Musikforschung der Hochschule der Künste Bern
20

Thilo Hirsch – Marina Haiduk –
Thomas Gartmann (Hrsg.)

Rabab, Rubeba, Rubāb

Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext

Ergon

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rabab, Rubeba, Rubāb

herausgegeben von
Thilo Hirsch, Marina Haiduk
und Thomas Gartmann

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MUSIKFORSCHUNG DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 20

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Einleitung (*Thilo Hirsch*) 7

Etymologie

Salah Eddin Maraqa
The Origin of the *Rabāb* 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 XIIIe–XVe 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 *cithara* in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance 107

Hist. Musikwissenschaft (teilweise in Verbindung mit Musikikonographie)

Thilo Hirsch
El son del purgamẽo. Das Rabab in den *Cantigas de Santa María* 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

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teresa Cäcilia Ramming
Musik und literarischer *enciclopedismo*. Simone de' Prodenzanis *Il Saporetto* 157

Thilo Hirsch
Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert 187

David R. M. Irving
Arnold Dolmetsch, the Rebab, and the Revival of the Rebec 209

Historische Musikwissenschaft vs. Musikethnologie als Methode

Britta Sweers/Cristina Urchueguía
One Object Viewed from Different Perspectives. Ethnomusicology and Historical Musicology in Dialogue 235

Musikethnologie

Mohamed Khalifa
Les différentes variantes du *rabāb* arabe 247

Anis Klibi
Le *rabāb* tunisien 265

Sylvain Roy
L'origine du *rubāb* afghan nous viendrait-elle d'un luth ou d'une vièle ? 281

Johannes Beltz
Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen 301

Ihor Khodzhaniiazov
Cobuz Cumanicus. Reconstructing the Instrument 319

Amedeo Fera/Vincenzo Piazzetta/Gabriele Trimboli
The Lira in Calabria. A Historical and Ethnomusicological State of the Art 329

Akustik

Vasileios Chatziioannou/Alexander Mayer
An Analysis of Reconstructed Rababs Based on Physical Principles, Experimental Measurements and Numerical Simulations 345

Personen-, Werk- und Ortsregister 355

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thilo Hirsch

Einleitung

Der vorliegende Sammelband zu den fellbespannten Streichinstrumenten der Rabab-Familie enthält sowohl Forschungsergebnisse eines zwischen 2019 und 2023 vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekts an der Hochschule der Künste Bern als auch weitere Beiträge zu verwandten Themen. In der Einleitung wird der Aufbau des Sammelbandes in Bezug auf das breite Spektrum der involvierten wissenschaftlichen Disziplinen vorgestellt. Zudem wird die innerhalb des Forschungsprojekts verwendete Terminologie erläutert.

Introduction

This anthology on the skin-covered bowed string instruments of the rabab family contains research results from a Swiss National Science Foundation research project conducted at the Bern Academy of the Arts between 2019 and 2023 alongside contributions on related topics. In the introduction, the structure of this anthology is explained in relation to the broad spectrum of scientific disciplines involved in a multi-perspective approach. In addition, we elucidate the terminology used in the research project.

Von 2019 bis 2023 wurden an der Hochschule der Künste Bern (HKB) in einem vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Projekt die fellbespannten Streichinstrumente der Rabab-Familie, die im Mittelalter und der Frührenaissance in Europa weit verbreitet waren, interdisziplinär erforscht.[1] Der vorliegende Sammelband enthält nun sowohl einen Teil der Forschungsergebnisse der Projektbeteiligten[2] als auch Beiträge der Teilnehmer:innen zweier Projekt-Symposien sowie weitere thematisch verknüpfte Beiträge. Zusammen reflektieren sie das interdisziplinäre und interkulturelle Netzwerk, das notwendig war, um sich dem komplexen Phänomen der fellbespannten Streichinstrumente anzunähern. Der Aufbau des Sammelbandes spiegelt darüber hinaus die methodische Vorgehensweise innerhalb des Forschungsprojekts und die involvierten wissenschaftlichen Disziplinen wider, die von Arabistik, Islam- und Kunstwissenschaft über Musikwissenschaft und Musikethnologie bis hin zur Physik (Akustik) reichen. Dass die Herangehensweisen der Autor:innen dabei sehr unterschiedlich und durch die jeweilige Perspektive bestimmt sein würden, war eine bewusste Entscheidung der Herausgeber:innen.

Die früheste Erwähnung eines gestrichenen Saiteninstruments, des *rabāb*, findet sich im 10. Jahrhundert im *Großen Buch der Musik / Kitāb al-Mūsīqī l-kabīr* des aus Zentralasien stammenden

1 Vgl. SNF 2023 bzw. Institut Interpretation 2023.

2 Weitere Forschungsergebnisse dieses Projekts wurden schon in verschiedenen Fachzeitschriften und Sammelbänden veröffentlicht. Die Dissertation von T. Hirsch zum europäischen Rabab vom 13.–16. Jahrhundert an der Universität Bern ist in Vorbereitung (siehe Literaturverzeichnis).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

arabischen Theoretikers Al-Fārābī (ca. 870–950).[3] Zur Herkunft und Bedeutung des Instrumentennamens *rabāb* gibt es schon verschiedene Hypothesen, die Salah E. Maraqa im ersten Beitrag dieses Bandes hinterfragt und einer Neubetrachtung auf der Grundlage früher arabischer und persischer Textquellen unterzieht.

Eine der wichtigsten Quellenarten für das europäische Rabab des 13. bis 16. Jahrhunderts, den Fokus unseres Forschungsprojekts, sind Bildquellen und die inhärente Frage, inwieweit die dargestellten Musikinstrumente und Musizierpraktiken als ›realistisch‹ gelten können. Nach einer kritischen Reflexion über die zwischen Kunst- und Musikwissenschaft angesiedelte Musikikonographie als Methode durch Martine Clouzot folgt ein innerhalb des Forschungsprojekts entwickelter interdisziplinärer Leitfaden, der Hilfestellungen bei Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten auf der Basis von Bildquellen geben soll. Mit angewandter Musikikonographie beschäftigen sich der Beitrag von Yuko Katsutani zu den musizierenden Engeln von Saint-Bonnet-le-Château und Marina Haiduks Studie zu Streichinstrumenten mit birnen- oder keulenförmigem Korpus als Visualisierungen der *cithara* in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance.

Dem Bereich der historischen Musikwissenschaft lassen sich die folgenden fünf Beiträge zuordnen. In den Texten von Thilo Hirsch zum Rabab in Spanien beziehungsweise Italien und von Jacob Mariani zu den Streichinstrumentendarstellungen in Verbindung mit dem Hl. Genesius spielen Bildquellen ebenfalls eine wichtige Rolle. Für deren musikikonographische Interpretation und Kontextualisierung müssen aber auch Textquellen herangezogen werden, wie beispielsweise Simone de' Prodenzanis *Il Saporetto,* mit dessen aufführungspraktischen Hinweisen zur Musik um 1400 sich Teresa Cäcilia Ramming beschäftigt. In den Bereich der historischen Aufführungspraxis fällt schließlich David Irvings Beitrag zum Revival des Rebec durch Arnold Dolmetsch im frühen 20. Jahrhundert.

Als Verbindung zwischen den zur historischen Musikwissenschaft und den zur Musikethnologie gehörenden Teilen dieses Bandes steht ein Dialog der zwei Repräsentantinnen dieser Disziplinen an der Universität Bern, Cristina Urchueguía und Britta Sweers, in dem die Unterschiede und Gemeinsamkeiten dieser beiden Fachrichtungen und ihrer Methoden diskutiert werden.

Die darauffolgenden musikethnologischen Beiträge beschäftigen sich mit verschiedenen Mitgliedern der außereuropäischen *rabāb*-Familie, deren Hauptmerkmal die Bespannung der Decke mit einer Tierhaut beziehungsweise mit Pergament ist. Während Mohammed Khalifa die verschiedenen heutigen arabischen *rabāb*-Typen im Allgemeinen betrachtet, konzentriert sich Anis Klibi insbesondere auf das tunesische *rabāb* in der sogenannten *andalusi*-Musik. Es ist dieser nordafrikanische *rabāb*-Typ, der die größte instrumentenbauliche und spieltechnische Verwandtschaft mit dem europäischen Rabab des 13. bis 16. Jahrhunderts aufweist. Beim afghanischen *rubāb,* das Silvain Roy erforscht hat, handelt es sich zwar um ein Zupfinstrument, das jedoch aufgrund seines monoxylen, das heißt aus einem einzigen Stück Holz gearbeiteten Korpus und seiner Felldecke eindeutig mit dem gestrichenen Rabab verwandt ist.

Mit der Rekonstruktion von traditionellen fellbespannten Streichinstrumenten beschäftigen sich die beiden nächsten Autoren, jedoch mit unterschiedlichen Intentionen. Johannes Beltz vom Zürcher Museum Rietberg – das eine umfangreiche Sammlung von fellbespannten nordindischen *Banams* besitzt, deren Besonderheit die anthropomorphe Gestaltung des Instrumentenkorpus ist – berichtet über seine Erkenntnisse aus einem Projekt, dessen Ziel ein Revival dieses Instrumententyps in Nordindien war. Ihor Khodzhaniiazov stellt hingegen seine Hypothese

3 Erlanger 1930, S. 22 f. und 166.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zur Rekonstruktion eines bei einer Ausgrabung in der heutigen Ukraine gefundenen, wahrscheinlich ebenfalls ursprünglich fellbespannten Streichinstruments aus dem 13. oder 14. Jahrhundert vor.

Zum Abschluss des musikethnologischen Abschnittes kehren Amedeo Fera, Vincenzo Piazzetta und Gabriele Trimboli mit ihrem Text zur Lira in Kalabrien zwar geografisch wieder nach Europa zurück, behandeln jedoch thematisch einen anderen Zweig der Streichinstrumentenfamilie, der sich wahrscheinlich schon früh von den fellbespannten *rabābs* abgespalten hatte: die Streichinstrumente mit einer Holzdecke.

Noch einmal einen ganz anderen disziplinären Blickwinkel, denjenigen der musikalischen Akustik, bietet der abschließende Beitrag dieses Bandes von Vasileios Chatziioannou und Alexander Mayer. Anhand von Computersimulationen auf der Basis eines marokkanischen *rabābs* wurden verschiedene organologische Parameter verändert, um deren akustische Funktionen besser verstehen zu können. Die Ergebnisse flossen in die Rekonstruktion mehrerer historischer Rababs ein, die zur Überprüfung der Simulationen selbst wiederum akustisch vermessen wurden.

Terminologie

Nachdem mit Rabab, Rebec und *rabāb* im Verlauf dieser Einführung schon mehrere Streichinstrumenten-Benennungen zur Sprache kamen, die alle einen r-b-b- oder r-b-c-Konsonantenstamm haben und deswegen relativ ähnlich klingen, jedoch ganz unterschiedliche Instrumententypen bezeichnen, soll hier in einem kurzen Exkurs die in unserem Forschungsprojekt und in dieser Publikation verwendete Terminologie erläutert werden.

In der Forschungsliteratur wurden kleinere birnen- oder keulenförmige europäische Streichinstrumente bisher meist als »Rebec« bezeichnet. Beispiel hierfür ist etwa Margaret Downies Dissertation *The Rebec. An Orthographic and Iconographic Study* aus dem Jahr 1981. Downie ging zu diesem Zeitpunkt noch davon aus, dass der Instrumentenname »rebeca« erstmals circa 1300 in einem Gedicht von Abbé Aimery de Peyrac genannt wird. Dies und die Sorge vor einer »möglichen Verwirrung oder irreführenden Implikationen« war der Grund für ihre Verwendung des generischen Namens »Rebec«.[4] Inzwischen hat sich jedoch die Datierung dieser Textquelle als falsch herausgestellt. Sie wird nun auf circa 1380 datiert, etwas später als die früheste bekannte Nennung von »rebecx« 1379 im *Bon Berger* von Jean de Brie.[5] Dies lässt die Bezeichnung »Rebec« für birnen- und keulenförmige Streichinstrumente zumindest vor dem Beginn des 14. Jahrhunderts als sehr fragwürdig erscheinen. Der entsprechende Lexikon-Eintrag in *Musik in Geschichte und Gegenwart* von 1998 behält zwar das generische »Rebec« bei, unterscheidet jedoch zwischen einem meist zweisaitigen »hispano-maurischen« Typ mit Felldecke und einem meist dreisaitigen »europäischen« mit Holzdecke.[6]

In den arabischen Textquellen, die die frühesten Erwähnungen von Streichinstrumenten überhaupt enthalten, wird vom 10. bis zum 13. Jahrhundert ausschließlich das رَبَابْ (*rabāb*) genannt. Dabei ist der erste Kurzvokal, sofern diakritische Zeichen vorhanden sind, immer mit a vokalisiert. Dies ist beispielsweise auch in einem im 13. Jahrhundert in Ostspanien entstandenen anonymen Wörterbuch der Fall, dem *Vocabulista in Arabico*.[7] Allerdings ist es in diesem Zusammenhang wichtig zu erwähnen, dass es in der arabischen Schrift nur Vokalzeichen für a, u und i gibt. Im gesprochenen Arabisch, insbesondere in der andalusi-Tradition

4 Downie 1981, S. 57 und 2.
5 Bec 1992, S. 225 f.
6 Bröcker 1998, Sp. 113.
7 Ricc.217, fol. 54v.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Nordafrika, wird der erste Vokal von *rabāb* meist als *ɛ* (zwischen e und ä) ausgesprochen, was dazu führte, dass zahlreiche Autor:innen sich nicht an der Transliteration des geschriebenen Wortes orientieren, sondern die Schreibweise »Rebab« verwenden.

Der früheste bisher bekannte Beleg aus dem Bereich der Iberischen Halbinsel für ein Musikinstrument namens »rrabr« findet sich in Gil de Zamoras Traktat *Ars Musica,*[8] das entweder vor 1257 oder zwischen 1296 und 1304 entstanden ist.[9] Diese Quelle ist besonders interessant, da Gil de Zamora »scriptor« von Alfons X. war,[10] in dessen Auftrag und mit dessen Mitwirkung die *Cantigas de Santa María* entstanden, die wiederum einige der frühesten Darstellungen europäischer Rababs enthalten. Zamoras *Ars Musica* ist allerdings nur in späteren Abschriften erhalten, sodass es sich bei dem End-r von »rrabr« möglicherweise um einen Kopistenfehler handelt und es eigentlich ein e sein sollte. Dann würde der Instrumentenname »rrabe« lauten, wie er auch circa 1330 als »rrabe morisco« im *Libro de Buen Amor* von Juan Ruiz erwähnt ist.[11] Bei diesen beiden frühen Erwähnungen eines Instruments mit r-b-Stamm ist der erste Vokal eindeutig ein a, wie beim arabischen *rabāb*.

Man kann nun grundsätzlich darüber diskutieren, ob es notwendig ist, generische Namen für bestimmte historische Musikinstrumenten-Gruppen zu verwenden. Bei den Textquellen stellt das weniger ein Problem dar, da man die darin verwendeten Instrumentennamen einfach zitieren kann. Aber wie soll man in Bildquellen dargestellte Instrumente mit organologisch ähnlichen Merkmalen benennen? Sollte man immer den Instrumentennamen verwenden, der in den zeitlich und regional am nächsten liegenden Textquellen genannt ist – in unserem Fall also beispielsweise rrabe, rubeba, rubebe, rebeba, ribeba, rabeu, rubele oder ribeca? Um Konfusionen zu vermeiden und die Zusammengehörigkeit beziehungsweise die Entwicklung bestimmter Instrumentengruppen aufzuzeigen, haben wir einen anderen Weg gewählt und uns – unter Berücksichtigung der frühesten bekannten Benennungen – in unserem Forschungsprojekt und damit auch in diesem Sammelband für die folgende Terminologie entschieden:

- ***rabāb***, die Transliteration des arabischen Instrumentennamens, verwenden wir für fellbespannte Streichinstrumente aus dem arabischsprachigen Raum;[12]
- **Rabab** generisch für europäische fellbespannten Streichinstrumente vom 13. bis zum 16. Jahrhundert;
- **Birnen- oder keulenförmiges Streichinstrument** beziehungsweise **Fidel** für Streichinstrumente mit den beschriebenen Korpusformen und mit einer Holzdecke vom 10. bis zum 13. Jahrhundert;
- **Rebec** – frühestens ab dem 14. Jahrhundert – für europäische birnen- oder keulenförmige Streichinstrumente mit Holzdecke, gewölbtem Rücken und meist sichelförmigem Wirbelkasten.

***

8 Zamora *AM*, fol. 34v: »Canon et medius canon, et guitarra, et rrabr [sic], fuerunt postremo inuenta.« / »*Canon*, *medius canon*, *guitarra* und *rrabr* wurden erst später erfunden.« (Übersetzung: T. Hirsch).

