

Sylvain Roy

L'origine du *rubāb* afghan nous viendrait-elle d'un luth ou d'une vièle ?

Vraisemblablement originaire d'un territoire s'étendant entre l'Afghanistan et le Nord de l'Inde, le rubāb afghan est l'un des luths d'Asie qui s'est le plus largement diffusé dans le monde. Sa pratique est attestée de l'Ouzbékistan au Nord de l'Inde et du Baloutchistan au Cachemire. On le rencontre même en Occident depuis près d'un demi-siècle. Menacé de disparition suite au retour des talibans en Afghanistan, le rubāb afghan vient d'être inscrit, avec d'autres luths de type rubāb, sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.¹ Sur le plan morphologique, l'instrument présente une organologie singulière qui le différencie totalement des autres luths et le rapprocherait plus de certaines vièles. L'étude des éléments historiques disponibles et l'analyse comparative de sa structure permettent de mieux comprendre son évolution. Ainsi, il est possible de suivre et comprendre ses diverses adaptations aux besoins de répertoires variés et de nouvelles techniques de jeu instrumental.

The Origins of the Afghan *rubāb*. Is it Descended from the Fiddle or the Lute?

The Afghan rubāb is believed to have originated in a territory stretching between Afghanistan and northern India and is one of the Asian lutes that has spread most widely throughout the world. It is known to have been played from Uzbekistan to northern India and from Baluchistan to Kashmir. It has even been played in the West for nearly half a century. Threatened with extinction following the return of the Taliban to Afghanistan, the Afghan rubāb has just been included, alongside other rubāb-type lutes, on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. In morphological terms, the instrument has a singular organology that sets it apart from other lutes and brings it closer to certain viols. A study of the instrument's history and a comparative analysis of its structure provide a better understanding of its development. In this way, it is possible to see how it has been adapted to the needs of different repertoires and new instrumental playing techniques.

1 L'inscription sur la liste représentative du patrimoine immatériel de l'humanité a été déclarée le 4 décembre 2024, voir UICH 2024.

Introduction

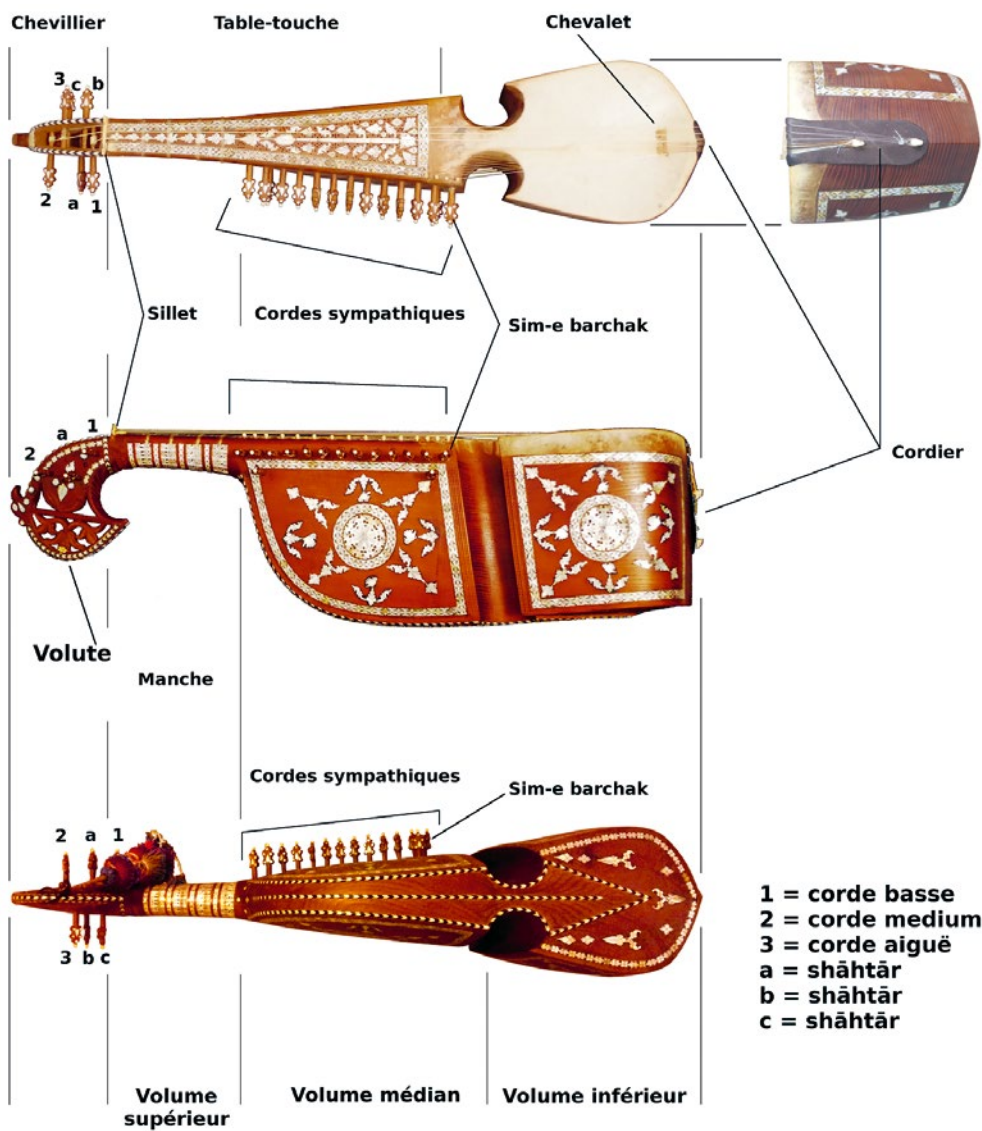


Fig. 1 *Rubāb afghan kabuli* réalisé en 2011 par le luthier Naimhulla (Montage Sylvain Roy).

Le *rubāb* afghan appartient à la famille des cordophones à manches et à la sous-catégorie des luths (cordes pincées). Monoxyle, il est sculpté dans une seule pièce de bois, généralement du mûrier. Il est surmonté d'un chevillier qui, en plus de la table touche, est rapporté. La table d'harmonie est constituée d'une peau de chevreau parcheminée. Il est muni de 3 à 5 *tarhā*, littéralement « cordes » (cordes mélodiques en boyau ou en nylon) et de 2 à 3 *shāhtār*, littéralement « cordes royales » (en métal), la fonction de ces dernières s'apparente à celle d'un bourdon. Enfin, 7 à 15 *sim-e bajgi*, ou cordes sympathiques, également en métal, offrent à l'instrument ce timbre caractéristique qui le distingue de tous les autres luths de type *rubāb*. L'histoire du *rubāb* afghan, et plus particulièrement sa filiation, ne nous est pas précisément connue. On sait juste que l'instrument est rattaché aux populations pashtounes du sud de l'Afghanistan historique.² Nombre de musiciens pensent que l'origine de l'instrument remonterait à plus de 2000

2 Le territoire de la population pashtoune portait le nom de Roh ; il se situait entre le sud de l'Afghanistan actuel et le nord du Pakistan.

ans, voyant dans la représentation de luths figurant sur des bas-reliefs en schiste de la civilisation Gandhāra de possibles ancêtres (Fig. 2). Cependant, une étude organologique plus poussée de ces derniers montre qu'aucun d'eux ne présente de réelle similitude avec le *rubāb* afghan, d'autant qu'ils ne sont pas munis des cordes sympathiques, essentielles à l'organologie de l'instrument. Aussi, l'origine du *rubāb* afghan ne peut être rattachée à la période Gandhāra (de 200 ans av. J.-C. à 400 ans apr. J.-C.). Ce même constat vaut pour toutes les représentations visuelles, du v^e au xvii^e siècle : aucune sculpture ou miniature moghole ou persane ne présente d'instruments ressemblant au *rubāb* afghan. De plus, aucune de ces peintures ne montre de luth muni de cordes sympathiques. Ainsi, en l'absence de preuves historiques, on pourrait croire en une invention spontanée du *rubāb* afghan. Cependant, en menant une analyse comparative approfondie de l'organologie des luths et des vièles pratiqués sur ce large territoire, qui s'étend de l'Asie Centrale au nord de l'Inde, nous devrions être en mesure de mieux percevoir les possibles filiations entre tous ces instruments et ainsi faire émerger une hypothèse généalogique du *rubāb* afghan. L'objet de cette étude est de tenter d'apporter une réponse à la question suivante : est-ce que le *rubāb* afghan est issu d'un luth ou d'une vièle ? La méthode proposée repose sur la compréhension des différentes structures qui constituent le corps de ces instruments.³ Il sera alors possible de constater les similitudes et les dissemblances entre le *rubāb* afghan et ces autres instruments, et de faire apparaître des parentés avec des instruments dont le mode de jeu et/ou la désignation seraient différents.



