musique savante iraquienne), caractérisé par un poème chanté essentiellement en arabe ou en dialecte irakien. Sa forme musicale est complexe et hautement élaborée, relevant d’une structure bien organisée, dans laquelle l’improvisation a une grande part.

5.3.3. Le rôle musical

Le *rabāb* irakien est utilisé uniquement dans l’ensemble musical appelé *al-Jālghī al-baghdādī* (formation musicale composée d’un chanteur et de trois à quatre musiciens jouant du *Šanṭūr*, d’un à deux instruments à percussions tel le *Daff* ou le *Dunbak* et enfin du *rabāb*²⁴). Dans cette formation, il est le seul instrument à cordes frottées. Son jeu se limite généralement à l’accompagnement du chanteur mais il peut être amené aussi, même si cela reste très rare, à jouer quelques improvisations.

6. Acoustique des différentes variantes

L’étude acoustique que nous allons présenter a été réalisée au laboratoire de « Lutheries – Acoustique – Musique » (LAM), de l’Université Pierre et Marie Curie et du CNRS à Paris. Elle a été réalisée avec l’aide de Hugues Genevois, ingénieur de recherche et responsable de ce laboratoire. Je tiens toutefois à préciser qu’il ne s’agit en aucun cas d’une étude acoustique approfondie de ces différentes variantes du *rabāb* (celle-ci pourrait d’ailleurs faire l’objet d’une thèse à part entière) mais elle nous permettra tout simplement de mieux les comparer et de les distinguer précisément.

Lors de notre étude acoustique, nous avons fait appel à des outils de mesures et d’analyses élaborés par les ingénieurs du LAM, dont un patch sonore réalisé avec le logiciel Max/MSP,²⁵ un transducteur, à l’aide duquel nous avons pu émettre un « bruit rose »²⁶ et un *sweep frequency*,²⁷ à l’intérieur de la caisse de résonance de chaque *rabāb*. Concernant les mesures et analyses, nous nous sommes limités à l’étude de la réponse : en harmoniques et en fréquences du « système caisse » (c’est-à-dire la caisse de résonance ainsi que de la table d’harmonie : la peau et la plaque pour les instruments qui en disposent – bois pour le *rabāb* marocain, par exemple, et cuivre pour le *rabāb* tunisien et algérien). Cette réponse en harmoniques est mesurée en nombre de fréquences harmoniques en fonction d’un instant « t » (voire de toute une période) ; alors que celle en fréquences est mesurée en décibels en fonction de la fréquence. Sur le patch utilisé, nous pouvons voir que le *sweep frequency* programmé a englobé toutes les fréquences comprises entre 0 Hz et 20.000 Hz (fréquences perceptibles par l’oreille humaine).

De cette manière, nous avons pu déterminer les zones de réponses optimales pour chaque variante. Elles se présentent comme suit :

24 ‘Allāf 1963, p. 169.

25 Le logiciel Max/MSP est un logiciel musical développé par l’Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) en 1980. Il permet de faire de la synthèse sonore, de l’analyse, de l’enregistrement, ainsi que du contrôle d’instrument MIDI.

26 Le « bruit rose » est une superposition d’ondes acoustiques pour lesquelles le niveau d’intensité acoustique pour chaque bande d’octave de son spectre est constant. Voir Thomas 2006, p. 212. Il faut toutefois signaler que nous avons décidé de générer un « bruit rose » car ce dernier est plus proche de la perception auditive (plus naturel) qu’un « bruit blanc » par exemple. Ce dernier étant un son dont l’amplitude est « constante quelle que soit la fréquence, c’est un bruit théorique car son énergie est infinie » (Birglen 2016, p. 97).

27 Le *sweep frequency* (voulant dire « balayage fréquentiel ») est un balayage linéaire de toutes les fréquences comprises entre deux fréquences bien déterminées.