9 Robert Stevenson (1987, S. 121) und Peter Loewen (2013, S. 201–204) plädieren für eine Entstehungszeit vor 1257, Michel Robert-Tissot (1974, S. 7–13) für den späteren Zeitraum.

10 Im seinem um 1278 verfassten *Liber Mariae* bezeichnet sich der Autor selbst als »scriptor« Alfons' X. Vgl. Robert-Tissot 1974, S. 9.

11 Ruiz 1963, S. 136.

12 Für die Transliteration des Arabischen verwenden wir in diesem Band die DMG-Umschrift nach DIN 31635.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch wenn die Beiträge dieses Sammelbandes nur einen Ausschnitt der in zahlreichen musikalischen Traditionen verwendeten fellbespannten Saiteninstrumente beleuchten können, zeigen sie doch, dass es sich um ein zeitlich und geografisch weit verbreitetes kulturelles (und klangliches) Phänomen handelt. Umso erstaunlicher ist es, dass Rababs – trotz ihrer gut belegten ›europäischen‹ Geschichte vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert – bisher kaum Eingang in die aktuelle europäische Musikpraxis, weder in der Alten noch in der Neuen Musik, gefunden haben. Es wäre wünschenswert, wenn der vorliegende Band einerseits dazu beitragen könnte, diesem besonderen Instrumententyp einen intrakulturellen Platz im europäischen Klangspektrum zurückzugeben, und andererseits einen Beitrag zu einem gegenseitigen interkulturellen Verständnis leisten würde.

Literatur/Quellen

Alle Weblinks in diesem Beitrag wurden zuletzt am 11.9.2025 aufgerufen.

Bec 1992 | Pierre Bec: *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge (XIe-XVe siècle),* Paris: Klincksieck 1992.

Bröcker 1998 | Marianne Bröcker: Rebec, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (*MGG*), 2., neubearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter 1998, Sp. 112–119.

Downie 1981 | Margaret Anne Downie: *The Rebec. An Orthographic and Iconographic Study,* Diss., West Virginia University, Morgantown, 1981.

Erlanger 1930 | *La musique arabe*, *Tome premier*: *Al-Fārābi, Grand traité de la musique, Kitābu l-mūsīqī al-kabīr, Livres I et II,* hg. von Rodolphe d'Erlanger, Paris: Geuthner 1930.

Hirsch 2019 | Thilo Hirsch: *Konstanz und Veränderung in der musikalischen Struktur der marokkanischen andalusi-Musik am Beispiel von Aufnahmen aus den Jahren 1932 und 2018,* Masterarbeit, Universität Bern, 2019.

Hirsch 2024 | Thilo Hirsch: Der Spielmann als Pfau. Musikikonographie nach Panofskys Dreistufen-Modell am Beispiel einer mittelalterlichen Buchmalerei, in: *Studies in the Arts II – Künste, Design und Wissenschaft im Austausch,* hg. von Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía und Hannah Ambühl-Baur, Bielefeld: transcript 2024, S. 235–253, https://doi.org/10.14361/9783839469545-013.

Hirsch i. Vorb. | Thilo Hirsch*: Das Rabab. Ein fellbespanntes europäisches Streichinstrument (13.–16. Jahrhundert),* Dissertation, Universität Bern, i. Vorb.

Hirsch/Haiduk 2020 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk: Mehr Aug' als Ohr? Das Rebecchino im Kunsthistorischen Museum Wien, in: *Glareana* 69/2 (2020), S. 7–35, www.gefam.ch/content/page07.GLAREANA/Archiv/2020-2.pdf.

Hirsch/Haiduk 2024 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk: The Soft Sounds of Power. The Rebecchino in the Kunsthistorisches Museum Vienna, in: *Sounds of Power. Sonic Court Rituals In- and Outside Europe in the 15th–17th Centuries,* hg. von Tül Demirbaş und Margret Scharrer, Köln: Böhlau 2024, S. 417–434, https://doi.org/10.7788/9783412528997.417.

Hirsch et al. 2024 | Thilo Hirsch/Marc Lewon/Grit Jacobs/Theobald Fuchs/Matéo Crémades/Marina Haiduk: The Wartburg Gittern. New Insights, in: *Early Music* 52/3 (August 2024), S. 318–351, https://doi.org/10.1093/em/caae048.

Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Rabab & Rebec,* online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/projekte/rabab-rebec.

Loewen 2013 | Peter Loewen: *Music in Early Franciscan Thought,* Leiden: Brill 2013 (The Medieval Franciscans, Bd. 9).

Ricc.217 | *Vocabulista in Arabico,* Florenz, Biblioteca Riccardiana, Sign. Ricc.217.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Robert-Tissot 1974 | Michel Robert-Tissot: Introduction, in: Johannes Aegidius de Zamora: *Ars Musica,* hg. von Michel Robert-Tissot, [Rom]: American Institute of Musicology 1974 (Corpus Scriptorum de Musica, Bd. 20), S. 7–13.

Ruiz 1963 | Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor 2,* hg. von Julio Cejador y Frauca, Madrid: Espasa-Calpe [8]1963.

SNF 2023 | Schweizerischer Nationalfonds (SNF): *Rabab & Rebec - Erforschung von fellbespannten Streichinstrumenten des späten Mittelalters und der frühen Renaissance und deren Rekonstruktion,* online, 2023, https://data.snf.ch/grants/grant/185331.

Stevenson 1987 | Robert Stevenson: Spanish Musical Impact Beyond the Pyrenees (1250–1500), in: *España en la musica de Occidente. Actas del Congreso Internacional Celebrado en Salamanca, 29 de Octubre – 5 de Noviembre de 1985, »Año Europeo de la Música«,* hg. von Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta und José López-Calo, Madrid: Ministerio de Cultura 1987, Bd. 1, S. 115–164.

Zamora *AM* | Juan Gil de Zamora: *Ars Musica,* Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Arch. Cap.S.Pietro.H.29.

Der Musiker, Musikwissenschaftler und Musikethnologe ***Thilo Hirsch*** *war von 2019 bis 2023 Projektleiter des SNF-Forschungsprojekts »Rabab & Rebec – Erforschung von fellbespannten Streichinstrumenten des späten Mittelalters und der frühen Renaissance und deren Rekonstruktion« an der Hochschule der Künste Bern. Mit-Herausgeber:innen dieses Sammelbandes sind die Kunsthistorikerin* ***Marina Haiduk,*** *die im Projekt als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig war, sowie als SNF-Projektverantwortlicher der Musikwissenschaftler und Leiter der Forschungsabteilung der HKB* ***Thomas Gartmann****.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Etymologie

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Salah Eddin Maraqa

The Origin of the *Rabāb* Reconsidered on the Basis of Early Arabic and Persian Literary and Lexicographical Sources

This essay critically examines the hypothesis that the bowed instrument rabāb *originated in Arabia and that its name is of Arabic origin. It focuses primarily on the work of Henry George Farmer, who was the most passionate advocate of this narrative. To this end, a comprehensive review of a substantial corpus of early literary and lexicographical sources from the Arabic and Persian speaking worlds was undertaken, which led us to question conventional interpretations and to propose a novel reading of some key texts. This essay calls for a re-evaluation of extant research and underscores the imperative to interrogate long-standing assumptions with the aim of enriching them with more detailed source studies. In conclusion, it proposes a Persian-Khorasani origin for the* rabāb, *aligning with other research that suggests the emergence of bowing and bowed instruments in Transoxiana, or Central Asia.*

To date, the provenance of the bowed instrument *rabāb* and the etymology of its name remain unresolved. Nevertheless, there appears to be a general consensus regarding the etymological narrative, which posits an Arabic origin for the term and also suggests that the instrument was known to the Arabs during the early Islamic period.[1] Furthermore, it is widely accepted that the "rebec", at least in its "Hispano-Moorish" form, evolved from the *rabāb,* which was introduced to southern Europe by the Arabs.[2] This is not least due to the achievements of Henry George Farmer (1882–1965) in this field. Farmer is well known for being the most passionate advocate for this narrative and especially for the indebtedness of Europe to the Arabs in this regard.[3] His conviction arose from the simple circumstance that the earliest literary evidence for the use of the bow comes from Arabic sources.[4] In this paper, I will briefly review the main arguments in favour of this narrative (which are basically Farmer's), and, based on a reconsideration of the main sources, attempt to challenge them. Before proceeding, however, I wish emphatically to express my admiration for the scholarly work of Farmer. His landmark contributions to the study of the history of oriental music, in particular to the study of oriental musical instruments, cannot be overestimated. It is difficult to find a topic he did not consider or write about. However, it is sometimes worthwhile reopening old files.

I am grateful to Dr Jacob Olley for critically reading an early draft of this paper, and I am indebted to the editors of the present volume, especially Daniel Allenbach, for their invaluable comments and suggestions.

1 See e.g. Beyer 2016; Dick et al. 2001.

2 See e.g. Bröcker 2016.

3 See e.g. Farmer 1925a, esp. p. 62 (p. 272); Farmer 1930, pp. 137, 143; Farmer 1931, esp. pp. 99–107 (pp. 111–119).

4 Farmer 2012.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

H. G. Farmer on the etymology of the name *rabāb*

Rabāb, according to Farmer, is the generic name for any stringed instrument played with a bow, *qaws* in Arabic. There are three explanations for the origin of the name:

According to the first, *rabāb* is deduced from the Hebrew *lāḇaḇ* (לָבַב), a primitive root that means 'to ravish the heart', 'to encourage', 'to make the heart beat faster', which is – in Farmer's words – "scarcely feasible".

According to the second, the word *rabāb* is of Persian origin. Some of those in favour of this explanation relate *rabāb* to the Persian *robāb,* i.e. the skin-bellied lute played with the fingers or plectrum. Albeit plausible, the "mere similarity in name must not be accepted without question"; one "argument against the alleged borrowing from Persia", adds Farmer, is that the Persian *robāb* "was always a plucked and not a bowed instrument. Still, the Arabs may have borrowed the plucked instrument and adapted it to the bow."[5] Others in favour of a Persian origin would argue that the word is derived from the Persian *ravāveh* (made up of two words: *rav* and *āve* in the meaning of 'emitting melancholy sounds') – which is rather factitious.[6] Early lexica, such as *Loġat-e Fors* (ca 458/1066)[7] by Asadī Ṭūsī (d. 465/1072), *Ṣaḥāḥo l-Fors* (728/1328) by Naḫğavānī (d. ca 778/1376), do not list that word. Due to more direct contact between Muslim India and Iran during the time of the Mughal emperor Akbar (r. 963–1014/1556–1605) and the Ṣafavid Šāh ʿAbbās I (r. 995–1038/1588–1629), critical lexicography thrived. Among the lexica created during this period are *Farhang-i Sorūrī* by Moḥammad Qāsem Sorūrī Kāšānī (d. 1036/1626), *Farhang-i Ǧahāngīrī* by Ǧamāl ad-Dīn Ḥoseyn Enğū (d. 1036/1626), *Borhān-e qāṭeʿ* (1062/1651) by Moḥammad Ḥosayn Borhān, and *Bahār-i ʿAğam* (1152/1739) by Lāle Rāy Tēkḫand Bahār.[8] Only the last three lexica list the word *ravāveh* and provide the etymology given above. Consequently, this etymology is very late, and is accordingly rejected here, for it is not attested to in any of the early sources.

According to the third and last alternative explanation for the origin of the word *rabāb,* it is derived from the polysemic Arabic root *rabba* (*r-b-b*), in this case meaning 'to collect', 'arrange', or 'assemble together'. This is, incidentally, Farmer's own interpretation, who bases his argument on the fact that the Arab music acousticians distinguish between short sounds (*munfaṣil*) produced by plucked instruments such as the short-necked *ʿūd* and the long-necked *ṭunbūr,* and long or sustained (*muttaṣil*) sounds produced by bowed instruments such as the *rabāb.* It was the application of the bow, says Farmer, which "collected, arranged, or assembled" the short notes into one sustained note, hence the term *rabāb* being applied to bowed instruments.[9] However, Farmer omitted to include blown wind instruments, which obviously belong to the same category as the *rabāb,* as the following statement by Ibn Zayla (d. 440/1048) suggests:

> Among these instruments are some that are sounded by beating. The sounds or tones produced are disjunct as the beating is cut off, like the *ʿūd,* the *ṣanǧ,* and what resembles them. Among them [the instruments] are also some which are not sounded in the same way; their sound is rather prolonged [*mumtadd*] and conjunct [*mutaṣil*], like the *nāy, surnāy,* and the *rabāb* […].[10]

5 Ibid.

6 Farmer 1931, p. 100 (p. 112). See also Engel 1883, p. 80.

7 Dates in this text are given according to both the Islamic and the Christian calendar.

8 For more details, see Perry 2021.

9 Farmer 1931, p. 100 (p. 112); Farmer 2012.

10 "wa-min hāḏihi l-ālāti mā yuṣawwatu bi-qarʿin yuqraʿu bihi l-āla fa-yaʾtī ṣ-ṣawtu wa-n-naġamu minhā munqaṭiʿan ʿalā ḥasabin yaqṭaʿu l-qaraʿāti miṯla l-ʿūdi wa-ṣ-ṣanği wa-mā ašbahahā wa-minhā mā lā yakūnu ṣ-ṣawtu minhu kaḏālika bal yaʾtī ṣ-ṣawtu minhā mumtaddan muttaṣilan miṯla n-nāyi wa-s-surnāyi wa-r-rabāb" (Ibn Zayla n.d., fol. 235v [p. 74]). Transliterations and translations by the author if not otherwise stated.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

And similar to Ibn Zayla, the Iḫwān aṣ-Ṣafāʾ (fourth/eleventh century) divided sounds quantitatively into two categories, continuous and discontinuous, the former being like the sounds of wind instruments (*mazāmīr, nāyāt*), fiddles (*rabābāt*), water wheels and the like.[11]

The *rabāb* was not, therefore, an instrument of a particular shape or construction, says Farmer, but essentially an instrument played with the bow, similar to the Persian *kamānča,* except that the latter bore this fact more clearly in its name, for *kamānča* means literally 'little bow'.[12] Farmer distinguishes between the following seven *rabāb* forms known to "Islamic peoples": 1. the Rectangular; 2. the Circular; 3. the Boat-Shaped; 4. the Pear-Shaped; 5. the Hemispherical; 6. the Pandore; and 7. the Open Chest *rabāb.*[13]

The bow question

The bow evidently came from the east, concedes Farmer. He rejects, however, the "oft-repeated" statement that the Arabs admit that they borrowed the bow (Pers. *kamān*) from the Persians, for there is not the slightest evidence for that, he says.[14] This is obviously in response to Carl Engel's and Kathleen Schlesinger's opinion about the Arabs' indebtedness to Persia in this respect.[15] No Arabic author, says Farmer, makes an admission of this kind, nor have the Arabs adopted the word *kamān* for the bow, their own term *qaws* having been considered sufficient. Even though al-Fārābī (d. 339/950) does not mention the bow in his chapter on the *rabāb*, he does count in his classification of instruments "those upon whose strings are drawn (*yuǧarru*) other strings".[16] In the same way, Ibn Sīnā (d. 428/1037) states that there are instruments "possessed of strings and frets which are not beaten upon but are drawn (*yuǧarru*) upon like the *rabāb*".[17] Ibn Zayla speaks as well of "instruments with strings which are drawn (*yuǧarru*) upon".[18] Here, the bow is clearly implied, says Farmer, since there can be no doubt about the verb *ǧarra* (lit. 'to draw'). These quotations prove, according to Farmer, the existence of the bow among the Arabs in the tenth and eleventh centuries. He is even convinced that the Arabs must have used it much earlier.[19]

However, if we consider the place of residence and activity of these authors, we must exclude Ibn Sīnā[20] and his pupil Ibn Zayla, for they spent their life in Khorasan and were probably simply referring to the instruments within their environment. In contrast, al-Fārābī, of Turkish descent, resided and worked in Baghdad.[21] It is therefore reasonable to conclude that the bow was known in the first half of the third/tenth century in the cosmopolitan city of Baghdad.

11 "wa-l-aṣwātu tanqasimu min ǧihati l-kammīyati nawʿayn, muttaṣila wa-munfaṣila […] al-muttaṣila mina l-aṣwāti fa-hiya miṯlu aṣwāti l-mazāmīri wa-n-nāyāti wa-r-rabābāti wa-s-surnāyāti wa-d-dawālībi wa-n-nawāʿīri wa-mā šākalahā" (Ikhwān 2010, pp. 38f. [ed.] and pp. 94f. [transl.]).

12 Farmer 1931, p. 100 (p. 112).

13 Farmer 2012.

14 Farmer 1931, p. 101 (p. 113).

15 See Engel 1883, p. 31; Schlesinger 1910, p. 221.

16 "yuǧarru ʿalā awtārihā awtārun uḫar" (Fārābī 1967, p. 497).