Fig. 2 Gandhāra, Pakistan, iv^e siècle, Musicien avec luth monoxyle, détail du bas-relief avec *La vie du Prince Siddhartha*, schiste gris, 13 x 46 x 5,5 cm, Paris, Musée National des Arts Asiatiques – Guimet, inv. nr. MG 16999 (Photographie Sylvain Roy).

3 Voir Roy 2017, p. 26–31.

L'invention du *rubāb* afghan dans la première moitié du XIX^e siècle

L'histoire du *rubāb* afghan est liée au territoire de l'actuelle Inde du nord. Selon les sources orales afghanes et indiennes, l'instrument serait originaire du sud-est de l'Afghanistan, et plus particulièrement de ce large territoire désigné par le terme pashtoune Roh (littéralement « montagne »). Le Roh forme un arc de cercle, délimité d'ouest en est par le mont Sulaymān et les contreforts de l'Hindou Kouch. Il rassemble au plus haut à l'ouest, la ville de Herat, puis les villes de Quetta, au Baloutchistan ; Kandahar, Ghazni, Kaboul, Jalalabad, en Afghanistan ; et Peshawar, au Pakistan, jusqu'au Cachemire pakistanaï. Le Roh est généralement reconnu comme le territoire historique des populations pashtounes. Le terme était même employé jusqu'au début du XIX^e siècle pour désigner à la fois les populations pashtounes et le territoire dont elles sont originaires : il était à l'époque synonyme d'Afghanistan.⁴ Les sources indiennes⁵ précisent que le *rubāb* afghan est associé aux populations pashtounes semi-nomades qui, historiquement, se déplaçaient entre le Roh et l'Uttar Pradesh, région située au Nord de l'Inde. Elles rapportent également que le *rubāb* afghan serait arrivé dans l'Uttar Pradesh entre les mains de soldats pashtounes,⁶ probablement celles du clan Bangashi.⁷ Selon Allyn Miner, l'instrument aurait gagné le nord de l'Hindoustan au début de l'Empire moghol (1526–1857), mais elle n'en précise pas la date :

Kab[u]li *rabāb* entered India from Afghanistan as a marching instrument played by soldier-musicians who came with the armies of the early Mughals. Karamatullah Khan says that the instrument was used for military purposes because of the fervor and heat that it creates. He puts its entry into India at about 1650 [...]. Tagore⁸ says that in ancient times the *rabāb* was a travelling instrument. Kings, he says, would send players on elephant or camelback ahead of their processions when they travelled [...].⁹

Un grand nombre de Pashtounes, probablement constitué de soldats et d'anciens nomades sédentarisés, s'est installé à l'Est de Delhi, autour de la ville de Rampur, dans l'Uttar Pradesh. Ce serait en raison de leur territoire d'origine, « Roh », que le nom Rohilkhand (littéralement « terre des Rohilla » et par extension, « terre des montagnards ») aurait été donné à cette région. Nous savons que la présence des Pashtounes du clan Bangashi dans les régions du nord de l'Hindoustan est bien antérieure au début de l'Empire moghol.¹⁰ Il est donc envisageable que le *rubāb* afghan a pu y être introduit lors de l'une de ces vagues de migration. La domination pashtoune sur le Rohilkhand s'est achevée en 1772 avec l'invasion de la Confédération marathe. Malgré le changement politique qui s'en est suivi, la ville de Rampur a maintenu la pratique du *rubāb* afghan jusqu'au XVIII^e siècle.¹¹

La première mention afghane du terme *rubāb* apparaît en 1786 dans les chroniques de Mahmud al-Husaini Munshi ibn Ibrahim Jāmi.¹² Néanmoins, en l'absence de détail organologique, nous ne sommes pas en mesure de certifier qu'il s'agisse bien de la variante afghane.

4 Voir Elphinstone 1815, p. 152.

5 Voir Miner 1997, p. 64.

6 McNeil 2004, p. 21–22.

7 Il s'agit d'un clan spécialisé dans le commerce des chevaux. Ibid., p. 60.

8 Sourindro Mohun Tagore (1840–1914).

9 Miner 1997, p. 66.

10 Les Ghilzi auraient chassés les Bangashi au XIV^e siècle, les repoussant jusqu'à la vallée de Kurram au Pakistan. Voir Roy 2017, p. 26–31.

11 McNeil 2004, p. 60–62.

12 Voir Sarmast 2004, p. 158.

Cette même incertitude se répète avec les écrits du Britannique Mountstuart Elphinstone lorsqu'en 1808, il mentionne l'instrument sans en donner de description.¹³ En revanche, il peut y avoir une certaine part de doutes avec la description détaillée qu'en fait, peu avant 1825,¹⁴ le capitaine N. Augustus Willard. La description qu'il fait de l'instrument est très précise, mais il ne mentionne pas la présence de cordes sympathiques. Pourtant cet élément ne peut passer inaperçu, en particulier lors d'une observation aussi minutieuse que celle qu'il a faite. Aussi, nous ne pouvons pas être certains qu'il s'agisse ici d'un *rubāb* afghan :

This instrument is strung with gut strings, and in shape and tone resembles a Spanish guitar. It is played with a plectrum of horn held between the fore-finger and thumb of the right hand, while the fingers of the left stop the strings on the fingerboard.¹⁵



Fig. 3a/b Image de gauche : illustration réalisée par François-Joseph Fétis, dans *Histoire générale de la musique* (Fétis 1869, p. 290, Fig. 45). Image de droite : *Rubāb* afghan présenté au pavillon des Indes lors de l'exposition universelle de 1855, milieu du xix^e siècle, bois, doré, laque verte, 960 x 290 x 275 mm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 02020(JS) (avec la permission © Victoria and Albert Museum, London).

Aucune des références précitées n'apporte de preuve organologique claire attestant la pratique de l'instrument. Il faudra attendre 1869 pour voir apparaître la première description détaillée d'un *rubāb* afghan. Cette dernière est accompagnée d'un remarquable dessin représentant l'instrument de face et de profil (Fig. 3a). Ce travail est l'œuvre du musicologue François-Joseph Fétis. Tout comme le capitaine N. Augustus Willard, François-Joseph Fétis est lui aussi interpellé par la forme de son corps, qu'il associe, quant à lui, à une vièle et non à une guitare : « [C]et organe sonore est évidemment celle d'un instrument à archet ».¹⁶ Le musicologue rapporte des éléments organologiques précieux de l'instrument. Il nous apprend que les six cordes mélodiques sont en boyau et les sept cordes sympathiques en métal :

13 Voir Elphinstone 1915, p. 173.

14 Nous ne savons pas exactement quand Willard a écrit *A Treatise on the Music of Hindoostan*, mais cela est forcément antérieur à 1825.