<div>Rabāb(s)</div> <div>Résultat(s)</div>	Réponse maximale à un « bruit rose »	Réponse maximale à un <i>sweep frequency</i>	Nombre maximal d'harmonique(s)	Spécificité(s)
Rabāb tunisien	Entre 1500 et 3000 Hz avec un pic à 2448 Hz (Ré# ₇)	Entre 1000 et 2500 Hz	6	Le « système caisse » de ce <i>rabāb</i> ne répond pas très bien à des fréquences graves, mais plutôt aux fréquences mediums et aiguës.
Rabāb algérien	Entre 2000 et 4500 Hz avec un pic à 2343 Hz (Ré ₇)	Vers 500 Hz puis entre 1500 et 3000 Hz	4	<i>Rabāb</i> qui résonne bien dans les hautes fréquences, même s'il a un pic de résonance en harmoniques vers le grave ; il possède le plus bas nombre d'harmoniques de toutes les variantes.
Rabāb marocain (arabo-andalou)	Entre 250 et 750 Hz puis entre 1500 et 3000 Hz avec un pic à 2084 Hz (Do ₇)	Vers 200 Hz puis entre 1800 et 7000 Hz	11	La réponse du système caisse est la plus étendue de toutes les variantes ; l'instrument possède la fréquence plus grave et plus aiguë de réponse ; ce <i>rabāb</i> a aussi le plus grand nombre d'harmoniques.
Rabāb sūssī	Entre 250 et 750 Hz puis entre 2000 et 3500 Hz avec un pic à 2730 Hz (Fa ₇)	Entre 500 et 1000 Hz puis entre 2000 et 4800 Hz	6	Spectre de réponse très large (à partir de 250 Hz et jusqu'à 3500 Hz)
Rabāb égyptien	Entre 3000 et 5500 Hz avec un pic à 3656 Hz (La# ₇)	Entre 3800 et 5200 Hz	4	Spectre de réponse assez élevé, qui commence beaucoup plus haut dans l'aigu que chez les autres variantes de <i>rabābs</i> (à partir de 3000 Hz) ; tout comme le <i>rabāb</i> algérien, il possède le plus bas nombre d'harmoniques de toutes les variantes.
Rabāb al-shā'ir	Entre 1000 et 6000 Hz avec trois pics à 407 Hz (Sol# ₄), 2394 (Ré ₇) et 4723 Hz (Do ₈) ; aucune réponse à partir de 14.600 Hz	Entre 500 et 4000 Hz	6	Le spectre de réponse est assez important ; <i>rabāb</i> capable de bien répondre même dans des fréquences élevées (jusqu'à 6000 Hz) ; toutefois c'est le seul <i>rabāb</i> à ne plus du tout répondre à partir de 14.600 Hz.

Conclusion

Dans ce travail, nous avons étudié les différentes variantes nord-africaines et moyen-orientales du *rabāb*.

Dans un premier temps, nous avons démontré que cet instrument, ayant eu un parcours appréciable au cours des siècles, a laissé une empreinte dans plusieurs civilisations, de l'Orient à l'Occident. Ensuite, nous avons fait le point sur la richesse et la diversité organologique de chaque type de *rabāb*. Dans ce sens, nous avons constaté que chaque *rabāb* présente une facture qui lui est propre. Ceci a été démontré dans certaines recherches comme celle du musicologue britannique Henry George Farmer, qui a essayé d'élaborer un système de classification des *rabābs* du monde entier, facilitant ainsi notre compréhension de l'instrument.

L'intérêt d'une telle recherche réside dans l'étude approfondie des différents types de cet instrument, ainsi qu'aux liens existants entre eux. En effet, on estime aujourd'hui, tout comme pour l'*ūd* ou tout autre instrument, qu'il faudrait une approche scientifique globale du *rabāb*. Toutefois, en choisissant de travailler uniquement sur les *rabābs* à cordes frottées, nous avons négligé d'autres instruments du même nom tels que les *rabābs* à cordes pincées qui restent, sans aucun doute, des instruments intéressants à étudier. Ceci pourrait faire un sujet de recherche à part entière.

En conclusion, nous pensons qu'il faudrait assurer la survie de cet instrument, traditionnel certes, mais chargé d'histoire et ne manquant pas d'intérêt. En effet, cet instrument, avec ses différentes variantes, est actuellement concurrencé par des instruments contemporains, plus faciles à jouer. Il faudrait non seulement lutter contre sa disparition progressive, mais aussi et surtout renforcer sa présence, ne serait-ce qu'en considération du chemin parcouru et des civilisations dont il a été l'un des piliers.