17 "wa-minhā ḏawātu awtārin wa-dasātīna lā yunqaru ʿalayhā bal yuǧarru ʿalayhā ka-r-rabāb" (Ibn Sīnā 2004, p. 232).

18 "wa-minhā ḏawātu awtārin yuǧarru ʿalayhā ka-r-rabāb" (Ibn Zayla n.d., fol. 235r [p. 73]).

19 Farmer 1931, pp. 102f. (pp. 114f.).

20 Ibn Sīnā was born near Bukhara, studied there and spent much of his early life there in the service of the Samanid rulers. He then fled to Isfahan and died in Hamadan. There is no evidence whatsoever that he came near Iraq or Syria.

21 He was born in Turkestan at Wasij in the district of the city of Farab and died most probably in Damascus. In the final years of his life, he entered into the service of Sayf ad-Dawla, the Shiite Hamdanid ruler of Aleppo.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Further etymological quest for the origin of the name *rabāb*

As mentioned above, Farmer relates the name *rabāb* to the Arabic root *r-b-b*. In my search for the etymology of this word, I consulted the following lexica and thesauri:

Kitāb al-ʿAyn by al-Ḫalīl b. Aḥmad al-Farāhīdī (d. 175/791); *Amṯāl al-ʿarab* by al-Mufaḍḍal aḍ-Ḍabbī (d. 168?/784?); *al-Amṯāl* by Muʾarriǧ as-Sadūsī (d. ca 198/813); *Kitāb al-Ǧīm* by Abū ʿAmr aš-Šaybānī (d. 206/821); *an-Nawādir* by Abū Zayd al-Anṣārī (d. 215/830); *an-Nawādir* by Abū Misḥal al-Aʿrābī (d. 231/845); *at-Taqfiya fī l-luġa* by al-Bandanīǧī (d. 284/897); *Iṣlāḥ al-manṭiq* by Ibn as-Sikkīt (d. 244/858); *al-Muntaḫab min ġarīb kalām al-ʿarab* by Kurāʿ an-Naml (d. 310/922); *Ǧamharat al-luġa* by Ibn Durayd (d. 321/933); *Dīwān al-adab* by Abū Ibrāhīm al-Fārābī (d. 350/961); *al-Bāriʿ fī l-luġa* by al-Qālī (d. 356/967); *Tahḏīb al-luġa* by al-Azharī (d. 370/981); *al-Muḥīṭ fī l-luġa* by Ibn ʿAbbād aṣ-Ṣāḥib (d. 385/995); *Maqāyīs al-luġa* by Ibn Fāris (d. 395/1004); *Kitāb al-Ġarībayn* by Abū ʿUbayd al-Harawī (d. 224/838); *al-Muḫaṣṣaṣ* and *al-Muḥkam* by Ibn Sīda (d. 458/1066); *Maǧmaʿ al-amṯāl* by Abū l-Faḍl al-Maydānī (d. 518/1124); *Asās al-balāġa* by az-Zamaḫšarī (d. 538/1144); *al-Muʿarrab mina l-kalām al-aʿǧamī* by al-Ǧawālīqī (d. 540/1145); *Lisān al-ʿarab* by Ibn Manẓūr (d. 711/1311); *al-Qāmūs al-muḥīṭ* by al-Fīrūzābādī (d. 817/1415); and *Tāǧ al-ʿarūs* by az-Zabīdī (d. 1205/1790).

Numerous derivatives of the root *r-b-b* are found in these sources. Let us consider the meanings assigned only to ***rabāb***, ***rabāba***, ***ribāb***, ***ribāba***, ***rubāb***, and ***rubāba***, i.e. possible designations of the bowed viol or the skin-bellied lute:

ribāb:

- as the infinitive noun of the verb ***rabba*** which means: 'becoming pregnant soon after having brought forth', or 'to bring forth' [said of a ewe or she-goat].
- as the plural of the noun ***rabb*** which means 'a lord', 'a possessor', 'a proprietor', 'an owner'.
- as the plural of the noun ***rubb*** which means 'inspissated juice' or 'thick juice'.
- as the plural of the noun ***rubba*** which means 'a party', 'division' or 'distinct body, or class, of men'. Hence the plural ***ribāb*** signifies 'companions'.
- a noun in the meaning of 'covenant', 'obligation', 'treaty' or 'promise'.
- a noun in the meaning of 'tenths' or 'tithes'.

ribāba:

- as the infinitive noun of the verb ***rabba*** which has several meanings: 1. 'to rule' or 'govern'; 2. 'to collect', 'increase' or 'congregate people'; 3. 'to adjust', 'arrange' or 'put into the right, or proper, state'.
- a noun in the meaning of 'covenant', 'compact', 'confederacy' or 'league'.
- a noun in the meaning of 'a thing resembling a quiver, in which the arrows are enclosed'.
- as a substantive from the noun ***rabb***, meaning 1. 'the state, or quality, of being a lord, a possessor, or a proprietor'; 2. 'deity', 'godship', 'godhood'.

rubāb:

- as an anomalous plural of the noun ***rubbā*** which is applied to a 'ewe, a she-goat, or a she-camel, that has brought forth (twenty days or two months before), has lost her young one, or is accompanied by her young one'.
- as a noun in the meaning of 'the beginning', 'the commencement' or the 'first' of any thing (sometimes also ***rabāb*** and ***ribāb***).

rubāba:

- This form is not encountered in any of the sources consulted.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rabāb:

- as the plural of the noun ***rabāba*** which means 'a cloud', or 'a white cloud'. Hence, ***Rabāb*** as a proper name of a woman.
- the name of a place in Mecca near the wellspring Maymūn; a mountain between Mecca/Medina and Fayd; the name of a hadith[22] transmitter.

Of the sources listed above, it is only in two, chronologically the most recent, that we encounter the word ***rabāb*** in the meaning of 'a musical instrument'. The first is *al-Qāmūs al-muḥīṭ* by Maǧd ad-Dīn Muḥammad b. Yaʿqūb aš-Šīrāzī al-Fīrūzābādī (d. 817/1415). Fīrūzābādī defines the *rabāb* as "an instrument for diversion that is beaten".[23] Almost three-and-a-half centuries later, Muḥammad Murtaḍā az-Zabīdī (d. 1205/1790) adds in his *Tāǧ al-ʿarūs min ǧawāhir al-Qāmūs,* the most comprehensive Arabic lexicon of all times, the words "with strings" to Fīrūzābādī's definition: "an instrument for diversion with strings that are beaten".[24] So it took until the eighth/fourteenth century for the name of the instrument to find its way into Arabic lexica. At the same time, it is very curious that both lexicographers use the verb 'to beat' (*ḍaraba*) in this context, and not 'to draw' (*ǧarra*). It seems probable that what was meant here is the skin-bellied lute *rubāb,* since the only difference in orthography would be the optional vowel diacritic above the first consonant (*r*), which is not normally written, as is usual in Arabic script.

Directly after the definition of the *rabāb,* however, both sources provide an example of an exceptional musician who goes by the surname Rabābī, i.e. Mamdūd b. ʿAbdallāh al-Wāsiṭī ar-Rabābī (d. 638/1241 in Baghdad). He is introduced with a puzzling phrase, which reads: "yuḍrabu bihi l-maṯalu fī maʿrifati l-mūsīqī bi-r-rabāb".[25] Edward W. Lane translates this phrase as follows: he "became proverbial for his musical skill with the *rabāb*", obviously interpreting *rabāb* as the name of the bowed instrument. Accordingly, Rabābī is the name given to the person who plays the *rabāb.*[26] In a commentary on the correct reading of the Arabic word for 'music', i.e. whether it should be *mūsīqī* or *mūsīqā*, Anastās al-Karmalī took a closer look at this passage from *al-Qāmūs al-muḥīṭ* and came to the conclusion that the previous phrase, "fī maʿrifati l-mūsīqī bi-r-rabāb" (lit. 'for [his] knowledge of music with the *rabāb*'), cannot be correct; it is a "phrase that the taste of the pure Arab rejects".[27] He simply attributed this to a mistake by Fīrūzābādī and suggested a correction by omitting the definite article '*al-*' as well as the preposition '*bi-*' in front of the words *mūsīqī* and *ar-rabāb* respectively. The phrase should read: "fī maʿrifati mūsīqī r-rabāb" (lit. 'for [his] knowledge of the *rabāb*-music'). Nevertheless, just like Lane, his reading was also based on the assumption that the name Rabābī should refer to the *rabāb*-player.[28] Karmalī's objection is valid, though we should consider the following. Šams ad-Dīn aḏ-Ḏahabī (673–748/1274–1348), the great historian and genealogist, provided the first bibliographic account of Mamdūd b. ʿAbdallāh al-Wāsiṭī. In his *Tārīḫ al-islām* ("The History of Islam"), aḏ-Ḏahabī gives the name as follows: Mamdūd b. ʿAbdallāh ar-Rabābī al-Qawwāl al-Baġdādī, and states: "He was a master of the art and science of music, unparalleled in his time, had a pleasant voice, and was famous, graceful, vivacious, kind, decent and wealthy. He

22 Hadith (Arab. *ḥadīṯ*) refers to the traditional corpus of sayings and actions attributed to the Prophet Muhammad, as well as those of others that he is said to have tacitly endorsed.
23 "ālatu lahwin yuḍrabu bihā" (Fīrūzābādī 1977, p. 71).
24 "ālatu lahwin lahā awtārun yuḍrabu bihā" (Zabīdī 2004, p. 472a).
25 Fīrūzābādī 1977, p. 71; Zabīdī 2004, p. 472a.
26 Lane 1867, p. 1005.
27 "fa-mina t-taʿbīri llaḏī yaʾnafu minhu ḏawqu l-ʿarabīyi ṣ-ṣamīm" (Karmalī 1927, p. 626).
28 Ibid., pp. 624–626.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

died at the age of seventy in *ḏū l-qaʿda* [638/June 1241] and was buried in his house".[29] In a later work of aḏ-Ḏahabī entitled *al-Muštabih fī r-riǧāl,* an alphabetical dictionary of proper names and appellations which appear mainly in works on hadith and might easily be confused, Mamdūd b. ʿAbdallāh is the only person listed under the name ar-Rabābī. There, we encounter for the first time the same puzzling phrase "yuḍrabu bihi l-maṯalu fī maʿrifati l-mūsīqī bi-r-rabāb", which from here onwards found access to subsequent lexica. This solves the riddle of this *nisba* (i.e. 'noun of relation'): aḏ-Ḏahabī relates ar-Rabābī to ar-Rabāb, a mountain between Mecca and Fayd, not to the instrument Rabāb.[30] Later, Ibn Nāṣir ad-Dīn ad-Dimašqī (777–842/1375–1438) corrected the geographical location of ar-Rabāb, asserting that it is a mountain *en route* to Mecca, between Medina and Fayd, as well as a place near the wellspring Maymūn in Mecca.[31] Based on the above, the meaning of the puzzling phrase "yuḍrabu bihi l-maṯalu fī maʿrifati l-mūsīqī bi-r-Rabāb" changes completely; it becomes: Mamdūd was "proverbial for his knowledge of music in ar-Rabāb". However, after determining the source of confusion, it is still more likely that Mamdūd was indeed a *ru*(*a*)*bāb*-player and that aḏ-Ḏahabī simply provided a wrong explanation of the *nisba.*

In conclusion, it is evident that the term *rabāb,* as a designation for a musical instrument, is not present in Arabic lexicographical sources prior to the eighth/fourteenth century. Furthermore, when the term was first mentioned in Fīrūzābādī's *Qāmūs,* no etymological explanation was offered, and no connection was made between the name of the instrument and the meaning of *rabba* as 'to collect', 'arrange' or 'assemble together', as was suggested by Farmer.

Arabic lexicographical collections as sources for information on musical instruments: The special cases of Ibn Sīda and Ibn Salama

The utilisation of sources pertaining to the Arabic language for the purpose of gathering information on issues related to music and musical life is a highly rewarding endeavour, offering insights that would otherwise be unavailable. At this point, it is pertinent to enquire as to whether the names of instruments (*malāhī*) apart from *rabāb,* or any terminology related to them, were included in these sources at all. A cursory examination of all the lexicographical sources listed in the previous section reveals the following, music-related items:

Category	**Terms (in the singular)**
Plucked string instruments	*ʿūd; kirān; barbaṭ; mizhar; ṭunbūr/ṭinbār; dirrīǧ/durrayǧ; wann/wanaǧ; miʿzafa; kinnāra; muwattar; ṣanǧ; ʿarṭaba/ʿurṭuba; qinnīn*
Wind instruments	*zamḥar/zamḥara; mizmār/zammāra; rammāṯa; nāy; dūnāy; surnāy; qāṣib/qaṣaba/quṣṣāba; ʿirān; yarāʿ; zanbaq; hanbaqa/hunbūqa; hayraʿa; mustaq/muštaq; būq*
Percussion instruments	*duff/daff; ḍafāṭa; ṭabl; kabar; kūba; dardāb*
Singers, instrumentalists	*qayna; karīna; muġannī; muġanniya; qawwāl; muṭrib; šādī; ṭunbūrī; zāmir; zāmira; qaṣṣāb; aṣḥāb al-ʿīdān* (pl.); *ama; ṭabbāl; daffāf/mudaffif*
Singing and playing techniques, composition, genres, voice qualities, and dance	*lahw; šadw; ġināʾ; taʾlīf; našīd; ṣawt; aġašš; wašī; muġassad; tahakkum; mumarraq; ṭarq; ḍarb; bazz; šiyāʿ; kahkaha; karkara; qahqaha; dafdafa; qals/taqlīs; dadā/dadan/daydabūn; zafan*

29 "kāna ustāḏan fī ṭ-ṭarabi waʿilmi l-mūsīqī. lam yakun fī waqtihī miṯluhū wa-kāna ṭayyiba ṣ-ṣawti baʿīda ṣ-ṣīti ẓarīfan ḫafīfan laṭīfan lahū ḥišmatun wa-dunyā. tuwuffiya fī ḏī l-qaʿda wa-lahū sabʿūna sanatan wa-dufina bi-dārih" (Ḏahabī 1998, p. 386 [No. 564]).

30 Ḏahabī 1962, p. 299.

31 Dimašqī 1993, pp. 100f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Melody and rhythm	*laḥn; naġma; naġam; īqāʿ; ṭabaqa; ṯaqīl awwal; ṯaqīl ṯānī; ramal; hazağ*
Strings	*miḥbaḍ; širʿa; watar; maṯnā; maṯlaṯ; zīr; bamm*
Frets and instrument parts	*malwā; dastān; ʿatab* (pl.); *ṣadr; ʿunuq; ibrīq*

All of the music-related terms given above are already attested to in Arabic lexicographical sources prior to the sixth/twelfth century. It is vital to recall that over the course of most of the second/eighth century and the first half of the third/ninth century, lexicographers competed in recording data from the Bedouins (*aʿrāb*), for their speech was identified as the 'purest' and most eloquent form of Arabic. This process of data collection was known as *ğamʿ al-luġa.* The vast number of lexical items that the process of data collection yielded was thereafter arranged either thematically (e.g. plants, animals, the human body, rain, wind, clouds, swords, but also as homonyms, synonyms, Arabicised words, solecisms and so forth) or formally (*lafẓī*) according to a certain principle that helps the user locate the desired lexical item or root. Accordingly, the "lexicographers preserved much of the linguistic and cultural heritage of the Arabs that might have otherwise been lost."[32]

These different semantic approaches gave rise to two types of lexica that continued throughout the lexical tradition, with each serving a purpose different from the other. The first is the 'onomasiological type' (*mubawwab*), where meaning leads to sign, as in the thematically arranged monographs and thesauri. The second is the 'semasiological type' (*muğannas*), where sign leads to meaning.[33] For example, Ibn Sīda al-Mursī (d. 458/1066), the Andalusian lexicographer and philologist, authored a multi-volume lexicon of each type: *al-Muḥaṣṣaṣ* and *al-Muḥkam wa-l-muḥīṭ al-aʿẓam.* Having authored his *muğannas* lexicon, *al-Muḥkam,* which was arranged according to the phonetic-permutative principle and, hence, intended to guide the user to the exact place in which a word occurs, he wanted to match it with *al-Muḥaṣṣaṣ,* a multi-themed *mubawwab* thesaurus that was arranged semantically and would allow orators and poets to choose the most appropriate word from among a number of listed adjectives and synonyms.[34] Among the authorities that Ibn Sīda refers to in both of his works are al-Ḫalīl b. Aḥmad (d. 175/791), Abū Saʿīd ʿAbd al-Malik al-Aṣmaʿī (d. 213 or 216/828 or 831), Abū Zayd al-Anṣārī (d. 215/830), Abū ʿUbayd al-Harawī (d. 224/838), Ibn as-Sikkīt (d. 244/858), al-Mufaḍḍal b. Salama (d. c. 290/902), Ibn Durayd (d. 321/933), and az-Zağğāğī (d. 337/949), all of whom were leading Arab philologists and authors of seminal lexicographical works. In *al-Muḥaṣṣaṣ,* Ibn Sīda devotes an entire chapter to the topic of musical instruments and singing (*bāb al-malāhī wa-l-ġināʾ;* lit. "Entry to the diversions and singing"), followed by a chapter on "Dance" (*bāb ar-raqṣ*).[35] There we encounter almost all of the music-related terms listed above. However, the only instrument that is missing is the *rabāb.*

Ibn Sīda wrote his two major lexicographical works under the patronage of Muğāhid al-Muwaffaq, the ruler of Dénia (r. ca 403–436/1012–1045), who was eager to present himself as a promoter of science and the arts. The fact that Ibn Sīda, who lived and worked in al-Andalus, does not mention the instrument *rabāb* or any bowed fiddle-type instrument in his otherwise comprehensive chapter on musical instruments, raises a legitimate question about the popularity of the *rabāb* on the Iberian Peninsula before the year 1000.