15 Willard 1834, p. 84–85.

16 Fétis 1869, p. 290.

Cette tête [le chevillier] est percée de trois trous pour six chevilles, dont trois sont à droite et trois à gauche.¹⁷ Six grandes cordes de boyau sont tendues par ces chevilles et passent sur un chevalet au bas de la table d'harmonie. A gauche de cette table et sur la moitié inférieure du manche, se trouvent sept chevilles qui tendent autant de cordes métalliques, lesquelles passent sous les cordes de boyau et vont s'attacher au tire-cordes [chevilles]. Ces cordes métalliques résonnent harmoniquement sous l'influence vibratoire des cordes de boyau.¹⁸

Malheureusement, il ne précise pas comment étaient organisées ces six cordes, mais en nous basant sur ses dessins, nous pouvons deviner qu'elles allaient par deux, soit : trois cordes doublées. Cette configuration correspond à celle de certains anciens *rubābs* afghans, que l'on rencontre dans les musées, et à ceux toujours pratiqués au Tadjikistan. Nous savons que François-Joseph Fétis ne s'est jamais lui-même déplacé aux Indes britanniques, pas plus qu'en Afghanistan. Il n'a donc pas eu la possibilité de voir un *rubāb* afghan dans l'un de ces deux pays. Tout porte à croire que l'instrument qu'il décrit dans son encyclopédie n'est autre que celui présenté au pavillon des Indes lors de l'Exposition universelle de 1855 (voir Fig. 3a/b). D'ailleurs, les illustrations de l'instrument qui accompagnent ses écrits présentent une forte similitude avec celui de l'Exposition. Cet instrument se trouve actuellement au Victoria and Albert Museum de Londres et on le voit également apparaître dans le catalogue de l'exposition *Gloire des princes, louange des Dieux*, sous la désignation « *sarod* ». ¹⁹ Il semblerait que ce *rubāb* afghan soit le plus ancien spécimen qui nous soit parvenu. Quant au terme *sarod*, il n'est pas anodin puisqu'il renvoie à l'origine même du *rubāb* afghan. ²⁰ Selon les sources orales indiennes, cette désignation était employée pour nommer le *rubāb* des Afghans, avant que les populations du nord de l'Inde ne le nomment « *rubāb* afghan », afin de le distinguer du *rubāb dhrupad*. ²¹ D'ailleurs, on constate qu'il n'y a aucune différence organologique entre le *rubāb* afghan et le *sarod* avant que ne soit placée sur ce dernier une table-touche en métal. Cela s'est fait peu avant la fin du XIX^e siècle. ²² Par la suite, les luthiers indiens se sont inspirés du corps du *rubāb dhrupad* pour modifier la forme du *sarod* afin de lui donner une apparence « indienne ».

Si l'on accepte l'hypothèse que les instruments décrits jusqu'en 1825 n'étaient pas pourvus de cordes sympathiques, nous pouvons en déduire qu'elles ont fait leur apparition sur le *rubāb* afghan entre 1825 et peu avant 1855, date de l'Exposition universelle de Paris. Par ailleurs, du fait que les cordes sympathiques jouent un rôle essentiel dans le timbre du *rubāb* afghan, nous ne pouvons pas considérer les occurrences antérieures à 1855 comme des preuves avérées de la pratique de l'instrument. En conséquence, nous retiendrons la période qui s'étend de 1825 à 1855 pour situer l'invention du *rubāb* afghan.

Du *rubāb* afghan au *rubāb* afghan dit *kabuli*

S'il est communément admis de considérer le *rubāb* afghan comme un luth à cordes pincées, son aspect, tel que nous avons pu le voir précédemment, présente une forme apparentée à celle d'une vièle. Lorsque l'on étudie l'évolution diachronique de l'organologie de ce luth, on constate des

17 Fétis a peut-être mal observé le chevillier, il n'a pas remarqué que les six chevilles le traversaient, ce qui fait six trous à droite et à gauche.

18 Ibid., p. 290–291.

19 Trasoff 2003, p. 220.

20 Voir McNeil 2004, p. 28.

21 Le *rubāb dhrupad*, parfois appelé *seniya rubāb*, a une apparence similaire à celle d'un luth : son manche est long et large, son corps est rond et deux petites cornes marquent la jonction de ces deux éléments. L'instrument accompagne le genre classique *dhrupad*, d'où son nom. Voir *ibid.*, p. 30.

22 Voir Roy 2017, p. 139–143.

modifications qui témoignent de la volonté des luthiers de l'adapter aux besoins des répertoires. Le *rubāb* afghan n'a donc pas toujours eu l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui : le chevillier de l'instrument présenté à l'Exposition universelle de 1855 a une forme différente de celui des instruments du ^{xx}^e siècle. D'autres transformations, intervenues au cours du ^{xx}^e siècle, correspondent à l'invention de la musique dite *kabuli*. Il s'agit d'un genre constitué de deux répertoires distincts : des pièces instrumentales influencées du *khyal* hindoustani et celui hybride composé d'éléments musicaux empruntés aux différentes traditions musicales afghanes.²³ L'une des plus importantes transformations fût de modifier le nombre des *tarhā* (les cordes mélodiques) : organisées en trois cordes doublées (aussi appelées « chœurs »), elles ont été réduites à trois simples cordes (voir Fig. 1).²⁴ Ce changement modifie considérablement le geste instrumental et permet de réaliser de nouvelles ornementsations.²⁵ Il faut noter que la configuration en chœur est toujours employée sur un grand nombre de *rubābs* centrasiatiques : le *rubāb* de Kashgar ; le *rubāb pamiri* ; la version tadjik du *rubāb* afghan ; le *rubāb* de Petrociens, une version ouzbèke et sans corde sympathique du *rubāb* afghan, et le *charda* du Cachemire pakistanais, une sorte de *rubāb pamiri* monté de cordes sympathiques. Les cordes de ces luths sont doublées pour les aiguës *bam* et les médiums *miāna*. Quant à la corde basse *jelaw* elle est généralement constituée d'une simple corde.²⁶ Le nombre de *sim-e bajgi*, ou cordes sympathiques, du *rubāb* afghan a lui aussi changé entre le ^{xix}^e et le ^{xx}^e siècle, passant de 7 pour les instruments les plus anciens, à 15 pour les plus modernes, voire beaucoup plus sur certains instruments du Cachemire.²⁷

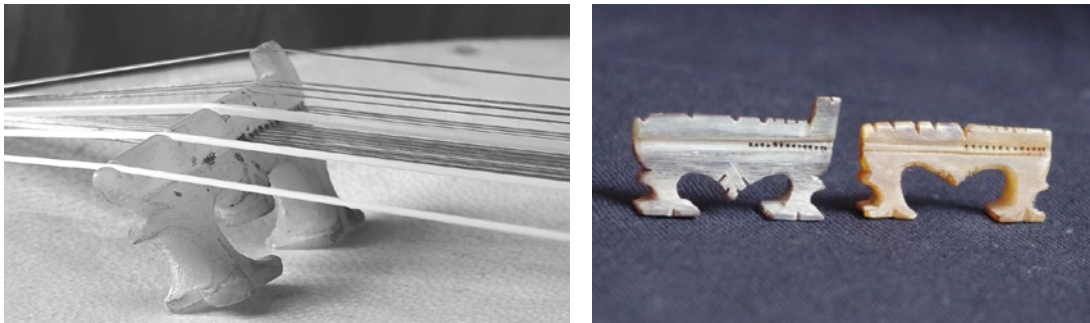


Fig. 4a/b Image de gauche : chevalet d'un *rubāb* afghan *kabuli*, avec sa partie surélevée pour accueillir la corde *sim-e barchak*. Image de droite : deux chevalets, probablement réalisés par le luthier Juma Khan de Kaboul. Celui de gauche est de type *kabuli*, celui de droite, plus ancien, est droit. On remarque sur ce dernier les cinq profondes encoches pour les cinq cordes mélodiques. Collection Sylvain Roy (Photographies Sylvain Roy).