Bibliographie

- 'Allāf 1963 | 'Abd al-Karīm 'Allāf: *Al-Tarab 'inda al-'arab* [La jubilation chez les arabes], Bagdad : al-Maktabat al-Ahliyah 1963.
- Bec 1992 | Pierre Bec : *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge*, Paris : Klincksieck 1992.
- Bec 2004 | Pierre Bec : *Les instruments de musique d'origine arabe. Sens et histoire de leurs désignations*, Toulouse : Conservatoire Occitan 2004.
- Birglen 2016 | Lionel Birglen : *Mécatronique*, Paris : Dunod 2016.
- Carnoy 1899 | Henry Carnoy : La musique des arabes, in : *Revue de l'Islam* 4/41 (1899), pp. 49–51.
- Chottin 1933 | Alexis Chottin : *Corpus de musique marocaine*, Paris : Heugel 1933.
- Farmer 1929 | Henry George Farmer: *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London : Luzac 1929.
- Farmer 1957 | Henry George Farmer : The Music of Islam, in : *Ancient and Oriental Music*, éd. Egon Wellesz, London : Oxford University Press 1957 (The New Oxford History of Music, vol. 1), p. 421–477.
- Farmer 1995 | Henry George Farmer : Rabāb, in : *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden : Brill 1995, Vol. 8, p. 346–348.
- Ġawānmah 2002 | Moḥamed Ġawānmah : *Abdū mūsṣa. Pionnier et artiste*, Amman : Dār wa maktabat al Kindi 2002.
- Ġawānmah 2004 | Moḥamed Ġawānmah : al-Rabāba al-'arabia, in : *Les recherches du Yarmūk*, Amman : Jamī'at al yarmūk (al-'Ūlūm al-insānia) 2004, p. 1444–1474.
- Guettat 1980 | Mahmoud Guettat : *La musique classique du Maghreb*, Paris : Sindbad 1980.

- Guettat 2000 | Mahmoud Guettat : *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du Maghreb*, Paris : El-Ouns 2000.
- Ḥafnī 1965 | Maḥmūd Aḥmad al-Ḥafnī : La vie égyptienne générale du livre, in : *Journal du folklore* 3 (1965), p. 72–74.
- Ḥamām 2013 | ‘Abd al-Ḥamīd Ḥamām : Le rebab dans l’histoire, in : *Revue du patrimoine arabe* 129 (2013), p. 77–78.
- Hassan 1980 | Schéhérazade Qassim Hassan : *Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*, Paris : Mouton 1980.
- Hassan 1984 | Schéhérazade Qassim Hassan : Joze, in : *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, éd. Stanley Sadie, London : Macmillan 1984, Vol. 2, pp. 333–334.
- Hassan 2002 | Schéhérazade Qassim Hassan : Musical instruments in the Arab World, in : *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6: *The Middle East*, New York : Garland 2002, pp. 401–423.
- Hirsch 2025 | Thilo Hirsch : *El son del purgamẽo*. Das Rabab in den *Cantigas de Santa María* und dessen Rekonstruktion, in : Hirsch et al. 2025, p. 125–144, <https://doi.org/10.5771/9783987402302-125>.
- Hirsch et al. 2025 | *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext*, éd. Thilo Hirsch, Marina Haiduk et Thomas Gartmann, Baden-Baden : Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, vol. 20), <https://doi.org/10.5771/9783987402302>.
- Homo-Lechner/Rault 1999 | Catherine Homo-Lechner/Christian Rault : *Instruments de musique du Maroc et d’al-Andalus*, Royaumont : Fondation Royaumont 1999.
- Ibn Manẓūr 1998 | Moḥamed bin Makram bin ‘Alī Ibn Manẓūr : *Lisān al-‘Arab* (Dictionnaire de la langue des Arabes), Beyrouth : Dar Sadir 1998.
- Jargy 1971 | Simon Jargy : *La musique arabe*, Paris : Presses universitaires de France 1971.
- Laborde 1780 | Jean-Benjamin de Laborde : *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Pierres 1780, vol. 1.
- Lagrange 1996 | Frédéric Lagrange : *Musiques d’Égypte*, Arles : Actes Sud 1996.
- Leipp 1980 | Emile Leipp : *Acoustique et musique*, Paris : Masson 1980.
- Maraqqa 2025 | Salah Eddin Maraqqa : The Origin of the *Rabāb* Reconsidered on the Basis of Early Arabic and Persian Literary and Lexicographical Sources, in : Hirsch et al. 2025, p. 15–39, <https://doi.org/10.5771/9783987402302-15>.
- Poché 1995 | Christian Poché : *La musique arabo-andalouse*, Arles : Actes Sud 1995.
- Poché 2005 | Christian Poché : *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*, Paris : Fayard 2005.
- Rashīd 1975 | Sobḥī Anouar al-Rashīd : *Les instruments de musique dans les âges islamiques*, Bagdad : Wizārit al-‘Ilām 1975.
- Rault 2005 | Christian Rault : Instrumentos de arco musulmanos y cristianos, las influencias reciprocas, in : *El sonido de la piedra. Actas del Encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, éd. Carlos Villanueva, Santiago de Compostela : Xunta de Galicia 2005, p. 305–309.
- Schaeffner 1994 | André Schaeffner : *Origine des instruments de musiques. Introduction ethnologique à l’histoire de la musique instrumentale*, Paris : EHESS 1994.
- Thomas 2006 | Pierre-François Thomas : *Précis de Physique-Chimie*, Rosny Cedex : Bréal 2006.
- Touma 1996 | Habib Hassan Touma : *La musique arabe*, Paris : Buchet 1996.
- Villoteau 1809 | Guillaume André Villoteau : De l’état actuel de l’art musical en Égypte, in : *État moderne*, vol. 1, Paris : Imprimerie impériale 1809 (Description de l’Égypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française, vol. 4.1.1), p. 607–846.