32 For more details see Baalbaki 2021.
33 Ibid.
34 For more details on Ibn Sīda and his works, see Weninger 2021.
35 Ibn Sīda 1902, pp. 9–16.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

As just mentioned, one of the sources for *al-Muḫaṣṣaṣ* was al-Mufaḍḍal b. Salama (d. after 290/903). Ibn Salama was a transmitter of historical materials (*aḫbārī*) with wide interests and a philological-lexicographical background. He studied under significant linguists and grammarians of the Kūfan school and was highly regarded as a calligrapher by the bibliophile and patron of poets and literati al-Fatḥ b. Ḫāqān (d. 247/861 or 862). A voluminous writer (the *Fihrist* attributes nineteen books to him), Ibn Salama's works deal mainly with philological and lexicographical topics.[36] One of his works, entitled *Kitāb al-Malāhī,* deals with two subjects: primarily with the musical instruments known to the Arabs, explaining, here and there, a few technical terms, and ending with a reference to different types of singing, and, secondly, with the sanctions given for the use of musical instruments – in other words: which musical instruments were considered unlawful and which were permitted or tolerated.[37] This is very often considered a "work on music".[38] However, it was compiled by a philologist and lexicographer in response to assertions that "the Arabs were ignorant of the lute, and that they make no mention of any of its strings and its appurtenances."[39] The author "resolved to clarify matters regarding the lute [*ʿūd*] and other musical instruments [*malāhī*], [and to state] who was the first to make any of them and what the Arabs said about their names and the designations of their appurtenances, for the perusal of those who are interested in any of these matters."[40] From this, it becomes obvious that *Kitāb al-Malāhī* was nothing but one of those thematically arranged thesauri that strive to include all vocabulary related to a special topic, in this case names of musical instruments of the Arabs or known by them, as well as other music-related items. There is no *rabāb* or any other bowed instrument among those listed here.

Farmer's arguments for early familiarity with the *rabāb* among the Arabs, as documented in Arabic literary sources

In addition to lexicographical sources, are there any other early literary sources that might provide evidence of Arab familiarity with the *rabāb?* In a number of his writings, Farmer cites a variety of literary sources to support this notion. We shall subject these to critical questioning in what follows here.

According to Farmer, "there are good reasons for believing that the Arabs looked upon the *rabāb* as an indigenous production."[41] First, he claims that the *rabāb* is mentioned as early as the Arabic polygraph Abū ʿUṯmān ʿAmr b. Baḥr al-Ǧāḥiẓ (d. 255/868 or 869) in his *Maǧmūʿat ar-rasāʾil,* but that one cannot be sure whether this was the bowed *rabāb* or the plucked *rubāb*. Farmer adds that al-Ǧāḥiẓ wrote that the instrument had a legendary history.[42] This is an inconclusive piece of evidence, for at no point does al-Ǧāḥiẓ mention the *rabāb* in his *Rasāʾil,* most certainly not in *Kitāb al-Qiyān, Ṭabaqāt al-muġannīn,* or *Kitāb Mufāḫarat al-ǧawārī wa-l-ġilmān.*[43]

Farmer then refers to *Kašf al-humūm* [*wa-l-kurab fī šarḥ ālat aṭ-ṭarab*] (fourteenth rather than fifteenth/sixteenth century) in which, according to legend, the invention of the *rabāb* was

36 For further information on Ibn Salama, see Sellheim 2012; Sawa 2021b.
37 Ibn Salama 1984. Ibn Salama's text was included as a first appendix to ʿAzzāwī 1951, pp. 73–89. For an annotated English translation, see Robson/Farmer 1938.
38 See Sawa 2021b.
39 Robson/Farmer 1938, p. 234.
40 Ibid.
41 Farmer 1930, p. 265n.
42 Farmer 2012.
43 See Hārūn 1979.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

attributed to a woman of the tribe of Ṭayy, an influential Arab tribe in pre-Islamic and early Islamic times.[44] This woman, whose name was Suʿdā bint ʿĀmir al-ʿAbsī, had a son (or a step-son or nephew) who was very dear to her. The boy died and she grieved violently for him. He was called Rabīb or Rabāb Suʿdā (literally "foster-son of Suʿdā"). The woman lamented him day and night, disturbing her tribe, who then agreed to cut out her tongue so she would not be able to worry them again with her wailing. When she could not wail anymore, she had a *rabāb* made for her that she named after the boy and started to play. In the wailing of it there was the sound of the human voice weeping, and every time the *rabāb* wailed, it renewed her grief. After that, all the Arabs started singing to the *rabāb* their melancholy poetry and elegies and lamented.[45]

The relatively late *Kašf al-humūm,* however, is no scientific treatise on musical instruments, nor does it deal with the theory of music in any scholarly fashion, for it was undoubtedly written for popular consumption, i.e. for a people who liked to hear stories and legends of far-off times. It cannot be compared, for instance, with other, more formal, valuable writings on music.[46]

Farmer also refers to Evliyā Čelebi (1020–1095/1611–1684), who in his travel account *Seyāḥat-nāme* says that the *rabāb* was perfected by ʿAbdallāh Fāryābī, and was played before King Solomon and considered a lawful instrument before the time of the Prophet Muḥammad. This would mean that it was known to the Arabs in pre-Islamic times. This is borne out by another authority, says Farmer, who cites al-Ḫalīl b. Aḥmad (d. 175/791) as saying that "the ancient Arabs sang their poems to its [the *rabāb*'s] voice".[47]

While the *Seyāḥat-nāme* offers a wealth of information on language, cultural history, folklore and geography of the eleventh/seventeenth century, thereby satisfying the need for entertainment and instruction of the Turkish-speaking intellectuals of its time, Evliyā Čelebi himself is looked upon today as an imaginative writer with a marked proclivity for the wonderful and the adventurous – someone who preferred legend to bare historical fact.[48]

Regarding the quotation of al-Ḫalīl, Farmer gives the following bibliographic reference: "Huth MS. The author's".[49] This manuscript was acquired by Farmer in 1923 among other books and papers which came from the library of Frederick Henry Huth of Bath (1844–1918). It is kept at the Farmer Collection in the Library of the University of Glasgow. This two-leaf manuscript is written in English on seventeenth or eighteenth-century paper. According to Farmer, its construction has clearly marked features of being a literal translation from some unidentified Arabic work, possibly one of the popular treatises mentioned in the *Fihrist* of Ibn an-Nadīm. The transliteration is quite unusual and is certainly not modern, says Farmer. The passage regarding the *rabāb* reads: "And the *rebab* is an instrument of the people of Khorasan and Khaleel [i.e. al-Ḫalīl b. Aḥmad] says that the ancient Arabs sang their poem[s] to its voice."[50] Farmer comments on this passage by simply saying: "That the 'rebab' was used by ancient Arabs to accompany their poems is mentioned elsewhere."[51] The source of this transliteration cannot be determined, and Farmer seems to ignore completely the part which clearly states that the *rabāb* was "an instrument of the people of Khorasan."

44 Farmer 2012. On the Arab tribe Ṭayy see Shahîd 2012.
45 Anonymous 1, pp. 263–293. For a discussion and an English translation of the section pertaining to the *rabāb* in *Kašf al-humūm,* see Hardie 1946, pp. 221–244.
46 See ibid., p. 13.
47 Farmer 2012; Farmer 1931, pp. 99f. (pp. 111f.).
48 Mordtmann/Duda 2012.
49 Farmer 1931, p. 100 (p. 112).
50 Farmer 1944, p. 202 (p. 54).
51 Ibid., p. 205.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Farmer furthermore refers to an anonymous work "on the merits of music"[52] dated 1750, which he mistakenly attributes to a famous man of letters named Muḥammad b. Aḥmad al-Kanǧī (d. 1153/1740). Farmer writes that the way in which the instrument is mentioned in the tract would seem to show that the *rabāb* was looked upon as an Arabian instrument.[53] Actually, the text does not suggest this at all. It reads: "I am not aware of any people that do not use musical instruments in war and apply them just like weapons, for instance the drum by the Turks, the *rabāb* by the Arabs, the *kamanǧā* by the Kurds and the Trumpets by the Francs."[54] This passage can be traced back to the fourteenth century and was copied among other things from *Kitāb al-Mīzān fī ʿilm al-adwār wa-l-awzān*.[55] Nevertheless, this is still a very late date. It is hardly credible that the Arabs could have grown to appreciate the *rabāb* as a musical instrument in a war context by the fourteenth century. However, this text nowhere says that the Arabs looked upon the *rabāb* as an Arabian instrument.

The tradition in the Maghreb, says Farmer, is that the (boat-shaped) *rabāb* was invented in al-Andalus by an Arab during his captivity among the Christians. This is based on a legend, originally transmitted orally, that Delphin and Guin tell in their account of poetry and music in Algeria, published in 1886.[56] To make his stay in jail comfortable, it says, the prisoner hollowed out a big log. He made strings from the innards of the animals slaughtered to feed the prisoners; a piece of reed served as a bridge. At first he only plucked the strings, then after much trial and error, he made a bow. Amazed at his skill, the jailers brought the news to the king, who summoned the prisoner to court. The king was so pleased by his skill that he eventually set him free. The legend continues, saying that a skilled craftsman named ʿAbd as-Salām later made a similar instrument out of jujube wood and undertook some improvements to the sound box.[57] But as beautiful as this story is, it remains a legend.

Finally, Farmer states that "the *rabāb* was 'mentioned' by writers in Spain before the time of Al-Shaqundī (d. 1231), and that it had 'artistic merit' is evident from the poets Abū Bakr Yaḥyā ibn Hudhail (d. 995 [recte: 999]), Ibn Ḥazm (d. 1064) and others."[58] Ibn Ḥazm aẓ-Ẓāhirī (d. 456/1064), the great polymath, historian, jurist, philosopher, theologian and poet from Córdoba, was known for his permissive attitude towards music and listening to music; he even composed a work in which he doubts and rejects the authenticity of the hadiths that forbid making and listening to music.[59] When he was discussing the lawfulness of musical instruments in general, he did not mention the *rabāb*, for there is not a single tradition of the Prophet naming that instrument. Farmer, however, refers his readers to an *urǧūza*, i.e. a didactic poem in the meter *raǧaz*, in Šihāb ad-Dīn al-Ḥiǧāzī's (1795–1857) song-text collection *Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk,* where Šihāb ad-Dīn enumerates the musical instruments (*ālāt aṭ-ṭarab wa-l-lahw*) and defends the "lawfulness of listening to them following the doctrine of Ibn Ḥazm".[60] This poem does not directly quote Ibn Ḥazm.

52 "Risāla fī faḍl ʿilm al-mūsīqī" (Farmer 1931, p. 100 [p. 112]).
53 Ibid.
54 "fa-innā lā nadrī ṭāʾifatan illā wa-lahā ʿinda ḥarbihā šayʾun min ālāti l-anġāmi yuǧrū[na]hā maǧrā s-silāḥi fī l-ḥarbi ka-ṭ-ṭubūli li-t-turki wa-r-rabābi li-l-ʿarabi wa-l-kamanǧā li-l-kurdi wa-l-būqāti li-l-ifranǧ" (Anonymous 2, fol. 47v).
55 For more details see Maraqa 2015, pp. 63 and 76.
56 Farmer 1931, p. 100 (p. 112).
57 See Delphin/Guin 1886, pp. 56–60.
58 Farmer 1931, p. 106 (p. 118). See also Farmer 2012.
59 See Ibn Ḥazm 1987.
60 "al-qawl bi-ḥilli samāʿihā ʿalā maḏhab Ibn Ḥazm" (Ḥiǧāzī 1856, pp. 472–474).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Farmer's source for Ibn Huḏayl at-Tamīmī (d. 389/999), one of the greatest poets of his generation in al-Andalus,[61] is Madrid MS., No. 603, fol. 15,[62] i.e. ms. No. DCIII (today RES/246) held at the National Library of Spain.[63] This Madrid manuscript is a copy, dated 701/1301, of Ibn ad-Darrāǧ as-Sabtī's (d. 693/1293 or 1294) *Kitāb al-Imtāʿ wa-l-intifāʿ fī masʾalat samāʿ as-samāʿ*.[64]

Kitāb al-Imtāʿ deals with the propriety of listening to music. It is divided into many sections. Of particular importance is a section on musical instruments which enumerates and comments on 31 instruments including the *rabāb.* Ibn ad-Darrāǧ describes the *rabāb* as a well-known (*maʿrūf*) instrument that was mentioned by the šāfiʿī scholars, Abū Ḥāmid al-Ġazālī (d. 505/1111) in his *Iḥyāʾ ʿulūm ad-dīn*[65] and Ibn aṣ-Ṣabbāġ al-Baġdādī aš-Šāfiʿī (d. 477/1084) in his *aš-Šāmil fī l-fiqhi š-šāfiʿī.* Additionally, he cites verses by Ibn Huḏayl, which include a description of the instrument (metre: *al-munsariḥ;* vocalised throughout in the manuscript):

> It [the *rabāb*] differs from the lute in its behaviour, but it has its shape, albeit smaller
> Yet it encompasses the sounds from the wisdom of the bow when swinging back and forth
> It looks, in the hands of its performer, as if it would saw my heart with it [the bow], without noticing[66]

Ibn Huḏayl's authorship of this poem can be taken for granted since it appears in his Diwan though it is one verse longer there.[67] Important information emerges from the poem, and while some of it is of less interest to us here, it is relevant for organologists who are interested in the development of the shape of the *rabāb.* The poem clearly states that the *rabāb* had the same shape as the *ʿūd,* though it was smaller. In this case, one may speak of a 'bowed lute', which makes the use of the bow the main distinguishing feature between the two instruments. Nevertheless, the fact that the fourth/tenth-century Andalusian poet from Córdoba, Ibn Huḏayl, describes a bowed *rabāb* in a poem provides compelling evidence for the existence of a bowed instrument in tenth-century al-Andalus. By the time of Ibn ad-Darrāǧ, that is to say, the thirteenth century, the *rabāb* was evidently well known (*maʿrūf*) in al-Andalus.

The most important statement by Ibn ad-Darrāǧ in connection with the *rabāb* – hitherto completely ignored – is that the word (or the instrument) itself is a *muwallad.*[68] In Arabic language and literature, the term *muwallad* refers to any word that is not found in the classical Arabic of pre-Islamic or early Islamic times, nor in its literature, hence: 'post-classical'. It denotes a word that is "not of pure Arab (Bedouin) stock", i.e. usually "a word newly derived from a known root".[69] This idea probably comes from the fact that the word *rabāb* as the name of a musical instrument does not appear in any Arabic lexicon prior to Ibn ad-Darrāǧ's time, i.e. the seventh/thirteenth century.[70]

---

61 For biographical details on Ibn Huḏayl see Vidal-Castro 2021.

62 Farmer 1931, p. 106 (p. 118).

63 See Robles 1889, pp. 249f.

64 See Ibn Šaqrūn 1982; partial English trans., see Robson 1953; studies of content see Robson 1958; Farmer 1939; Odeimi 1991. Farmer (1939, p. 21 [p. 151]) and Robson (1953, p. 1; 1958, pp. 171f.) mistakenly attribute *Kitāb al-Imtāʿ* to the copyist Muḥammad b. Ibrāhīm aš-Šalāḥī.

65 Ġazālī (1982, p. 272) categorises the *rabāb* (or *rubāb*) as one of the unlawful instruments.

66 "Yuḫālifu l-ʿūda fī taṣarrufihī / wa-hʾwa ʿalā ḫalqihī wa-in ṣaġurā // Wa-innamā yaḥtawī ʿalā naġamin / min ḥikami l-qawsi kullamā ḫaṭarā // Ka-annahū fī yaday muḥarrikihī / yanšuru qalbī bihī wa-mā šaʿarā" (Ibn ad-Darrāǧ n.d., fol. 15r).