La transformation du chevalet constitue une modification significative attestant de l'évolution du geste instrumental sur le *rubāb* afghan *kabuli*. À l'origine il était droit, toutes les cordes sympathiques passant au travers du chevalet. Seule la plus aiguë de ces cordes, désignée par le terme *sim-e barchak*,²⁸ passe sur le chevalet, aux côtés des cordes mélodiques et des cordes bourdons. Ce serait pour faciliter un jeu rythmique élaboré, dénommé *sim-e kāri*²⁹ (littéralement « travail

23 Voir Roy 2019, p. 14.

24 Il existe des spécimens montés de sept cordes mélodiques en boyau. Voir Roy 2017, p. 298–299.

25 Voir Roy 2022, p. 91–92.

26 Cette corde, de gros diamètre, serait moins ergonomique sous les doigts si elle était doublée.

27 Le musicien américain Noor Muhammad Khan possède un *rubāb* afghani du Cachemire, acheté à Srinagar en 1980, et monté de 20 cordes sympathiques. Voir Roy 2017, p. 398.

28 L'ethnomusicologue Jean During avance l'hypothèse que le terme *barchak* pourrait indiquer le fait que la petite corde passe par-dessus le chevalet : *bar* (« par-dessus ») et *chak* (« petite [corde] »). Conversation personnelle, 25 février 2021.

29 Voir Baily 1987, p. 178.

sur la corde métallique») ou encore *parandkâri*,³⁰ que les luthiers ont eu l'idée de surélever le chevalet de trois à cinq millimètres sous la *sim-e barchak* (Fig. 4a/b). Positionnée plus haute, la corde devient plus accessible aux coups de plectre et a permis de faire évoluer la technique du *sim-e kâri*. Enfin, la dernière modification importante que nous pouvons constater sur l'invention du *rubâb kabuli* est l'augmentation considérable de sa taille. Cela s'est vraisemblablement produit dans la première moitié du xx^e siècle (Fig. 5).



Fig. 5 À gauche, un *rubâb afghan kalân* réalisé en 2017 par Karim Lang, luthier de Herat (taille : 810 mm). Au centre, un ancien *rubâb afghan miyana* réalisé au cours du xx^e siècle par Juma Khan, luthier de Kaboul (taille : 650 mm). À droite, un ancien *rubâb afghan zircha* réalisé par un luthier inconnu au cours du xx^e siècle (taille : 510 mm). Collection Sylvain Roy (Photographie Sylvain Roy).

En étudiant d'anciens *rubâbs* afghans, comme ceux toujours pratiqués au Tadjikistan et au Badakhshan et ceux des collections des musées occidentaux, ou encore en observant ceux figurant sur des photos³¹ et des vidéos³² du siècle dernier, on constate que les instruments étaient tous de taille inférieure aux instruments modernes. Même si la dimension des instruments n'est pas standardisée,³³ les luthiers afghans et depuis peu les luthiers pakistanais proposent trois tailles différentes : *kalân* ou *shâh*, *miyana* et *zircha*.³⁴ Ces dimensions sont calculées par la distance qui se trouve entre le sillet de tête et le bas du résonateur, elles sont données en inches (pouces). Il est communément admis qu'un instrument dit « grand », a une taille supérieure à 710 mm (28 inches). Cela devient aléatoire avec les deux autres tailles : un instrument médium

30 Selon Akbar Wardag, le terme est composé des mots *parand* (« tissu en soie ») et *kâri* (« travail »), conversation personnelle, 24 février 2021.

31 Les photos de John Burke, réalisées en 1880, présentent des instruments de petite taille (Burke 1880).

32 Le film *La croisière jaune*, 1932, montre trois joueurs de *rubâb* afghan du village de Gilgit, dans l'actuel Pakistan.

33 La dimension d'un instrument dépend surtout de la pièce de bois dans laquelle il va être sculpté.

34 Les termes *kalân*, *miyana* et *zircha* peuvent être traduits par « grand, moyen et petit » ; quant au terme *shâh* on le traduit par « Roi ». Il est intéressant de noter que seuls les luthiers afghans et pakistanais proposent des *rubâbs* selon ces trois tailles ; les luthiers du Badakhshan, du Tadjikistan, voire de l'Ouzbékistan, ne regroupent pas leurs instruments selon leur dimension.

mesurerait 660 mm (26 inches) ou plus. Quant aux petits instruments, ils sont tellement peu populaires qu'il en devient difficile de proposer une fourchette de taille. Selon les musiciens afghans, les grands *rubābs*, ou *kalān*, sont employés pour le genre *naghma-e klasik* (littéralement « musique classique »).³⁵ Toutefois, il semblerait que les *rubābs miyana* peuvent également être employés pour ce genre, et que les *rubābs zircha* s'utilisent uniquement pour la musique folk, dans le sens de populaire.³⁶ Le musicologue afghan Abdul Wahab Madadi rapporte qu'un orchestre rassemblant des *rubābs* de différentes tailles avait été créé dans le courant du xx^e siècle. On voit là toute l'influence de la musique occidentale, même si l'existence de cet orchestre a été très courte, « pas plus d'une année ».³⁷

Comparaison morphologique et organologique du *rubāb* afghan avec les luths à cordes pincées d'Asie centrale



Fig. 6a–d De gauche à droite : *tanbūr* afghan, *dūtār* herati, *dūtār* du Khorasan et *satā* ouzbek. Collection Sylvain Roy (Photographies Sylvain Roy).

L'étude morphologique des luths d'Asie centrale permet de constater qu'ils ont tous un aspect bien différent de celui du *rubāb* afghan : leur manche est long, de 60 cm pour un *dūtār* du Khorasan, à plus de 100 cm pour un *tanbūr* afghan. Comme il est possible de le constater, le manche se détache clairement du résonateur³⁸ (Fig. 6a–d et Fig. 7a–c). Le nombre de cordes mélodiques de ces luths varie de une – comme sur le *dūtār* herati ou le *satā/tanbūr* ouzbek, voire une corde doublée, comme sur le *tanbūr* afghan – à trois, généralement doublées pour les cordes aiguës et medium, et simples pour la basse, comme sur le *rubāb* de Kashgar ou le *charda* du Cachemire. Ces instruments ont tous une apparence bien différente du *rubāb* afghan. Le manche de ce dernier est petit – à peine un tiers de sa longueur totale, son corps est massif, plus profond

35 Voir Roy 2022, p. 87.

36 Voir Sarmast 2004, p. 140.

37 Conversation personnelle, 13 juillet 2017.

38 Le terme « résonateur » désigne la cavité, ou volume creux, situé dans le corps des luths, sur lequel sera collée une table d'harmonie en peau ou en bois.

que large, est constitué de deux parties distinctes, séparées par ces deux dépressions latérales. Cette différence morphologique nous permet déjà de remarquer qu'il ne peut y avoir de filiation possible entre ces luths et le *rubāb* afghan. Par ailleurs, un autre élément tout aussi important vient accentuer cette disparité : il s'agit de l'emplacement réservé aux cordes sympathiques. Sur les luths d'Asie centrale qui en sont pourvus, les cordes sympathiques sont placées le long du manche, comme on peut le voir sur le *tanbūr* afghan, le *dutār* herati (Fig. 6a/b), le *rawap* des Dolan ou le *charda* du Cachemire (Fig. 7a/b). Sur le *rubāb* afghan, elles sont disposées sur l'un des côtés du résonateur, ce qui en fait, avec le sarod, une singularité organologique. S'il paraît à présent évident que le *rubāb* afghan n'a aucun lien de parenté morphologique avec les luths centrasiatiques, serait-il possible d'établir une filiation avec les vièles de ce même territoire ?