Né en 1986, **Mohamed Khalifa** est, depuis 2016, docteur en musique et musicologie de l'Université de Paris Sorbonne (IReMus). Il est également titulaire d'une maîtrise en musique et musicologie de l'Institut Supérieur de Musique de Tunis, d'un Master en musique et musicologie de l'Université Paris-Sorbonne et d'un Master professionnel en ethnomusicologie et anthropologie de la danse de l'Université Paris-Nanterre. Diplômé en musique orientale du ministère tunisien de la Culture et en musique tunisienne de l'institut La Rachidia, il est actuellement enseignant/chercheur, violoniste et professeur certifié du ministère de l'Éducation nationale français.

Rabab, Rubeba, Rubāb

Fellbespannte Streichinstrumente
im historischen und kulturellen Kontext

herausgegeben von

Thilo Hirsch, Marina Haiduk
und Thomas Gartmann

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Zwei Rabab-Spieler aus *Cantigas de Santa María* –
Codex E [*Códice de los músicos*], fol. 118r, ca. 1284,
Pergament, 404 × 274 mm
(Foto: Patrimonio Nacional de España,
Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-229-6 (Print)
ISBN 978-3-98740-230-2 (ePDF)
DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987402302>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 20

ERGON VERLAG

Inhalt

Einleitung (<i>Thilo Hirsch</i>)	7
------------------------------------	---

Etymologie

Salah Eddin Maraqa

The Origin of the <i>Rabāb</i> Reconsidered on the Basis of Early Arabic and Persian Literary and Lexicographical Sources	15
---	----

Musik-Ikonographie als Methode

Martine Clouzot

Réflexions critiques sur « l'iconographie musicale ». L'exemple des figurations des « ménestrels » et des « animaux musiciens » dans les manuscrits enluminés des XIII ^e –XV ^e siècles	43
--	----

Thilo Hirsch/Marina Haiduk

Von der Darstellung zum klingenden Objekt. Versuch eines methodisch-praktischen Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen	59
---	----

Angewandte Musik-Ikonographie

Yuko Katsutani

The Musicking Angels of the Lower Chapel of Saint-Bonnet-le-Château. Musical Instruments and their Symbolism	93
--	----

Marina Haiduk

Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene <i>cithara</i> in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance	107
--	-----

Hist. Musikwissenschaft (teilweise in Verbindung mit Musikikonographie)

Thilo Hirsch

<i>El son del purgamẽo</i> . Das Rabab in den <i>Cantigas de Santa María</i> und dessen Rekonstruktion	125
--	-----

Jacob Mariani

San Ginesio Between Melody and Harmony. Questions of Instrument Morphology and Design in Depictions of the Performer-Saint	145
--	-----

<i>Teresa Cäcilia Ramming</i> Musik und literarischer <i>enciclopedismo</i> . Simone de' Prodenzanis <i>Il Saporetto</i>	157
<i>Thilo Hirsch</i> <i>Rubebe, rubechette e rubecone</i> – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert	187
<i>David R. M. Irving</i> Arnold Dolmetsch, the Rebab, and the Revival of the Rebec	209
Historische Musikwissenschaft vs. Musikethnologie als Methode	
<i>Britta Sweers/Cristina Urchueguía</i> One Object Viewed from Different Perspectives. Ethnomusicology and Historical Musicology in Dialogue	235
Musikethnologie	
<i>Mohamed Khalifa</i> Les différentes variantes du <i>rabāb</i> arabe	247
<i>Anis Klibi</i> Le <i>rabāb</i> tunisien	265
<i>Sylvain Roy</i> L'origine du <i>rubāb</i> afghan nous viendrait-elle d'un luth ou d'une vièle ?	281
<i>Johannes Beltz</i> Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen	301
<i>Ihor Khodzhaniiazov</i> Cobuz Cumanicus. Reconstructing the Instrument	319
<i>Amedeo Fera/Vincenzo Piazzetta/Gabriele Trimboli</i> The Lira in Calabria. A Historical and Ethnomusicological State of the Art	329
Akustik	
<i>Vasileios Chatziioannou/Alexander Mayer</i> An Analysis of Reconstructed Rababs Based on Physical Principles, Experimental Measurements and Numerical Simulations	345
Personen-, Werk- und Ortsregister	355