67 Tamīmī 1996, p. 86. See also Ibn al-Kattānī 1966, p. 108.

68 Ibn ad-Darrāǧ n.d., fol. 15r.

69 Cf. Editors et al. 2012.

70 Ibn ad-Darrāǧ (n.d., fols. 15r, 17r) employs the term *muwallad* to refer to at least two additional instruments, the *šāhīn* and *kīṯār.* The *ṭunbūr* and the *barbaṭ* are on the other hand Persian/foreign (*aʿǧamī*) words (ibid., fol. 17r).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Did the Arabs know the *rabāb* in pre-Islamic and early Islamic times? – *Argumentum ex silentio*

There is an absence of any information on bowed instruments prior to the fourth/tenth century, not only in all lexicographical and grammatical sources but also in all music treatises such as the works of Ṯābit b. Qurra (d. 288/901), al-Kindī (d. ca 252/866) or Ibn al-Munaǧǧim (d. 300/911). They are also not to be found in any literary sources – neither poetry, nor in historical works or in works on cultural or social life. Why is there no mention of the *rabāb* in Ibn ʿAbd Rabbih al-Andalusī's (d. 328/940) *Kitāb al-ʿIqd?* Nor in Iṣbahānī's (d. 356/967) *Kitāb al-Aġānī?*[71] Why is there no mention of the *rabāb* in early theological discourses or legal sources dealing with the lawfulness of music and other means of diversion, such as the works of Ibn Abī d-Dunyā (d. 281/894), al-Āǧurrī (d. 360/970) and others? If we accept the attribution of what is probably the earliest work on dream divination (also known as oneiromancy), i.e. *Muntaḫab al-kalām fī tafsīr al-aḥlām,* compiled by Abū ʿAlī al-Ḥusayn ad-Dārī at the beginning of the ninth/fifteenth century, to Ibn Sīrīn (d. 110/728), the traditionist and first renowned Muslim interpreter of dreams, then it would be legitimate to ask: why could an Arab in early times dream of musical instruments (*ālāt aṭ-ṭarab*) like the *barbaṭ, būq, duff, ǧulǧul, ṣanǧ, ṭabl, ṭunbūr, ʿūd,* and *mizmār,* as well as of dancing (*raqṣ*) and singing (*ġināʾ*), all of which are discussed by Ibn Sīrīn, but not of the *rabāb?*[72] The most likely answer is simply that it was unknown.[73]

The absence of the *rabāb* in all these sources is a powerful argument that the Arabs did not know of this instrument in pre-Islamic or early Islamic times. If it indeed existed back then, it can only have played a marginal role or was perceived as 'vulgar'.

Signs of the limited prevalence of the *rabāb* in major Arab urban centres after 300/900

When al-Fārābī (fourth/tenth century) informs us that he will generally be dealing with the instruments that are common or famous (*mašhūra*) in his lands (*bilādinā*), this does not imply that all the instruments are equally popular or equally familiar to different people in different regions. In Baghdad, al-Fārābī's town (*balda*), for example, one could find both the *ṭunbūr al-baġdādī* and *al-ḫurasānī,* but the former was far more famous, hence it was discussed first. The wind instruments are various and too numerous for them all to be dealt with, says al-Fārābī, so he confines himself to the discussion of those common in his town, i.e., the *nāy, sunrāy* and *dūnāy* (the last of these being less common than the first two). When he discusses the *rabāb,* he does not state whether or not it was famous or common in his town of Baghdad.[74] In any case, how popular was the *rabāb* in Baghdad in the first half of the fourth/tenth century?

Abū ʿAlī al-Muḥassin at-Tanūḫī's (d. 384/994) *Nišwār al-muḥāḍara wa-aḫbār al-muḏākara* recounts a story that may offer some clues. At-Tanūḫī, the son of a learned *qāḍī* in Basra, received his early education there from aṣ-Ṣūlī (d. 336/947) and Abū l-Faraǧ al-Iṣbahānī (d. 356/967) and others. He chose a judicial career and rose to be *qāḍī,* first in Baghdad and then in Ahwaz. In the *Nišwār,* it was at-Tanūḫī's purpose to record interesting facts which had come to his

71 Sawa says "the term *rabāb* is not found in *K[itāb al-]A[ġānī]*". See Sawa 2021a, p. 143n; Sawa 2015.

72 See Ibn Sīrīn 2002.

73 When the *rabāb* became the subject of dream interpretation is difficult to determine. The earliest evidence I am aware of comes from the second half of the ninth/fifteenth century. See Ẓāhirī 1993, pp. 465–469, esp. p. 468.

74 Fārābī 1967, pp. 629f., 771, 780–800.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

knowledge by personal experience or by hearsay; in general he avoided matters which had already appeared in books. There we read the following story under the title "a debate over the *rabāb* between the judge and some virtuous man":

> I heard the judge Abū l-Qāsim Ǧaʿfar b. ʿAbd al-Wāḥid al-Hāšimī say: "I was in the presence of the judge Abū ʿUmar in privacy and congeniality, sometime after he had accepted my attestation, and we went over the topic of musical instruments." So I said: "So-and-so beats the *rabāb*." Hereupon the judge Abū ʿUmar yelled and said: "Huh, are you making fun of us, are you mocking us? What are you saying?" So, I said: "What is it, may God protect our judge? God knows that nothing I have said has to do with what our judge said!" He [Abū ʿUmar] said: "you are saying *beat*, as if you would not know that, in order to sound, the *rabāb* is bowed, not *beaten*". There I firmly swore that I did not know that and that I have never seen the *rabāb* before. There he said: "this is even worse, for the path of the pious is to know the courses of depravity in order to intentionally avoid them, not unconsciously". Thereafter, I went back to my place and said to a stableman who accompanied me: "Woe betide you, go and look for a *rabāb*-player". So he did and came back with one! This [man] then bowed it in front of me and I saw that what Abū ʿUmar said was true.[75]

There is a great deal of contradictory information in the historical records about the man telling the story, i.e. al-Qāḍī Abū l-Qāsim Ǧaʿfar, whose dates of birth and death remain uncertain. We do, however, know more about Abū ʿUmar al-Qāḍī, a judge and later a chief judge (*qāḍī l-quḍāt*) in the city of al-Manṣūr (today a district of Baghdad). His name was Muḥammad b. Yūsuf al-Azdī. He was born in Basra in 243/857 and died in Baghdad in 320/932. So here we have our *terminus ante quem* for the story, i.e. the year 320/932, the year of the death of the chief judge. Abū l-Qāsim, the other, younger judge and the narrator of the story, informs us that his meeting with Abū ʿUmar al-Qāḍī took place shortly after the latter accepted his attestation as a judge, something that he could only have done as a chief judge with authority over all the *qāḍī*s and authorisation to appoint and dismiss them. So if we could determine the date when Abū ʿUmar al-Azdī took over the position of the chief judge, we would have our *terminus post quem* for the story. The biographers provide us with this date. It is the year 317/929. So the story must have taken place between 317/929 and 320/932. We learn two things from this story: first, that the *rabāb* existed in Baghdad by 318/930 and, secondly, that it was definitely played with the bow. This information corresponds with what we already know from al-Fārābī. However, it could not have been widespread, nor could it have been a courtly instrument.

75 "baḫṯun fī r-rabāb bayna l-qāḍī wa-aḥadi l-ʿudūl. samiʿtu l-qāḍī Abā l-Qāsim Ǧaʿfar ibn ʿAbd al-Wāḥid al-Hāšimī, yaqūl: kuntu bi-ḥaḍrati l-qāḍī Abī ʿUmar, baʿda qabūlihī šahādatī bi-mudda, ʿalā ḫalwatin wa-uns, fa-ǧarā ḥadīṯu l-malāhī. fa-qultu: fulānun yaḍribu bi-r-rabāb. qāla: fa-ṣāḥa ʿalayya l-qāḍī Abū ʿUmar, wa-qāl: hāh, huwaḏā tahzaʾu binā, huwaḏā tunammisu ʿalaynā? mā hāḏā l-kalām? fa-qultu: mā huwa ayyada llāhu l-qāḍī? fa-wa-llāhi, mā adrī annī qultu šayʾan yataʿallaqu bi-mā qālahu l-qāḍī. fa-qāla: qawluka yaḍribu, ka-annaka lā taʿlamu anna r-rabāba yuǧarru ḥattā yusmaʿa ṣawtuhū, wa-lā yuḍrabu bihī. fa-ḥalaftu lahū bi-aymānin muġallaẓatin annī mā ʿalimtu hāḏā, wa-lā raʾaytu r-rabāba qaṭṭu. fa-qāla: inna hāḏā aqbaḥ, sabīlu ṣ-ṣāliḥi an yaʿlama ṭuruqa l-fasādi li-yaǧtanibahā ʿalā baṣīratin, lā ʿalā ǧahl. fa-ʿudtu ilā dārī, fa-qultu li-sāʾisin kāna maʿī: waylaka ṭlub lī rabābīyan. fa-ṭalabahū, wa-ǧāʾa bihī, fa-ǧarrahū bayna yadayhī, fa-raʾaytuhū, fa-kāna mā qālahū Abū ʿUmar ṣaḥīḥan" (Tanūḫī 1995, p. 170).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Indications for the non-Arabian origin of the *rabāb*

The earliest authority to mention the *rabāb* in connection with Persia and Central Asia was Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. Aḥmad al-Ḫʷārazmī (fl. 366–387/976–997), who, according to Farmer, informs us that "the *rabāb* is well known to the people of Persia and Khurāsān".[76] This quote is from al-Ḫʷārazmī's *Mafātiḥ al-ʿulūm* ('Keys of the sciences'), dedicated to Abū l-Ḥasan ʿUbaydallāh b. Aḥmad al-ʿUtbī, vizier to the Sāmānid Nūḥ II Ibn Manṣūr (366–387/976–997), at whose court in Bukhara al-Ḫʷārazmī appears to have served. *Mafātiḥ al-ʿulūm* is a dictionary of basic technical terms drawn from many disciplines, in particular those terms which were left out of current lexica. It is divided into two roughly equal discourses dealing respectively with the religious sciences (*ʿulūm aš-šarīʿa*) and the Arabic sciences associated with them, and the 'foreign' sciences (*ʿulūm al-ʿağam*). The second discourse contains a section (*bāb*) on music which is divided into three chapters: the first is on "the names of the instruments of this art", the second on "the generalities of music which are mentioned in the books of the learned", and the third on "current rhythms".[77]

Farmer provided a translation of the section on music. Relevant for us at this point is the part about musical instruments (words in parentheses and square brackets below are Farmer's; omissions are by the present writer):

> As for 'music' (*mūsīqay*), its meaning is the composition of melodies (*alḥān*). The word is Greek, and it is called 'the delighting' (*al-muṭrib*). The composer of melodies is the *mūsīqūr* and *mūsīqār.* The *urghānūn* (organ) is an instrument of the Greeks (*ὄργανον*) and Byzantines, and it is made of three large buffalo skins: and there is mounted upon the head of the middle bag a large skin. Then there are mounted upon the skin brass pipes having holes upon well known ratios from which are omitted beautiful sounds, pleasing and melancholy, according to what the player desires. The *salbāq* [*σαμβύκη*] is a stringed instrument of the Greeks and Byzantines resembling the *jank* [or harp of the Arabs]. The *lūr* [or lyre] is [the name of] the *ṣanj* [of the Arabs] in Greek [*λύρα*]. The *qīṯāra* (guitar) is [also] an instrument of theirs [i.e. the Byzantines], and it resembles the *ṭunbūr* [or pandore of the Arabs]. The *ṭunbūr al-mīzānī* (measured pandore) is [also] known as the [*ṭunbūr al-*]*baghdādī*, the long-necked pandore. The *rabāb* [viol: or *rubāb,* a kind of double-chested lute], is well known to the people of Persia and Khorasan. The *miʿzafa* was an instrument of [*many*] strings used by the people of Iraq. The *mustaq* (mouth organ) is an instrument of China made of pipes fitted together [in an air chamber]. Its name in Persian is *bīsha mushta*. The *nāy* is the [Arabian] *mizmar* [reed-pipe]. The *surnāy* is the [Arabian] *ṣaffāra,* and similarly the *yarāʿ* [flute]. […] The *ṣanj* is [the Arabic name for] the Persian *chang*, and it is an instrument possessed of strings. Al-Khalīl says that the *ṣanj* with the Arabs is that [jingling plate] which is heard in the tambourines (*dufūf*). […] As for the *ṣanj* which is a stringed instrument, it is an Arabicized word, and it is but the *wanaj.* The *shahrūd* [or grand *rūd*] is a modern instrument invented by Ḥakam ibn Aḥwaṣ al-Sughdī in Baghdad in the year 300/912. The *barbaṭ* is the [Arabian] *ʿūd* (lute), and the word is Persian […].[78]

Based on Farmer's interpretation of the text, it is obvious that al-Ḫʷārazmī endeavoured to attribute each of the instruments known to him to a people or a specific inventor.

In some cases, however, Farmer contributes to the text by assigning in square brackets some of the instruments to the Arabs or Persians, such as the *ğank,* which he identified as the "harp

76 Farmer 1931, p. 101 (p. 113); cf. Farmer 1958, p. 3 (p. 455).
77 Farmer 1958, pp. 1–9 (pp. 453–461).
78 Ibid., pp. 2f. (pp. 454f.).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of the Arabs"; the *ṭunbūr* which is the "pandore of the Arabs"; and the *ʿūd, mizmār, saffāra* (also *yarāʿ*) are Arabian and correspond to the Persian *barbaṭ, nāy* and *surnāy* respectively.

In a few cases, it is not clear whether the instrument belongs to a people or is just known to them or played by them, such as the *rabāb* and the *miʿzafa.* The first, according to Farmer's interpretation, was "well known to the people of Persia and Khorasan", while the second was "used by the people of Iraq". In neither case can one tell if the instrument indeed belongs to the people it is associated with. Actually, Farmer is convinced that the former phrase can be simply explained by the fact that al-Ḫʷārazmī was writing in the land of the Sāmānids. In other words, these people could have become masters in *rabāb*-playing, though this need not cast doubt on whether the *rabāb* was also known and played in Syria and Mesopotamia.[79]

Al-Ḫʷārazmī's original text on which Farmer based his interpretation was published by Gerlof van Vloten in 1895.[80] In his edition, van Vloten collated approximately five manuscript copies, thereby establishing the text as a reliable source. A closer look at the edited text, however, casts doubt on Farmer's interpretation of some passages.[81]

When assigning instruments to people, al-Ḫʷārazmī's use of the Arabic possessive preposition "*li-*" (lit. "of"; "belongs to") is obvious. However, Farmer is not always consistent with his interpretation of these cases, as the following examples show:

al-Ḫʷārazmī (ed. by van Vloten)	**Farmer's interpretation**
"*li-l-yūnānīyīn wa-r-rūm*"	"of the Greek and Byzantines"
"*la-hum*"	"of theirs" [i.e. Greek and Byzantines]
"*maʿrūfun li-ahli Fāris wa-Ḫurāsān*"	"well known to the people of Persia and Khorasan"
"*li-ahli l-ʿIrāq*"	"used by the people of Iraq"
"*li-ṣ-Ṣīn*"	"of China"

Why does his interpretation differ in two places? Why does "*li-ahli l-ʿIrāq*" become "used by the people of Iraq"? The context is clear; the passage in Arabic reads: "al-miʿzafa ālatun ḏātu awtārin l-ahli l-ʿIrāq". The interpretation should be, whether plausible or not: "the *miʿzafa* is a stringed instrument of the people of Iraq". This corresponds to the other cases where al-Ḫʷārazmī uses the possessive preposition "*li-*".

The other question pertains to Farmer's interpretation concerning the *rabāb*. He translates "*maʿrūfun li-*" as "known to". The word "*maʿrūf*" is the passive participle of the verb *ʿarafa.* Used as an attribution in the sense of 'well known', 'famous', 'popular' etc., it is a technical term among lexicographers, who use it with words that require no definition or any further explanation. The possible examples are too many to list, but here are a few with regard to musical terminology from the earliest Arabic lexicon *Kitāb al-ʿAyn* by al-Ḫalīl b. Aḥmad (d. 175/791):[82]

79 Farmer 1931, p. 99 (p. 111).

80 Ḫʷārazmī 1895. The section on music runs from p. 235 to p. 246.

81 Although this is not the place to evaluate or correct Farmer's interpretation or to question his attributions of other instruments, since what really concerns us here is the question of the origin of the *rabāb*, there are nevertheless a few things that are worth commenting on. For example, Farmer's statement that "music" (*mūsīqay* [sic]) is called "the delighting" (*al-muṭrib*), while the composer of melodies is the *mūsīqūr* or *mūsīqār*. The original passage reads, however: "*al-mūsīqī maʿnāhu taʾlīfu l-alḥāni wa-l-lafẓatu yūnānīya wa-summiya l-muṭribu wa-muʾallifu l-alḥāni al-mūsīqūr wa-l-mūsīqār*" (Ḫʷārazmī 1895, p. 236). It is much more likely that "*muṭrib*" here means the "singer" or anyone who causes others to be affected with *ṭarab*, i.e. a lively emotion or delightful excitement. Thus the terms *mūsīqūr* or *mūsīqār* refer not only to *muʾallif al-alḥān* (composer of melodies), but also the *muṭrib* (performer, singer, etc.).