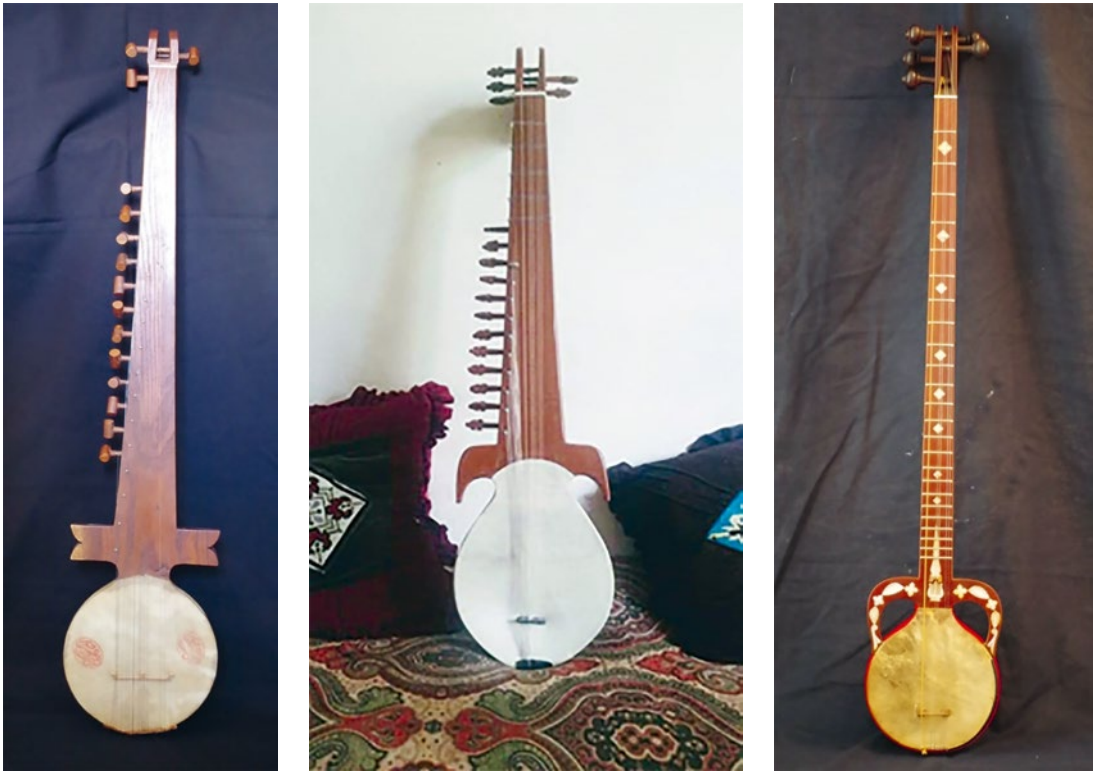


Fig. 7a–c De gauche à droite : *rawap* des Dolan, *charda* Gilgit, Cachemire pakistanais et *rubāb* de Kashgar. Collection Sylvain Roy pour le premier et le dernier instrument. Le *charda* a été réalisé par le luthier Saleemuddin (Photographies Saleemuddin [*charda*] et Sylvain Roy).

Comparaison morphologique et organologique du *rubāb* afghan avec les vièles de type *sarindā*

Les éléments historiques qui nous sont parvenus attestent d'un mode de jeu au plectre sur le *rubāb* afghan, mais son affordance évoque le corps d'une vièle. Ce détail n'avait pas échappé au musicologue François-Joseph Fétis : cette comparaison morphologique du *rubāb* afghan avec une vièle est due aux dépressions latérales qui caractérisent la forme de son résonateur et rappellent les échancrures du violon.³⁹ Sur le *rubāb* afghan, ces dépressions n'ont aucune fonction avec un mode d'ébranlement au plectre. Quel pourrait-être leur rôle ?

³⁹ La fonction des échancrures est de faciliter le passage de l'archet sur les cordes.



Fig. 8 *Sarangi* indienne.
Collection Sylvain Roy
(Photographie
Sylvain Roy).

En étudiant la morphologique des vièles pratiquées de l'Asie centrale au nord de l'Inde, on constate qu'elles peuvent être regroupées en trois grandes familles distinctes. La première de ces trois familles est celle des vièles à pique, il s'agit d'instruments composés d'un long manche, maintenu à leur corps (de forme généralement circulaire, mais parfois rectangulaire)⁴⁰ au moyen d'une pique traversante. Ce type de vièle est désigné par les termes *ghidjak* en Ouzbékistan, au Tadjikistan et au Turkménistan, ou *kemancha* (littéralement « petit archet ») dans les régions perses. La deuxième famille rassemble des vièles situées plus au sud de ce territoire, dans les régions proches du Pakistan et de l'Inde. La forme de ces dernières se caractérise par un corps rectangulaire comprenant le résonateur, le manche et le chevillier. Ces vièles sont désignées par le mot hindoustani *sarangi* (nom féminin, littéralement « cent couleurs »), probablement construit à partir des mots persans *sad* (« cent ») et *rang* (« couleur ») (Fig. 8). Le nom de la *sarangi* vient de son timbre caractéristique, résultant de l'usage de cordes mélodiques en boyau de gros diamètre et par la présence de pas moins de 37 cordes sympathiques. Enfin, la dernière famille rassemble un grand nombre de vièles, de morphologies différentes, ayant toutes en commun un corps cintré, marqué par deux dépressions latérales comparables à celles du *rubāb* afghan, et surmonté, elles aussi, d'un manche court et étroit terminé par un chevillier. Ce dernier est, dans le nord de l'Inde, souvent décoré d'une sculpture d'oiseau. Ce type de vièles peut être désigné par le terme générique *sarindā*, mais on rencontre également des noms vernaculaires tels que *sorūd* au Baloutchistan, du persan « mélodie » ou « hymne », ou encore « *sarangi* » au Cachemire (Fig. 9a–d).

40 On rencontre au Badakhshan et en Afghanistan des vièles dont le corps est réalisé dans un bidon en métal brossé.



Fig. 9a–d De gauche à droite : *sarindā* indien, *sorūd* baloutche, *sarindā* afghan et *sarangi* népalaise. Collection Sylvain Roy (Photographies Sylvain Roy).

La morphologie des vièles des deux premières familles présente une apparence totalement différente de celle du *rubāb* afghan. Seules les vièles de la famille *sarindā* présentent de fortes similitudes avec l'instrument (Fig. 9a–d). Ils ont en commun un corps taillé dans une seule pièce de bois, marqué par deux dépressions latérales et surmonté, dans son prolongement, par un manche court.

Le terme *sarindā* serait probablement d'origine persane, vraisemblablement en relation avec le mot *sorūd*. S'il n'existe pas de distinction de genre dans la langue persane, l'ethnomusicologue Chaitanya Kunte⁴¹ précise qu'il est considéré comme masculin en Inde. La famille des *sarindā* dispose d'une riche diversité morphologique, mais tous ces instruments ont en commun un corps monoxyle constitué d'une partie basale petite et étroite, recouverte d'une peau parcheminée (Fig. 9 a–d). La partie supérieure du résonateur est plus large et présente une forme en demi-lune, ou rectangulaire, ouverte sur l'extérieur : pour permettre une meilleure projection du son. Comme on peut le constater, la configuration morphologique du *sarindā* est bien différente de celle du *rubāb* afghan : sur ce dernier, la partie basale du résonateur, celle recouverte d'une peau, est plus large que la partie située de l'autre côté des dépressions latérales. De plus, cette dernière section est recouverte d'une table touche sur le *rubāb* afghan,⁴² alors qu'elle est ouverte sur le *sarindā*. Par ailleurs, sur ce type de vièle, le mode de jeu à la main gauche est différent : les cordes ne sont pas pressées sur la touche, mais effleurées par les doigts, comme sur la *sarangi*.⁴³ Enfin, le *sarindā* du nord de l'Inde n'est pas pourvu de cordes sympathiques (Fig. 9a), seuls les *sarindās* du Baloutchistan ou d'Afghanistan en sont munis (Fig. 9b/c). Le *sarindā* baloutche, désigné par le mot persan *sorūd*, a une forme qui rappelle celle du *sarindā* indien. Son corps est constitué de deux volumes creux, organisés comme sur la variante indienne, mais avec une forme en demi-lune légèrement moins accentuée (Fig. 9b). L'instrument est monté de trois cordes mélodiques en métal, celle du milieu étant doublée d'une corde en soie, ou en boyau, sonnante à l'octave inférieure. L'instrument dispose de six à sept cordes sympathiques. Sur ces instruments, elles ne sont pas disposées sur le côté du résonateur, comme sur le *rubāb* afghan,

41 Conversation personnelle, 10 avril 2022.

42 Il s'agit d'une pièce de bois collée sur le dessus du volume supérieur, jouant à la fois le rôle de touche et de table d'harmonie.