82 See Farāhīdī 2003, Vol. 2, p. 417; Vol. 3, pp. 37 and 345.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Example	Translation
"*aṣ-ṣanǧu l-ʿabdu wa-ṣ-ṣanǧu* ***maʿrūf***"	the *ṣanǧ* is the slave, and the [other] *ṣanǧ* [i.e. the harp] is **well known**
"*al-wataru* ***maʿrūf,*** *wa-ǧamʿuhū awtār*"	the *watar* [i.e. the string, cord, nerve, gut, etc.] is **well known,** its plural is *awtār*
"*ṭabl: aṭ-ṭablu* ***maʿrūf.*** *wa-fiʿluhu t-taṭbīl. wa-ḥirfatuhu ṭ-ṭibāla, wa-yaǧūzu: ṭabala yaṭbulu, wa-huwa ḏu l-waǧhi l-wāḥidi wa-l-waǧhayn* […]"	*ṭabl*: the *ṭabl* [i.e. the drum] is **well known;** *taṭbīl* is the infinitive noun; *ṭibāla* is the art, or occupation, of beating; also: *ṭabala* [past tense]; *yaṭbulu* [present tense]; it is the single-faced or double-faced [drum]

In his *al-Muḥīṭ fī l-luġa*, aṣ-Ṣāḥib Ibn ʿAbbād (d. 385/995) defines the *ṭunbūr* as "*maʿrūf*", i.e. "well known" or "needs no further definition".[83] It is in this sense that al-Ḫʷārazmī used the term "*maʿrūf*".[84]

Based on this, the phrase "ar-rabāb maʿrūf li-ahli Fāris wa-Ḫurāsān" should be interpreted as follows: "The *rabāb* is well known; it is [an instrument] of the people of Persia and Khorasan", rather than just "well known to the people of Persia and Khurasan".[85] Whatever instrument is meant here, whether *rabāb,* the viol, or *rubāb,* the double-chested lute, it belongs, according to al-Ḫʷārazmī, to the Persians and Khorasanis. From the perspective of an author active in Bukhara (in Khorasan), this interpretation arguably makes more sense, for there is no need to provide a definition of an instrument that belongs to the indigenous people of that region, just like there is no need to define for the Khorasanis what *čang* or the *ṭunbūr al-ḫurasānī* are. On the contrary, these known instruments are used e.g. to describe the Greek and Byzantine instruments they resemble, like the *šilyāq* [Farmer reads *salbāq*] that resembles the *čang;* the lyre that resembles the *ṣanǧ* (Arabicised from *čang*); or the *qītāra* that resembles the *ṭunbūr.* On the other hand, unknown instruments of other peoples are described in as much detail as possible, as in the *urġānūn* (organ) of the Greeks and Byzantines; the *mustaq* (mouth organ) of the Chinese; or the *ṣanǧ* (jingling plate) of the Arabs.

Finally, if one considers the order in which the instruments are mentioned in *Mafātīḥ al-ʿulūm,* one notes a sort of ordering of the material by "nation" or "region". Al-Ḫʷārazmī starts with the instruments of the Greeks and Byzantines. These are the *urġānūn; šilyāq; lūr;* and *qītārā.* These are then followed by the instruments of the Persians and Khorasanis and partly explained by them, which are: *čang; aṭ-ṭunbūr* [*al-ḫurasānī*] as opposed to *aṭ-ṭunbūr al-baġdādī;*[86] and *ar-ra*(*u*)*bāb.* One example is provided for a Chinese instrument, i.e. the *mustaq*. There then follow instruments common to Persians, Khorasanis and Arabs: *nāy* (Arab. *mizmār*); *surnāy* (Arab. *ṣaffāra* or *yarāʿ*). Then come the instruments of the Arabs: the jingling plate *ṣanǧ,* not to be confused with the stringed *ṣanǧ* (Arabicised from Pers. *čang* and also known as *wanaǧ*); and the *ʿūd* (Pers. *barbaṭ*).

83 See Ibn ʿAbbād 1994, p. 245.

84 For example, one may consult his definition of the terms *tasǧīʿ* (rhyme-prosing), *fāliǧ* (hemiparalysis), *zaḥīr* (tenesmus), *iklīl al-malik* (king's crown), *qātilu l-kilāb* (dogbane), *kusūf* (eclipse), and *lawlab* (screw) (Ḫʷārazmī 1895, pp. 72, 159, 163, 173, 174, 222 and 248).

85 In Farmer 1929 (p. 210) it is stated that "*rabāb* or *rebec,* appears to have to been specially favored in Khurāsān, although it must have had considerable support in Arabs lands since it passed for a national instrument".

86 It is unclear why Farmer attributes the first of the two types of the *ṭunbūr* mentioned by al-Ḫʷārazmī to the Arabs, for if the second is the one known as *al-mīzānī* and *al-baġdādī,* the first must be the one referred to by others as *al-ḫurāsānī.* While *al-baġdādī,* according to al-Fārābī, is far more famous in Baghdad, as well as in the surrounding countries and those to the south and west (hence discussed first in his *Kitāb al-Mūsīqī l-kabīr*), *al-ḫurāsānī* is more common in the lands of Khorasan, the surrounding countries and those to the north and east. See Fārābī 1967, pp. 629f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bearing the above in mind, it is more than likely that the *rabāb* was considered by al-Ḫʷārazmī to have been of Persian or Khorasani (i.e. Central Asian) origin.[87] Farmer seems to have misunderstood this. His interpretation was rather misleading, especially when we consider that nobody can easily question his authority in oriental languages.

Al-Ḫʷārazmī's account of Greek and Byzantine instruments lacks any reference to bowed instruments. However, the third/ninth-century authority and high-ranking Persian functionary, littérateur, and courtier in the ʿAbbāsid administration, Ibn Ḫurradāḏbih (d. ca 300/913), informs us in his *Kitāb al-Lahw wa-l-malāhī* ('Book on diversion and instruments of diversion') of the existence of a Byzantine (*rūm*) instrument called *lūrā* [= *λύρα*]. "The *lūrā*", he says, "is the *rabāb*" (*wa-lahum al-lūrā wa-hiya r-rabāb*); it is made of wood (*ḫašab*) and has five strings (*awtār*).[88] Farmer identifies the *lūrā* as the pear-shaped wooden viol "identical with the *rabāb* of the Arabs".[89] He indicates that the *lūrā* may be observed on a Byzantine ivory casket (dating from the tenth or early eleventh century[90]) held at the Bargello National Museum in Florence, whereas "what the Arabian instrument was like" is revealed by the frescos adorning the ceiling of the Palatine Chapel at Palermo (dating from the twelfth century).[91] Farmer proposed that the favoured type of *rabāb* at the time of Ibn Ḫurradāḏbih was the pear-shaped instrument.[92] In his opinion, it was most likely this specific form of the *rabāb* that al-Fārābī discussed, and of which he provided comprehensive information regarding both its *accordatura* and scales.[93] Due to an erroneous dating of the iconographic evidence, Farmer concludes that the Byzantines possessed a bowed instrument in the eighth or ninth century. Consequently, he posits that the Arabs must have had it as well, and perhaps even earlier.[94] He even went so far as to assert that the Byzantines had borrowed the *rabāb* from the Arabs.[95] In fact, there is no causal connection in Farmer's conclusions. Despite the erroneous dating of the iconographic evidence, the fact that the Byzantines had bowed instruments as early as the ninth century (or even, although very unlikely, the eighth) does not necessarily imply that this was also the case with the Arabs. Furthermore, Ibn Ḫurradāḏbih does not associate the *rabāb* with the Arabs in any way. This association was first proposed by Farmer. It is likely that Ibn Ḫurradāḏbih's intention was not to suggest that the *rabāb* was identical to the *lūrā*, but rather that it was comparable in terms of execution and playing method. Additionally, there is also no evidence to suggest that

87 This correlates with the findings of Werner Bachmann (1964), which indicate that bowing and bowed instruments originated in Central Asia.

88 Ibn Ḫurradāḏbih 1961, p. 17. Ibn Ḫurradāḏbih's text was briefly cited by Masʿūdī 2005, pp. 175–181, here p. 176. Masʿūdī's text was included as a second appendix to ʿAzzāwī 1951, pp. 92–101, here p. 95. It was also included as an appendix to Ibn Salama 1984, pp. 31–54, esp. pp. 39f. For a discussion of the section under consideration, see Farmer 1925b. Besides the *lūra*, Ibn Ḫurradāḏbih mentions the *arġan* (*όργανον*), which has sixteen strings, a wide compass, and is of ancient Greek origin; the *šilyāq*, which has twenty-four strings and is interpreted as meaning "a thousand voices" (lit. *χίλιοι ήχοι*); the *qīthāra* (*κιθάρα*), which has twelve strings; and the *ṣalinǧ* (?), which is made of calf skins (probably a bagpipe?).

89 Farmer 2012.

90 The dating provided here is based on Goldschmidt/Weitzmann 1930, p. [5], cf. also pp. 37f.; Bachmann 1964, p. 47. Farmer (1930, p. 20; 2012) asserts that the casket is of eighth- or ninth-century origin. This erroneous dating seems to be based on Schlesinger 1910, pp. 408 and 493.

91 Farmer 2012. The relief on the Italo-Byzantine ivory casket in Florence (Coll. Carrand, No. 26) shows a boy seated on an acanthus leaf while playing a bowed instrument. See Goldschmidt/Weitzmann 1930, plates XX, XXI; Bachmann 1964, plate 9. For images and commentary on the frescoes on the ceiling of the Palatine Chapel in Palermo depicting a *rabāb,* see Monneret 1950, p. 38 and plates 209, 240; Bachmann 1964, p. 41 and plate 21; Farmer 1966, pp. 58f.; Gramit 1985, pp. 18–20 and plates 2, 11, 12.

92 Farmer 1931, p. 106 (p. 118).

93 Farmer 2012; Farmer 1957, esp. p. 445 (p. 175).

94 Farmer 1931, p. 101 (p. 113).

95 Farmer 1930, p. 20.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

al-Fārābī's *rabāb* was the pear-shaped *rabāb,* comparable to the Byzantine *lūrā;* if this was the case, he would have informed us. It should be noted that Ibn Ḫurradāḏbih spent his career in the capitals Baghdad and Sāmarrāʾ as well as in Western Iran.[96] For this reason, the *rabāb* he is referring to was most likely the *rabāb* of the Persians and Khorasanis.

In his discussion of musical instruments in *Ḥāwī l-funūn wa-salwat al-maḥzūn* ('Collector of the Arts and Consolidation of the Vexed'), written during the time of the Fāṭimīd caliph aẓ-Ẓāhir (r. 411–427/1021–1036), the Egyptian Ibn aṭ-Ṭaḥḥān (d. after 449/1057) was very dependent on Ibn Ḫurradāḏbih.[97] For this reason, he states that the *rabāb* is also a Byzantine instrument (*mina l-ālāti r-rūmīya ayḍan*) that is called *lūrā.* It has three, four, five, or six strings. However, he adds that "it is also said, that it was rather invented by the people of Sind" (*wa-yuqālu bal huwa min ʿamali s-sind*).[98]

The Persian historian Aḥmad b. Yaḥyā al-Balāḏurī (d. 279/892) relates in his history of the Muslim conquests, *Futūḥ al-buldān,* a story of a bath (*ḥammām*) in Basra, which was demolished and became a "*rabāb* workshop" during his lifetime.[99] In those days, Basra was inhabited by the Zuṭṭ (Middle Indo-Aryan: Ǧaṫṫa), which is the name of a northwestern Indian people found particularly in the Punjab, Sind, Rajasthan and western Uttar Pradesh, members of whom were brought into the Persian Gulf region in the first Islamic centuries and possibly earlier. There may have been further migrations of Zuṭṭ from India to the southern provinces of Persia and Lower Iraq during early ʿAbbāsid times (third/ninth century).[100] That the Indians (*al-hind*) were well known for their "wonderful singing" (*ġināʾ muʿǧib*), "various dances" (*ḍurūb ar-raqṣ*), "beautiful voice" (*ǧawdat aṣ-ṣawt*) and for their female singers especially if they were of the Sind (*al-qiyān iḏā kunna min banāti s-sind*), was attested to by the great Arab man of letters from Basra, al-Ǧāḥiẓ (d. 255/868–9).[101] Did the Indians introduce the *rabāb* into the lands of the Arabs?

In conclusion, the early sources discussed above indicate that the *rabāb,* regardless of its form, was a bowed instrument of the Persians and Khorasanis. It exhibited some resemblance to the Byzantine *lūrā,* most likely in regard to the application of the bow, rather than in shape. It has also been suggested that it was invented by the people of the Sind,[102] while there is nowhere any clear reference to an Arabian origin.

Evidence for the *rabāb* in early Persian Lexicography

Is the word *rabāb* mentioned in early Persian lexicographical sources? Persian dictionaries do not predate the fifth/eleventh century. The first and second extant monolingual dictionaries, i.e. *Loġat-e Fors* (ca 458/1066) by Asadī Ṭūsī (d. 465/1072) and *Ṣaḥāḥo l-Fors* (728/1328) by Naḫǧavānī (d. ca 778/1376), as well as the first dictionary compiled in India, i.e. *Farhang-e Qawwās* by Faḫr ad-Dīn Mobārakšāh Qawwās, a poet at the court of ʿAlāʾ ad-Dīn Ḫalǧī (695–715/1295–1316), do not make any reference to the bowed instrument *rabāb*. However, all three

96 Zadeh 2021.

97 See Sawa 2021a, p. 276.

98 "wa-yuqālu bal huwa min ʿamali s-sind" (Ṭaḥḥān n.d., fol. 107v [p. 212]). For more information on and details especially about at-Tīfāšī's adaptation of Ibn aṭ-Ṭaḥḥān's text in his *Mutʿat al-asmāʿ fī ʿilm as-samāʿ,* see Sawa 2021a, pp. 269–278.

99 "wa-mawḍiʿuhu l-yawma yuʿmalu fīhi r-rabāb" (Balāḏurī 1901, p. 379).

100 Bosworth 2012.

101 See Hārūn 1979, Vol. 1, pp. 223f.

102 The role of the Indians would have been limited to the introduction of the bow or the first bowed instrument in the Arab territories, for the theories about the Indian origin of bowed instruments are untenable and have been disproved. See Bachmann 1964, pp. 15–17, 163.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mention an instrument by the name *šōšak, šōršak,* or *šāšak,* which they define as a four-stringed *robāb,* or *čahārtār.*

Ketāb al-Bolġa al-motarğem fī l-loġa, compiled in 438/1046 by Yaʿqūb Kordī Nīšāpūrī (fifth/eleventh century), is perhaps the earliest Arabic-Persian topical dictionary. It comprises forty chapters (*bāb*) listing Arabic words and phrases with Persian glosses. In the ninth chapter dealing with the names of instruments and tools used in different professions (*fī adavāte ṣ-ṣonnāʿ va-l-moḥtarefīn*), there is a sub-chapter on the names of musical instruments (*faṣl fī adavāte l-ʿavvād;* literally, instruments of the *ʿūd*-player). One of these instruments is *ar-rabāb*. While Nīšāpūrī provides a Persian equivalent for all words of Arabic origin, such as *barbaṭ* for *al-ʿūd; rūd* (string) for *širʿa* and *watar; zoḫme* (plectrum) for *miḍrāb; bīše* for *yarāʿ* etc., he defines the words that are already of Persian origin, that have no other special term in Persian, or that were Arabicised, simply as *maʿrūf,* i.e. 'well known'. These words are: *zīr, bamm, daff, ṣanǧ, ṭunbūr* and *rabāb.*[103]

In 497/1104, Abū l-Faḍl al-Maydānī (d. 518/1124) compiled another Arabic-Persian topical dictionary of common terms and words, similar to *Ketāb al-Bolġa,* entitled *as-Sāmī fī l-asāmī*. Section 2, chapter 8 is on the names of instruments and tools used in different professions. It includes a sub-chapter on the names of musical instruments.[104] Abū l-Faḍl's system is similar to that of Yaʿqūb Kordī Nīšāpūrī; Arabic words are translated into Persian, Persian words or those that are identical in Persian are either repeated like *ṭunbūr, nāy* and *daff,* or defined by means of the letter "*m*" for "*maʿrūf*", such as *rabāb, zīr* and *bamm.*

The Arabic-Persian dictionary entitled *al-Merqāt* and attributed to Adīb Naṭanzī (fifth/eleventh century) covers the traditional range of topics in twelve chapters, each with sub-chapters, without any alphabetical ordering. Chapter 2 (classes of people and professions) contains a sub-chapter on instrumentalists, musical vocabulary and instruments. Naṭanzī translates thirty musical terms from Arabic into Persian, among which ten are musical instruments. One instrument is missing, and that is the *rabāb.* It was obviously not considered an Arabic word.[105] It is, however, included in Zamaḫšarī's (d. 538/1143) famous bilingual dictionary *Moqaddemato l-adab* (*Pīshrav-i adab;* lit. "Prolegomenon to literacy"). The Muʿtazilī polymath of Ḫʷārazm and author of the important Arabic dictionary *Asās al-balāġa* divides his work into five sections (*qesm*), of which the first two are lengthy lexical lists, one for nouns, the other for verbs, supplied with Persian (or other) glosses. In his list of musical terms he unambiguously states by means of the letter "*f*" (for "*fārsī*", i.e. Persian) that *rabāb, ṭunbūr* and *daff* are either Persian words or used identically in both languages. The former possibility is more likely, if we consider all other similar cases in Zamaḫšarī's work.[106]

It is important to note that in all these sources the word was given fully vocalised as *rabāb,* not *robāb.* So it can only be the bowed *rabāb,* and not the lute. Based on the above, it becomes obvious that the name *rabāb* found its way into the Persian lexicographical sources before the Arabic ones.