43 Les cordes des vièles de type *sarindā* sont placées sur un sillet de tête d'une hauteur importante.

ou le long du manche comme sur les luths à cordes pincées, mais sur le chevillier lui-même : toutes les cordes passent par le sillet de tête. Les différentes hauteurs (notes) sont obtenues en jouant directement sur la tension des cordes.⁴⁴ Le *sarindā* afghan présente une apparence similaire aux vièles de cette famille, mais la partie supérieure est de forme rectangulaire (Fig. 9c). L'instrument dispose également de cordes sympathiques, accrochées à des chevilles placées à deux endroits différents : tout comme sur le *sorūd* baloutche, un petit nombre, pas plus de cinq, est fixé au chevillier et quatre à cinq sont placées, cette fois, le long du manche. Ainsi disposées, ces dernières peuvent produire plusieurs hauteurs avec une tension relativement identique. Quant à la *sarangi* népalaise (Fig. 9d), sa forme est plus ou moins similaire à celle du *sarindā* indien, mais l'organisation des cordes en est différente : la corde basse et la chanterelle sont simples, alors que la corde medium est en chœur. Comme nous pouvons le constater, aucune de ces vièles ne présente de cordes sympathiques placées sur la partie supérieure du résonateur. Ce point constitue une différence notable avec le *rubāb* afghan. Toutes ces dissemblances ne permettent pas d'établir de filiations directes entre les vièles *sarindā* et le *rubāb* afghan. L'hypothèse d'un instrument intermédiaire, faisant la jonction entre ces instruments, serait la seule explication possible.



Fig. 10a–c À gauche : *Chikarā* (Collection Sylvain Roy). Au centre : *Chikarā*, Inde xviii^e et xix^e siècle, bois, parchemin, pigments, 580 x 200 mm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 02119, avec la permission © Victoria and Albert Museum, London. À droite : superposition du corps d'un *sarindā* et d'un *chikarā* (Photographie et montage : Sylvain Roy).

Dans la diversité morphologique des vièles de type *sarindā*, il est un instrument singulier, plus vraiment joué de nos jours, nommé *chikarā* (Fig. 10a/b).⁴⁵ Comme on peut le voir, cette vièle,

44 Du fait que les cordes sont du même diamètre, les plus graves sont peu tendues et les aiguës sont très tendues. Cette configuration n'offre pas des conditions *optimum* pour le principe de vibration par sympathie.

45 Selon l'ethnomusicologue Chaitanya Kunte, le *chikarā* serait également de genre masculin. L'origine et le sens du terme nous sont inconnus. Conversation personnelle, 10 avril 2022.

vraisemblablement originaire du Pendjab, est constituée d'un corps semblable à celui du *sarindā* indien, à ceci près que son apparence est inversé : la partie basale est large, pouvant adopter une forme en demi-lune (c'est sur cette dernière que se trouve la peau parcheminée), la partie supérieure, placée de l'autre côté des deux dépressions latérales, est étroite, plus longue et recouverte d'une table-touche. Cette configuration constitue une différence importante avec les autres vièles de cette même famille, tout en conservant leur filiation. En superposant le corps d'un *sarindā* à celui d'un *chikarā*, on remarque que la structure est commune (Fig. 10c).



Fig. 11a/b De gauche à droite : *dotarā* et *esraj*. Collection Sylvain Roy (Photographies Sylvain Roy).

Le geste instrumental du *chikarā* comprend deux modes d'ébranlement : celui à l'archet et celui au plectre. Cette particularité constitue une différence supplémentaire d'avec les autres vièles *sarindā*. Le fait que les cordes puissent être également mise en vibration au moyen d'un plectre nous renseigne sur la hauteur du sillet de tête : ce dernier est manifestement moins haut, pour que les cordes puissent être pressées convenablement sur la touche, sans que cela n'augmente leur tension. Ce point est extrêmement important puisqu'il fait du *chikarā* l'articulation entre un luth et une vièle.

Il existe dans le nord de l'Inde un luth joué exclusivement au moyen d'un plectre dont l'apparence rappelle celle du *chikarā* : il s'agit du *dotarā* (Fig. 11a). En plus de présenter une structure identique, le *dotarā* arbore souvent au sommet de son chevillier une sculpture d'oiseau rappelant celui des vièles *sarindā*. L'apparence du *chikarā* et du *dotarā* est si semblable que l'on peut être amené à les confondre. Cependant, sous l'influence du *sarod* indien, la touche du *dotarā* est elle aussi recouverte d'une plaque en métal, et les cordes, traditionnellement en boyau, ont été remplacées par des cordes en acier. L'*esraj*, une autre vièle indienne munie d'un manche similaire à celui du *sitar*, présente un corps comparable au *chikarā* et au *dotarā* (Fig. 11b). Une autre version de cette dernière vièle porte le nom de *dilrubā*. Le corps de cet instrument est rectangulaire, comme celui de la *sarangi*. Tout comme le *sitar* indien et les autres luths de ces régions, ces deux vièles possèdent des cordes sympathiques situées sur le côté du manche et sur le chevillier.

Les *chikarā* peuvent également être munis de cordes sympathiques : c'est le cas de l'instrument exposé au pavillon des Indes lors de l'Exposition universelle de 1855. Il se trouve lui aussi au Victoria and Albert Museum à Londres (Fig. 10b). Sur cet instrument, les cordes sympathiques sont placées le long de la partie supérieure du corps, comme avec le *rubāb* afghan. Cette particularité renforce une possible parenté entre ces deux instruments. Néanmoins, la vièle *chikarā* ne possède pas de manche clairement délimité comme sur le *rubāb* afghan.⁴⁶ Cet élément ne constitue pas la seule différence. Bien que similaire, le corps du *rubāb* afghan ne permet pas un jeu à l'archet. Pour s'en convaincre, il suffit de faire l'expérience en positionnant le chevalet à différents endroits sur la peau du résonateur (Fig. 12a–c).



Fig. 12a–c Représentations des trois emplacements possibles du chevalet sur la table d'harmonie d'un *rubāb* afghan (Photographies Sylvain Roy).

Lorsque le chevalet est placé juste en-dessous des dépressions latérales, de manière à les utiliser pour faciliter le passage de l'archet, on remarque que ses pieds reposent sur la structure de l'instrument (Fig. 12a). Le timbre qui en résulte ne correspond à aucune des vièles de ce territoire. Si les autres emplacements du chevalet sur le résonateur permettent de créer un timbre convenable, on constate alors que l'archet ne passe plus au niveau des dépressions latérales (Fig. 12b). Enfin, lorsque le chevalet est positionné dans la partie basale du résonateur, à 3 cm du bord de la caisse,⁴⁷ on remarque que la largeur de cette section contraint fortement le jeu de l'archet, particulièrement sur la chanterelle et la corde basse (Fig. 12c). La solution consisterait à surélever les cordes avec un chevalet beaucoup plus haut que celui utilisé pour cette expérience. Cependant, il deviendrait impossible de presser les cordes mélodiques sur la touche. L'expérience montre que l'organologie du *rubāb* afghan n'est pas adaptée au jeu de l'archet.⁴⁸ Tous ces éléments nous conduisent à dire que la structure du corps du *chikarā*, bien que très ressemblante, reste différente de celle du *rubāb* afghan. Aussi, si l'on accepte l'hypothèse que le *rubāb* afghan est affilié au *chikarā*, cela implique la présence d'un instrument intermédiaire. Ce chaînon manquant peut être illustré par un *rubāb* représenté peu avant 1660 par le miniaturiste Bichitr (Fig. 13).

46 Le manche du *rubāb* afghan a peut-être été démarqué de la partie supérieure de sa structure dans la volonté de faciliter le jeu de la main gauche tout en conservant une cavité suffisamment importante pour conserver son timbre et une bonne résonance.