103 Nīšāpūrī 1977, pp. 120f.
104 Maydānī 1966, pp. 204–206.
105 Naṭanzī 1967, pp. 55f.
106 Zamaḫšarī 1843, pp. 54f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Conclusion

The arguments and evidence presented above demonstrate that the Arabs in the early Islamic period were rather unaware of the *rabāb.* It can be argued that, prior to the fourth/tenth century, it was not regarded as a courtly musical instrument and that its role was marginalised or perceived as 'vulgar'. It is notable that no term denoting a bowed musical instrument is found in any of the earliest lexicographical sources. This is particularly striking, given that these early sources were compiled during a period of flourishing Arabic lexicography when scholars were engaged in a competitive endeavour to collect lexicographical data and produce a vast array of thesauri. The etymological explanation provided by Farmer for the *rabāb* is not corroborated by any source. In addition, the earliest musical writings and literary works do not mention any bowed string instruments, let alone the *rabāb.* Furthermore, the limited reliable references to the *rabāb* in the literature from shortly before 300/900 onwards indicate that the instrument's origins are likely to be Persian-Khorasani, rather than purely Arabian. This is consistent with previous research indicating that bowing and bowed instruments originated in Transoxiana, or Central Asia.[107]

It is reasonable to posit that this development occurred during the third/ninth century. The precise date of arrival of the *rabāb* or the bow in the central (e.g. Iraq and Syria) and western regions (Egypt, North Africa, and al-Andalus) of the Arabic-Islamic Empire is uncertain, as are the different possible routes it may have taken. However, it is clear that this cannot have occurred prior to the fourth/tenth century. Consequently, the assertion that the "Oriental Rebab came to Spain with the Moors in the eighth century"[108] is untenable.

The literary testimonies of Ibn Ḫurradāḏbih, al-Ḫʷārazmī, al-Fārābī and Ibn Huḏayl demonstrate that by the end of the fourth/tenth century, the bow in particular, or bowed instruments in general, regardless of their type, were known in Byzantium, Bukhara, western Persia, Baghdad, Syria and al-Andalus. This implies that the area of their distribution roughly corresponds to the extent of the Arab-Islamic and Byzantine empires.

Finally, should we accept that the bowed *rabāb* originated in Central Asia, it would be reasonable to assume that the word itself is rooted in one of the Middle Iranian languages. It is evident that a considerable number of musical instruments documented in Arabic sources had Persian names that were either retained or Arabicised. These include the horizontal angular harp *vin* (Arabicised as *wann*/*wanağ*), the light vertical angular harp *čang* (Arabicised as *ğank*/*ṣanğ*), the short-necked lute *barba*(*u*)*ṭ,* the long-necked lute *ṭan*(*m*)*būr* (Arabicised as *ṭunbūr*), the reed pipe *sornāy* (Arabicised as *surnāy*), the forked cymbals *čaġāna* (Arabicised as *ṣaġāna*), the hourglass drum *kūba*, and so forth. This prompts the question as to whether the word *rabāb* might also be Persian or have been Arabicised from a Persian word. The earliest bilingual Arabic-Persian dictionaries convey the impression that the word is more likely to be Persian. In the event that the word *rabāb,* as a name of a musical instrument, was indeed of Arabic origin and subsequently entered other languages, including Persian, then it could have only been a *muwallad,* i.e. a neologism derived from a known root, as was proposed by Ibn ad-Darrāğ, for it is not found in the classical Arabic of pre-Islamic or early Islamic times.

107 Although not entirely convincing in all respects, see e.g. Bachmann 1964, pp. 53–70, 163; more recently, see Bachmann et al. 2021.

108 Panum 1971, p. 343.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliography

All weblinks in this paper last consulted 12 September 2025.

Anonymous 1 | Anonymous: *Kašf al-humūm wa-l-kurab fī šarḥ ālat aṭ-ṭarab,* ms. Istanbul, Topkapı Sarayı, Ahmet III 3465.

Anonymous 2 | Anonymous: *Risāla fī faḍli ʿilmi l-mūsīqī li-baʿḍihim,* ms. Berlin, Staatsbibliothek, Wetzstein II 1233, fols. 46r–48r.

ʿAzzāwī 1951 | ʿAbbās al-ʿAzzāwī: *al-Mūsīqā al-ʿirāqīya fī ʿahd al-muġūl wa-t-turkmān min sanat 656 h/1258 m ilā sanat 941 h/1534 m,* Baghdad: Šarikat at-Tiğāra wa-ṭ-Ṭabāʿa al-Maḥdūda 1951.

Baalbaki 2021 | Ramzi Baalbaki: Lexicography, Arabic, in: *Encyclopedia of Islam Three Online,* 19 July 2021, http://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_35848.

Bachmann 1964 | Werner Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1964; English translation by Norma Deane as *The Origins of Bowing and the Development of Bowed Instruments up to the 13th Century,* Oxford: Oxford University Press 1969.

Bachmann et al. 2001 | Werner Bachmann/Robert E. Seletsky/David D. Boyden/Jaak Liivoja-Lorius: History of the Bow, in: *Grove Music Online,* 2021, https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.9000 0382022.

Balāḏurī 1901 | Aḥmad b. Yaḥyā b. Ǧābir al-Baġdādī al-Balāḏurī (d. 279/892): *Kitāb Futūḥ al-buldān,* ed. by ʿAlī Bahǧat, Cairo: Maktabat an-Nahḍa al-Miṣrīya 1901.

Beyer 2016 | Norbert Beyer: Rebāb. Name, Herkunft, Verbreitung, in: *MGG Online,* 1998/2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/11360.

Bosworth 2012 | Clifford Edmund Bosworth: Al-Zuṭṭ, in: *Encyclopaedia of Islam New Edition Online,* 24 April 2012, http://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_8217.

Bröcker 2016 | Marianne Bröcker: Rebec, in: *MGG Online,* 1998/2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/15442.

Ḏahabī 1962 | Šams ad-Dīn Muḥammad b. Aḥmad aḏ-Ḏahabī (d. 748/1348): *al-Muštabih fī r-riǧāl. Asmāʾihim wa-ansābihim,* ed. by ʿAlī Muḥammad al-Baǧāwī, Vol. 1, Cairo: Dār Iḥyāʾ al-Kutub al-ʿArabīya 1962.

Ḏahabī 1998 | Šams ad-Dīn Muḥammad b. Aḥmad aḏ-Ḏahabī (d. 748/1348): *Tārīḫ al-islām wa-wafayāt al-mašāhīr wa-l-aʿlām,* ed. by ʿUmar ʿAbd as-Salām Tadmurī, Vol. 46, Beirut: Dār al-Kitāb al-ʿArabī 1998.

Delphin/Guin 1886 | Gaëtan Delphin/Louis Guin: *Complainte arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis-du-Sig. Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien,* Paris: Leroux 1886.

Dick et al. 2001 | Alastair Dick/Christian Poché/Jack Percival Baker Dobbs/Margaret J. Kartomi/Jean During/John Baily: Rabāb, in: *Grove Music Online,* 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22763.

Dimašqī 1993 | Ibn Nāṣir ad-Dīn Šams ad-Dīn Muḥammad b. Aḥmad ad-Dimašqī (d. 842/1438): *Tawḍīḥ al-muštabih. Fī ḍabṭi asmāʾi r-ruwāti wa-ansābihim wa-alqābihim wa-kunāhum,* ed. by Muḥammad Naʿīm al-ʿAraqsūsī, Vol. 4, Beirut: Muʾassasat ar-Risāla 1993.

Editors et al. 2012 | Editors/Pedro Chalmeta/Wolfhart Heinrichs: Muwallad, in: *Encyclopaedia of Islam New Edition Online,* 24 April 2012, http://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0825.

Engel 1883 | Carl Engel: *Researches into the Early History of the Violin Family,* London: Novello 1883.

Fārābī 1967 | Abū Naṣr Muḥammad b. Muḥammad b. Ṭarḫān al-Fārābī (d. 339/950): *Kitāb al-Mūsīqī l-kabīr,* ed. by Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, Cairo: Dār al-Kātib al-ʿArabī li-ṭ-Ṭibāʿa wa-n-Našr 1967.

Farāhīdī 2003 | al-Ḫalīl b. Aḥmad al-Farāhīdī (d. 175/791): *Kitāb al-ʿAyn murattaban ʿalā ḥurūfi l-muʿǧam,* ed. by ʿAbd al-Ḥamīd Hindāwī, 4 vols., Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmīya 2003.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Farmer 1925a | Henry George Farmer: Clues for the Arabian Influence on European Music Theory, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 57 (1925), pp. 61–80 (reprinted in: Farmer 1997, Vol. 1, pp. 271–290).

Farmer 1925b | Henry George Farmer: Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 57 (1925), pp. 299–304 (reprinted in: Farmer 1997, Vol. 2, pp. 535–539).

Farmer 1929 | Henry George Farmer: *A History of Arabian Music to the XIIIth Century,* London: Luzac 1929.

Farmer 1930 | Henry George Farmer: *Historical Facts for the Arabian Musical Influence,* London: Reeves 1930.

Farmer 1931 | Henry George Farmer: The Origin of the Arabian Lute and Rebec, in: Farmer: *Studies in Oriental Musical Instruments. First Series,* London: Reeves 1931, pp. 89–107 (reprinted in: Farmer 1997, Vol. 2, pp. 101–119).

Farmer 1939 | Henry George Farmer: A Maghribī Work on Musical Instruments, in: Farmer: *Studies in Oriental Musical Instruments. Second Series,* Glasgow: Civic Press 1939, pp. 21–35 (reprinted in: Farmer 1997, Vol. 2, pp. 151–165).

Farmer 1944 | Henry George Farmer: An Anonymous English-Arabic Fragment on Music, in: *Islamic Culture* 18 (1944), pp. 201–205 (reprinted in: Farmer 1997, Vol. 1, pp. 53–57).

Farmer 1957 | Henry George Farmer: The Music of Islam, in: *Ancient and Oriental Music,* ed. by Egon Wellesz, London 1957, pp. 421–477, 500–503 (reprinted in: Farmer 1997, Vol. 1, pp. 151–213).

Farmer 1958 | Henry George Farmer: The Science of Music in the Mafātīḥ al-ʿulūm, in: *Transactions of the Glasgow University Oriental Society* 17 (1957/58), pp. 1–9 (reprinted in: Farmer 1997, Vol. 1, pp. 453–461).

Farmer 1966 | Henry George Farmer: *Islam,* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1966 (Musikgeschichte in Bildern, Vol. 3, Fasc. 2).

Farmer 1997 | Henry George Farmer: *Studies in Oriental Music,* ed. by Eckhard Neubauer, 2 vols., Frankfurt: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der J.W. Goethe-Universität 1997.

Farmer 2012 | Henry George Farmer: Rabāb, in: *Encyclopedia of Islam New Edition Online,* 24 April 2012, http://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0894.

Fīrūzābādī 1977 | Mağd ad-Dīn Muḥammad b. Yaʿqūb aš-Šīrāzī al-Fīrūzābādī (d. 817/1415): *al-Qāmūs al-muḥīṭ,* Vol. 1, Cairo: al-Hayʾa al-Miṣrīya al-ʿĀmma li-l-Kitāb 1977.

Ġazālī 1982 | Abū Ḥāmid Muḥammad b. Muḥammad al-Ġazālī: *Iḥyāʾ ʿulūm ad-dīn,* Vol. 2, Beirut: Dār al-Maʿrifa 1982.

Goldschmidt/Weitzmann 1930 | Adolph Goldschmidt/Kurt Weitzmann: *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts,* Vol. 1, Berlin: Cassirer 1930.

Gramit 1985 | David Gramit: The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo, in: *Imago musicae. International Yearbook of Musical Iconography* 2 (1985), pp. 9–49.

Hardie 1946 | John Bruce Hardie: *Arabic Musical Instruments from a ms. in the Farmer collection,* PhD diss., University of Glasgow, 1946.

Hārūn 1979 | *Rasāʾil al-Ǧāḥiẓ,* ed. by ʿAbd as-Salām Muḥammad Hārūn, 4 vols., Cairo: Maktabat al-Ḫānǧī 1964–1979.

Ḫiǧāzī 1856 | Šihāb ad-Dīn Muḥammad b. Ismāʿīl al-Ḫiǧāzī (d. 1857): *Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk,* Cairo: al-Maṭbaʿa al-Ḫağarīya 1856.

Ḫʷārazmī 1895 | Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. Aḥmad al-Ḫʷārazmī (fl. 976–997): *Liber Mafâtîh al-Olûm,* ed. by Gerlof van Vloten, Leiden: Brill 1895.

Ibn ʿAbbād 1994 | aṣ-Ṣāḥib Ibn ʿAbbād (d. 385/995): *al-Muḥīṭ fī l-luġa,* ed. by Muḥammad Āl Yāsīn, Vol. 9, Beirut: ʿĀlam al-Kutub 1994.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ibn ad-Darrāǧ n.d. | Ibn ad-Darrāǧ as-Sabtī (d. 693/1293 or 1294): *Kitāb al-Imtāʿ wa-l-intifāʿ fī masʾalat samāʿ as-samāʿ,* ms. Madrid, Biblioteca nacional, No. RES/246 (a digital copy of the manuscript is accessible at http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000050497).

Ibn Ḥazm 1987 | Ibn Ḥazm aẓ-Ẓāhirī (d. 456/1064): Risāla fī l-ġināʾi l-mulhī a-mubāḥun huwa am maḥẓūr, in: *Rasāʾil Ibn Ḥazm al-Andalusī,* Vol. 1, ed. by Iḥsān ʿAbbās, Beirut: al-Muʾassasa al-ʿArabīya li-d-Dirāsāt wa-n-Našr ²1987, pp. 417–439.

Ibn Ḫurradāḏbih 1961 | Ibn Ḫurradāḏbih (d. 291/903): *Muḫtār min Kitāb al-Lahw wa-l-malāhī,* ed. by Aġnāṭiyūs ʿAbduh Ḫalīf al-Yasūʿī, Beirut: al-Maṭbaʿa al-Kāṯūlīkīya 1961.

Ibn al-Kattānī 1966 | Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. al-Kattānī aṭ-Ṭabīb (d. ca 420/1029): *Kitāb at-Tašbīhāt min aš ʿār ahl al-andalus,* ed. by Iḥsān ʿAbbās, Beirut: Dār aṯ-Ṯaqāfa 1966.

Ibn Salama 1984 | Abū Ṭālib al-Mufaḍḍal b. Salama (d. c. 290/902): *Kitāb al-Malāhī wa-asmāʾihā min qibali l-mūsīqī,* ed. by Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, Cairo: al-Hayʾa al-Miṣrīya al-ʿĀmma li-l-Kitāb 1984.

Ibn Šaqrūn 1982 | Muḥammad Ibn Šaqrūn: *Ittiǧāhāt adabīya wa-ḥaḍārīya fī ʿaṣr Banī Marīn aw Kitāb al-Imtāʿ wa-l-intifāʿ fī masʾalat samāʿ as-samāʿ li-Ibn ad-Darrāǧ as-Sabtī,* Rabat: Maṭbaʿat al-Andalus 1982.

Ibn Sīda 1902 | Abū l-Ḥasan ʿAlī b. Ismāʿīl (or b. Aḥmad) Ibn Sīda al-Andalusī al-Mursī aḍ-Ḍarīr (d. 458/1066): *al-Muḫaṣṣaṣ,* ed. by Maḥmūd aš-Šanqīṭī, Vol. 13, Būlāq: al-Maṭbaʿa al-Kubrā al-Amīrīya 1902.