47 Il s'agit de la position habituelle du chevalet sur un *rubāb* afghan.

48 Les musiciens Jordi Savall (2010) et Khaled Arman se sont essayés à jouer le *rubāb* afghan au moyen d'un archet.

Le chaînon manquant

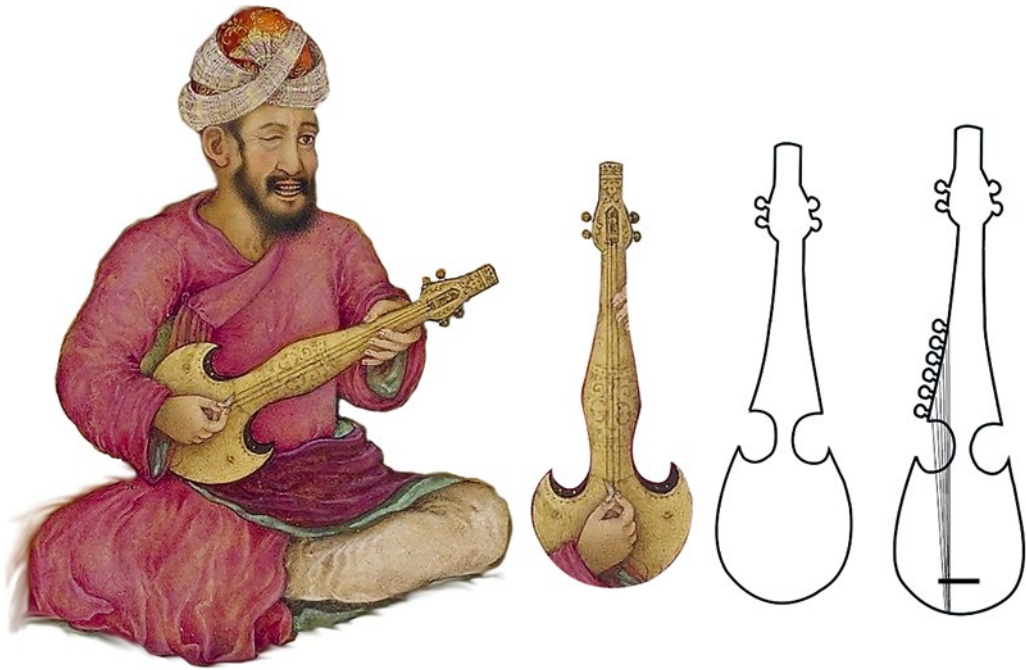


Fig. 13 Bichitr, *Un blanchisseur écoutant un chanteur et un musicien*, ca. 1630–45, gouache opaque et or sur papier, ca. 220 x 130 mm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. IM27-1925, (Minto album), nr. 55374 (© Victoria and Albert Museum, London, détail de la miniature et la possible transformation de l'instrument en *rubāb* afghan ; Montage Sylvain Roy).

Le miniaturiste Bichitr était originaire du nord de l'Hindoustan et aurait vécu sous les règnes de deux empereurs moghols Jahāngir (1559–1627) et Shāh Jahān (1592–1666). Les spécialistes qui ont étudié sa production, supposent qu'il aurait débuté sa carrière peu avant 1616 et l'aurait achevée après 1660. Joep Bor, spécialiste des vièles indiennes, rapporte dans ses notes que la miniature a été réalisée en 1630 : « Itinerant musician playing a small lute {rubab?} by Bichitr, Mughal, c. 1630. Victoria and Albert Museum, London ».⁴⁹ Quant au musée, il propose deux dates : 1645 dans les informations générales : « Peinture, gouache opaque sur papier, un blanchisseur écoutant un chanteur et un musicien, par Bichitr, Moghol, autour de 1645 »⁵⁰ et 1650 sur l'étiquette placée sous la miniature, dans l'ouvrage où elle se trouve : « Le joueur de tanbura [luth indien à long manche]. Par Bichitr. Peinture moghole de l'école de Shah Jahan ; environ 1650. Anciennement de la collection impériale d'Agra et de Delhi. I. M. 27-1925. »⁵¹ Aucune autre désignation que « tanbura [tambura] » n'est donnée à l'instrument figurant sur la miniature. Sachant qu'il ne s'agit pas d'une *tanbura*, et pour plus de commodité, nous le nommons « *rubāb* de Bichitr ».⁵²

49 Bor 1987, p. 180, note 43.

50 « Painting, opaque watercolour and gold on paper, a washerman listening to a singer and musician. » (Bichitr A).

51 « The tambura [sic] player. By BICHITR. Mogul painting of the School of Shah Jahan; about 1650. Formerly in the Imperial Collection at Agra and Delhi. I. M. 27-1925. » (Bichitr B).

52 Nous ne sommes en aucun cas en dehors de la tradition. Voir la description de l'image dans Chaitanya 1979, fig. 57 : « Rubab player, his companion and a peasant, Bichitr, Minto Album, Victoria & Albert Museum, IM, 27 & A-1925. »

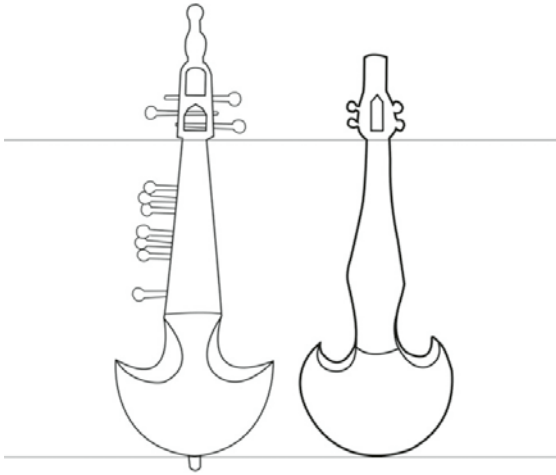


Fig. 14 Analyse morphologique comparative du *chikarā* du Victoria and Albert Museum avec la représentation du *rubāb* réalisée par Bichitr (Montage Sylvain Roy).

Le miniaturiste représente clairement un *rubāb* joué au moyen d'un plectre. La position de la main droite indique que le chevalet est positionné dans la partie basse du résonateur, ce qui correspond plus à l'usage des luths à cordes pincées qu'à celui de cordes frottées. Toutefois, rien ne nous interdit de penser qu'il pouvait être joué avec un archet. Nous pouvons constater que l'apparence du *rubāb* de Bichitr est pratiquement identique à celle du *chikarā*.⁵³ Il est donc envisageable de citer la miniature de Bichitr pour attester de la pratique du *chikarā* (Fig. 14).

Le *rubāb* représenté par Bichitr serait monté de quatre cordes, comme le suggèrent les quatre chevilles du chevillier, mais la représentation n'en montre que trois. Cette représentation suggérerait-elle que l'une de ces cordes serait doublée ? S'agirait-il de la chanterelle, comme il est fréquent de le voir sur les luths de ces régions ? On remarque aussi que ce *rubāb* est dépourvu de cordes sympathiques, ce qui correspond bien à cette période. En effet, ces dernières n'apparaissent en Hindoustan qu'à la fin du XVIII^e siècle. Les vièles représentées sur les miniatures mogholes et persanes en attestent.⁵⁴ L'hypothèse que la transformation du corps d'un instrument similaire au *rubāb* de Bichitr serait la conséquence de l'apparition des cordes sympathiques, est tout à fait probable ; d'autant que cela demande juste une déformation des volumes du résonateur. Le *rubāb* de Bichitr nous apparaît comme le chaînon manquant qui relie les vièles *sarindās* au *rubāb* afghan. C'est « la clef de voûte » de l'hypothèse qui suggère que le *rubāb* afghan serait affilié aux vièles *sarindās*.

En élargissant cette analyse morphologique à d'autres vièles issues des régions plus éloignées, on pourrait probablement étoffer cette possible généalogie du *rubāb* afghan (Fig. 15a–d). On remarquerait alors que le *rabāb* du Maghreb, bien que monoxyle, possède une structure bien différente de celle du *rubāb* afghan et des vièles de type *sarindā*. En revanche, les vièles des régions turquises du nord de l'Asie centrale, celles pratiquées au Karakalpakstan, au Kazakhstan et au Kirghizistan, présentent une apparence similaire aux vièles de type *sarindā*. Désignées par les termes *kyl kiyak* au Kirghizistan⁵⁵ et *kobūz* – parfois orthographié *kobyz* ou *qobūz*⁵⁶ – au Karakalpakstan et au Kazakhstan, elles sont toutes constituées d'une partie basale étroite, recou-

53 Le chevillier du *rubāb* de Bichitr est également comparable à celui du *chikarā* de la Fig. 9a.

54 Voir Roy 2022, p. 79–80.

55 Le terme est constitué des mots *kyl* « corde » et *kiyak* « coupée » et fait référence à l'archet ou « la chose qui coupe les cordes ».

56 Le terme *qobūz* désigne également un *rubāb* à long manche et à cordes pincées de la période moghole. Cet instrument a été supplanté par le *rubāb dhrupad*. Le *tanbur* du Pamir ou le *dranyen* tibétain ont une morphologie similaire au *qobūz* moghol. L'hypothèse que ces instruments soient affiliés me semble probable.



Fig. 15a–d Hypothèse généalogique du *rubāb* afghan, des vièles *kil kiyak* ou *kobüz* turcique, *sarindā* et *chikarā* au *rubāb* afghan. Collection Sylvain Roy (Photographies Sylvain Roy).

verte d'une peau parcheminée, surmontée d'une partie supérieure plus large et ouverte vers l'extérieur (Fig. 15a). Le geste instrumental de la main gauche est lui aussi identique à celui des vièles de type *sarindā* : les cordes, au nombre de deux, sont constituées de crins de cheval rassemblés en mèches de diamètre différent, sont effleurées par les doigts. Est-ce que cette analogie morphologique est le fruit du hasard, ou s'agit-il d'instruments apparentés ? Ces similitudes interpellent et l'on ne serait pas étonné d'apprendre dans le futur que ces vièles soient affiliées. En revanche, bien que l'organologie des vièles turciques semble plus simple, nous ne pouvons pas pour autant dire si elles sont les précurseurs des *sarindās*.

Conclusion

À présent que notre œil s'est familiarisé avec la structure du *rubāb* afghan et avec celle des luths à cordes pincées de ce large territoire, il nous est possible de souligner leurs similitudes et leurs différences. Ainsi, nous avons pu constater que le *rubāb* afghan présente une structure bien différente de celle des luths. Même si nous ne pouvons pas véritablement parler de filiation, nous constatons que l'instrument présente une structure comparable à celle des vièles de type *sarindā*, et plus particulièrement celle du *chikarā*. De ce fait, l'hypothèse que le *rubāb* afghan soit affilié aux vièles de type *sarindā*, au travers du *chikarā*, nous semble fortement probable. Nous pouvons donc imaginer l'hypothétique évolution diachronique de l'organologie du *rubāb* afghan de la manière suivante : apparition du prototype du *rubāb* afghan au début du xvii^e siècle. La forme et le mode de jeu de ce luth seraient similaires à celui représenté par Bichitr. Ce *rubāb*, affilié au *chikarā*, serait indirectement affilié aux vièles *sarindā*. Enfin, la transformation finale du *rubāb* de Bichitr en *rubāb* afghan s'expliquerait par l'ajout des cordes sympathiques, opération réalisée dans la première moitié du xix^e siècle. Cette étude sur la structure des cordophones de ce territoire montre qu'une analyse comparative constitue une méthode pour vérifier, valider ou invalider de possibles filiations entre des instruments en l'absence de preuves historiques.

Bibliographie

Tous les liens ont été consulté pour la dernière fois le 23 septembre 2025.

- Baily 1987 | John Baily : Principes d'improvisation rythmique dans le jeu du *rubāb* d'Afghanistan, in : *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éd. Bernard Lortat-Jacob, Paris : Selaf 1987, p. 177–188.
- Bichitr A | Bichitr : *Painting* [ca. 1645], Victoria and Albert Museum, London, <https://collections.vam.ac.uk/item/O405720/painting-bichitr/>.
- Bichitr B | Bichitr : *Painting* [ca. 1645], Victoria and Albert Museum, London, <https://collections.vam.ac.uk/item/O405720/painting-bichitr/?carousel-image=2017KC4262>.
- Bor 1987 | Joep Bor : *The Voice of the Sarangi. An Illustrated History of Bowing in India*, Bombay : National Centre for the Performing Arts 1987.
- Burke 1880 | John Burke : *Nautch girls [Kabul]* [photo], ca. 1879/80, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nautch_girls_of_Kabul.jpg.
- Chaitanya 1979 | Krishna Chaitanya : *A History of Indian Painting. Manuscript, Mughal and Deccan Traditions*, New Delhi : Shakti Maliv Abhinav 1979.
- Fétis 1869 | François-Joseph Fétis : Le Rabab, in : *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris : Didot 1869, vol. 2, p. 290–291.
- Elphinstone 1815 | Mountstuart Elphinstone : *An Account of the Kingdom of Caubul and its Dependencies in Persia, Tartary and India*, Londres : Longman 1815.
- McNeil 2004 | Adrian McNeil : *Inventing the Sarod. A Cultural History*, Calcutta : Seagull 2004.
- Miner 1997 | Allyn Miner : *Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries*, Calcutta : Motilal Banarsidass 1997.
- Roy 2017 | Sylvain Roy : *Le rubāb afghani, étude historique, musicologique et organologique d'un luth d'Asie Centrale*, thèse de doctorat, Université de Nanterre 2017.
- Roy 2018 | Sylvain Roy : La musique classique afghane, du genre kabuli au kiliwali moderne, in : *Les nouvelles d'Afghanistan* 39/162 (2018), p. 24–26.
- Roy 2019 | Sylvain Roy : Le kiliwali « moderne », une musique au service de l'identité nationale, in : *Les nouvelles d'Afghanistan* 40/165 (2019), p. 13–15.
- Roy 2022 | Sylvain Roy : Le timbre du *rubāb* de Kaboul, in : *Cahiers d'ethnomusicologie* 34 (2022), p. 77–94.
- Sarmast 2004 | Ahmad Naser Sarmast : *A Survey of the History of Music in Afghanistan, from Ancient Times to 2000 A. D., with Special Reference to Art Music from c. 1000 A. D.*, thèse de doctorat, Monash University (Wellington) 2004.
- Savall 2010 | GermanCityGirl : *Jordi Savall – Town Hall 2010* [video], 19 mars 2010, <https://youtu.be/60lSbfdnnQQ>.
- Trasoff 2003 | David Trasoff : De Kaboul à Calcutta, in : *Gloire des princes, louange des Dieux. Patrimoine musical de l'Hindoustan, xiv^e au xx^e siècle*, éd. Joep Bor et Philippe Bruguère, Paris : Cité de la musique 2003, p. 214–227.
- UICH 2024 | Unesco Intangible Cultural Heritage : *Art of Crafting and Playing Rubab/Rabab*, online, 2024, <https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-crafting-and-playing-rubab-rabab-02143>.
- Willard 1834 | N. Augustus Willard : *A Treatise on the Music of Hindoostan*, Calcutta : Baptist Mission 1834.

Sylvain Roy, docteur en ethnomusicologie et professeur certifié d'éducation musicale, est l'auteur d'une thèse sur le *rubāb* afghan (2017). Ses terrains de recherche l'ont conduit dans un premier temps en Angleterre, en Écosse et en Irlande, puis, pour la réalisation de sa thèse, en Afghanistan, au Badakhshan, en Ouzbékistan et au Tadjikistan. Il est l'auteur d'articles traitant de l'histoire et de l'évolution des ins-

truments de musique, du timbre (celui du rubāb afghan), des répertoires et de leur place dans la société. Il travaille aussi à des projets d'archéo-lutherie expérimentale, en reproduisant des instruments figurant sur des sculptures, des fresques ou encore des miniatures. Titulaire d'un master en valorisation des patrimoines, son approche s'inscrit dans une démarche de sauvegarde du patrimoine immatériel.

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