Ibn Sīnā 2004 | Abū l-Ḥasan ʿAlī b. ʿAbdallāh Ibn Sīnā (d. 428/1037): *Šarḥ al-mūsīqā min kitābay (aš-Šifāʾ wa-n-Naǧāt). Turāṯ al-mūsīqā al-ʿarabīya (al-qarn al-ḫāmis h),* ed. by Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, Cairo: al-Maǧlis al-Aʿlā li-ṯ-Ṯaqāfa 2004.

Ibn Sīrīn 2002 | Muḥammad Ibn Sīrīn (d. 110/728): *Muntaḫab al-kalām fī tafsīr al-aḥlām,* ed. by Maḥmūd Ṭ. Ḥalabī, Beirut: Dār al-Maʿrifa ⁵2002.

Ibn Zayla n.d. | Abū Manṣūr al-Ḥusayn b. Muḥammad b. ʿUmar Ibn Zayla (d. 440/1048): *al-Kāfī fī l-mūsīqī,* ms. London, British Library, Or. 2361/7, fols. 220r–236v (page numbers in brackets refer to the edition by Zakarīya Yūsuf, Cairo: Dār al-Qalam 1964).

Ikhwān 2010 | Ikhwān al-Ṣafāʾ (11th cent.): *On Music. An Arabic Critical Edition and English Translation of Epistle 5,* ed. and transl. by Owen Wright, New York: Oxford University Press 2010.

Karmalī 1927 | Anastās al-Karmalī [i.e. Père Anastase-Marie de Saint-Élie]: Asʾila wa-aǧwiba, in: *Luġat al-ʿarab* 5/10 (November 1927), pp. 624–626.

Lane 1867 | Edward William Lane: *Maddu l-Qāmūs. An Arabic-English Lexicon. Derived from the Best and the Most Copious Eastern Sources,* Book 1, Part 3, London: Williams & Norgate 1867.

Maraqa 2015 | Salah Eddin Maraqa: *Die traditionelle Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800. Eine Untersuchung der musiktheoretischen und historisch-biographischen Quellen,* Tutzing: Schneider 2015.

Masʿūdī 2005 | Abū l-Ḥasan b. ʿAlī al-Masʿūdī (d. 346/957): *Murūǧ aḏ-ḏahab wa-maʿādin al-ǧawhar,* Vol. 4, ed. Kamāl Ḥasan Marʿī, Beirut: al-Maktaba al-ʿAṣrīya 2005.

Maydānī 1966 | Abū l-Fatḥ [recte: Faḍl] Aḥmad b. Muḥammad al-Maydānī (d. 518/1124): *as-Sāmī fī l-asāmī,* facsimile ed. by Sayyed Ǧaʿfar Šahīdī, Tehran: Intišārāt-i Bunyād-i Farhang-i Īrān 1345 š. [/1966].

Monneret 1950 | Ugo Monneret de Villard: *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo,* Rome: Libreria dello stato 1950.

Mordtmann/Duda 2012 | Johannes Heinrich Mordtmann/Herbert Wilhelm Duda: Ewliyā Čelebi, in: *Encyclopaedia of Islam New Edition Online,* 24 April 2012, http://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0202.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Naṭanzī 1967 | Badīʿo z-Zamān Adīb Naṭanzī (5th/11th century): *al-Merqāt,* ed. by Ǧaʿfar Sağğādī, Tehran: Intišārāt-i Bunyād-i Farhang-i Īrān 1346 Š.[/1967].

Nīšāpūrī 1977 | Yaʿqūb Kordī Nīšāpūrī (5th/11th century): *Ketāb al-Bolġa,* ed. by Moğtabā Mīnovī and Fayrūz Ḥarīrčī, Tehran: Intišārāt-i Bunyād-i Farhang-i Īrān 1356 š.[/1977].

Odeimi 1991 | Bechir Odeimi: Kitāb al-Imtāʿ wa-l-Intifāʿ. Un manuscrit sur la musique arabe de Ibn al-Darrāǧ, in: *Arabica* 38 (1991), pp. 40–56.

Panum 1971 | Hortense Panum: *The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution and Development,* English edition rev. and ed. by Jeffrey Pulver, London: Reeves ²1971.

Perry 2021 | John R. Perry: Lexicography, Persian, in: *Encyclopedia of Islam Three Online,* 19 July 2021, http://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_35851.

Robles 1889 | Francisco Guillén Robles: *Catálogo de los manuscritos árabes existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid,* Madrid: Tello 1889.

Robson 1953 | James Robson: The Meaning of *ġḥinā'*, in: *Journal of the Manchester University Egyptian and Oriental Society* 25 (1947–1953), pp. 1–8.

Robson 1958 | James Robson: Some Arab Musical Instruments, in: *Islamic Culture* 32 (1958), pp. 171–185.

Robson/Farmer 1938 | James Robson/Henry George Farmer: The Kitāb al-malāhī of Abū Ṭālib Al-Mufaḍḍal ibn Salama, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 70 (1938), pp. 231–249.

Sawa 2015 | George Dimitri Sawa: *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of* Kitāb al-Aghānī, Leiden: Brill 2015.

Sawa 2021a | George Dimitri Sawa: *Ḥāwī l-Funūn wa-Salwat al-Maḥzūn, Encompasser of the Arts and Consoler of the Grief-Stricken by Ibn al-Taḥḥān. Annotated Translation and Commentary,* Leiden: Brill 2021.

Sawa 2021b | George Dimitri Sawa: Al-Mufaḍḍal B. Salama (Music), in: *Encyclopedia of Islam Three Online,* 25 May 2021, http://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_36580.

Schlesinger 1910 | Kathleen Schlesinger: *The Precursors of the Violin Family. Records, Researches and Studies,* London: Reeves 1910.

Sellheim 2012 | Rudolf Sellheim: Al-Mufaḍḍal B. Salama, in: *Encyclopaedia of Islam New Edition Online,* 24 April 2012, http://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_8831.

Shahîd 2012 | Irfan Shahîd: Ṭayyiʾ or Ṭayy, in: *Encyclopaedia of Islam New Edition Online,* 24 April 2012, http://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7471.

Ṭaḥḥān n.d. | Abū l-Ḥusayn Muḥammad b. al-Ḥasan Ibn aṭ-Ṭaḥḥān (d. ca 450/1058): *Ḥāwī l-funūn wa-salwat al-maḥzūn,* ms. Cairo, Dār al-Kutub, *funūn ǧamīla* 539 (facsimile ed. by Eckhard Neubauer, Frankfurt: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der J.W. Goethe-Universität 1990).

Tamīmī 1996 | Ibn Huḏayl at-Tamīmī (d. 389/999): *Šiʿr Yaḥyā ibn Huḏayl al-Qurṭubī l-Andalusī,* ed. by Muḥammad ʿAlī aš-Šawābika, Kerak: Ǧāmiʿat Muʾta 1996.

Tanūḫī 1995 | Abū ʿAlī al-Muḥassin at-Tanūḫī (d. 384/994): *Nišwār al-muḥāḍara wa-aḫbār al-muḏākara,* Vol. 2, ed. by ʿAbbūd aš-Šālǧī, Beirut: Dār Ṣādir ²1995.

Vidal-Castro 2021 | Francisco Vidal-Castro: Ibn Hudhayl Al-Tamīmī, in: *Encyclopaedia of Islam Three Online,* 19 July 2021, http://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_41054.

Weninger 2021 | Stefan Weninger: Ibn Sīda, in: *Encyclopedia of Islam Three Online,* 19 July 2021, http://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_32248.

Zabīdī 2004 | Muḥammad Murtaḍā az-Zabīdī (d. 1205/1790): *Tāǧ al-ʿarūs min ǧawāhir al-Qāmūs,* Vol. 2, Kuwait: Maṭbaʿat Ḥukūmat al-Kuwayt ³2004.

Zadeh 2021 | Travis Zadeh: Ibn Khurdādhbih, in: *Encyclopaedia of Islam Three Online,* 19 July 2021, http://doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_30869.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ẓāhirī 1993 | Ġars ad-Dīn Ḫalīl b. Šāhīn aẓ-Ẓāhirī (d. 873/1468): *Kitāb al-Išārāt fī ʿilmi l-ʿibārāt,* ed. by Sayyid K. Ḥasan, Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmīya 1993.

Zamaḫšarī 1843 | Maḥmūd b. ʿOmar az-Zamaḫšarī (d. 538/1143): *Ketāb Moqaddemato l-adab,* ed. by Johann Gottfried Wetzstein, Leipzig: Kneisel 1843.

Salah Eddin Maraqa *is a musicologist at the University of Freiburg i. Br. His research is focused on the history of music in the Arab world, with a particular emphasis on the musical traditions of Syria and Egypt from 1500 onwards.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musik-Ikonographie als Methode

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Martine Clouzot

Réflexions critiques sur ‹ l'iconographie musicale ›. L'exemple des figurations des ‹ ménestrels › et des ‹ animaux musiciens › dans les manuscrits enluminés des XIIIe–XVe siècles

L'iconographie musicale médiévale ne cesse de susciter l'intérêt des facteurs d'instruments, des musiciens, des chercheurs, mais aussi des amateurs et du grand public. Si l'étude des représentations de la musique alimente des bases de données de recherche multidisciplinaires, la diversité des modes d'indexation et des typologies soulève des questions dont les réponses, variant selon les langues et les objectifs recherchés, peuvent être sources d'anachronismes. Parmi ces questions sont retenus ici la terminologie – ‹ lyre › / ‹ cithare › / ‹ rebec ›, ‹ ménestrel ›, ‹ jongleur ›, ‹ fou › –, le réalisme et les images dans le cadre d'un corpus de manuscrits enluminés entre le XIIIe et le XVe siècle en Europe occidentale. Inscrite dans les champs de l'histoire sociale, culturelle et de l'anthropologie historique, la méthode d'analyse articule l'étude de la musique dans *les images et les images* de *la musique selon les héritages culturels des concepteurs (les clergés) et des destinataires des livres (l'aristocratie laïque). Ainsi, à travers ‹ l'iconographie musicale › de la société médiévale se perpétue un fécond dialogue interdisciplinaire.*

Critical Reflections on 'Musical Iconography'. Figurations of 'Minstrels' and 'Animal Musicians' in Illuminated Manuscripts of the Thirteenth to Fifteenth Centuries

Mediaeval musical iconography continues to attract the interest of instrument makers, musicians and researchers, along with amateurs and the general public. The study of 'representations of music' has resulted in relational databases whose indexing methods and typologies raise questions whose answers vary according to the language and the objectives sought and can prove anachronistic. There are problems with determining the correct terminology ('lyre' / 'zither' / 'rebec', 'minstrel', 'juggler', 'fool') as well as questions about the realism of images found in the corpus of illuminated manuscripts dating from the thirteenth to the fifteenth centuries in Western Europe. Our analysis touches on different fields in social and cultural history and historical anthropology. It links the study of music in images and of images of music to the cultural heritage of those who wrote books (the clergy) and their recipients (the secular aristocracy). In this way, the 'musical iconography' of mediaeval society can continue to generate a fruitful interdisciplinary dialogue.

Depuis les années 1980, l'iconographie musicale n'a cessé de susciter l'intérêt des facteurs d'instruments, des musiciens, des chercheurs, mais aussi des amateurs et du grand public. Étudiant les ‹ représentations de la musique › dans les arts visuels,[1] elle donne lieu désormais à la consti-

1 Hammerstein 1974 ; Bowles 1983 ; *MusAn*1987 ; Rault 1999 ; Homo-Lechner/Bélis 1994 ; Homo-Lechner 1996 ;

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tution d'importantes bases de données à l'échelle internationale.[2] Celles-ci ont pour but premier de concevoir et d'indexer des typologies instrumentales, archéo-musicologiques et thématiques à des époques et sur des régions déterminées. Cependant, cette fonction principale n'est pas sans soulever un certain nombre de questions dont les réponses, variables selon les objectifs recherchés, peuvent être sources d'anachronismes et de malentendus. Parmi ces questions, les trois retenues portent sur la terminologie, le réalisme et les images médiévales. Elles seront traitées ci-après à partir d'un corpus de manuscrits enluminés entre le XIIIe et le XVe siècle en Europe occidentale.

Jusqu'au XIIe siècle environ, la production et l'usage des livres enluminés sont restés entre les mains des clergés monastiques et cathédraux. Puis, à partir du XIIIe siècle, ces manuscrits sont devenus l'apanage des ateliers laïcs et des cours seigneuriales. Grâce à la diffusion de l'écrit, de la lecture et des bibliothèques, ils n'ont cessé de connaître un essor exceptionnel en Europe.[3] Ces quelques éléments de contexte servent de cadres à l'étude des images de la musique dans les milieux sociaux des élites savantes, érudites, cléricales et laïques. Celle-ci est menée à partir des instruments figurés en lien étroit avec les héritages culturels et les motivations sociales des concepteurs et des destinataires des livres. Aussi, la méthode d'analyse, inscrite dans les champs de l'histoire sociale, culturelle et de l'anthropologie historique des images,[4] diffère-t-elle probablement de celle utilisée pour l'étude de la facture instrumentale ou en archéomusicologie. Partant de la description iconographique, étape nécessaire, celle-ci est placée au service d'une approche plus large, historique et anthropologique, articulant l'étude de la musique *dans* les images et les images *de* la musique dans une société donnée.[5] Elle implique donc un usage des corpus et des bases de données peut-être différent de celui de la recherche strictement archéologique et organologique.

Les représentations d'instruments et de joueurs étant nombreuses, le choix dans le présent article s'est porté sur les animaux musiciens et les ménestrels,[6] ce qui permet de fixer la chronologie entre le XIIIe et le XVe siècle : schématiquement, les bêtes appartiennent aux livres religieux et ont été conçus par les clercs, alors que les instrumentistes sont figurés dans les manuscrits profanes des cours de la fin du Moyen Âge. Au fur et à mesure de la période, livres profanes et religieux sont lus par les clercs puis, progressivement, par les laïques.

À partir de ces deux cas d'étude aux contextes différents, il s'agit d'abord de présenter le corpus avec les questions de terminologie et les mises en séries qu'il implique ; puis de poser un regard critique sur le ‹ réalisme › prêté aux représentations de la musique ; enfin de revenir aux images de la musique du côté de leurs concepteurs dans la société de l'Europe occidentale de l'époque.

Cullin 2006 ; Brassy/Dieu 2008 ; *MuImIn* 2008 ; Gétreau 2017 ; *ImagoMus* 2021.

2 RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale), ICTM Study Group on Iconography of the Performing Arts (Bologne, Ravenne), Research Center for Music Iconography (New York), Study Group Musical Iconography (Vienne), Euterpe, la musique en images (Paris), Musiconis (France), Ioculator seu mimus. Performing Music and Poetry in Medieval Iberia (Barcelone), etc.

3 Sot et al. 1997 ; Rouse/Rouse 2000 ; Dalarun 2002 ; Recht 2010.

4 Baschet/Schmitt 1996 ; Baschet 2015 ; Didi-Huberman 1992 ; Belting 2004 ; Hülsen-Esch/Schmitt 2002 ; Golsenne et al. 2010.

5 Deeming/Leach 2015.

6 Je remercie Marina Haiduk pour cette aimable suggestion.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Les livres enluminés avec des représentations de joueurs d'instruments : corpus, terminologie et analyse sérielle

Le corpus comprend tous les types de livres produits au Moyen Âge, à savoir des Bibles, des livres dévotionnels, des ouvrages de théologie, des traités dits ‹ scientifiques › tels les traités de musique ou de médecine, des bestiaires et des compilations encyclopédiques, des recueils de poésie, des chroniques, des histoires et des romans. Issu d'une documentation beaucoup plus vaste, le corpus est à considérer comme un échantillon constitué et étudié selon une problématique historique[7] visant à comprendre les fondements socio-culturels des représentations de la musique avec leurs spécificités formelles et anthropologiques dans les livres précieux. Car, comparés aux autres supports matériels,[8] les manuscrits correspondent à un type particulier de documents dans le sens où ils sont la marque politique et culturelle des élites lettrées, religieuses et laïques.

Sur le plan matériel, il s'agit de manuscrits,[9] c'est-à-dire de livres copiés à la main sur des feuillets en parchemin ou vélin issus de peaux animales (chèvre, mouton, veau), sans doute semblables à celles qui recouvrent partiellement les caisses des rababs contemporains. Selon les moyens financiers et les usages sociaux des commanditaires, ces peaux présentent une grande diversité de qualités, de formats et de prix : le vélin (le plus précieux) est principalement utilisé pour les bibles.

Sur le plan métaphorique, dans une Europe majoritairement de culture latine et chrétienne, le livre manuscrit est comparé par l'Église au Livre, c'est-à-dire au Verbe divin, dont l'Incarnation – « le Verbe s'est fait chair » (*Jean* 1:14) – est le fondement de la société médiévale. Sur ce dogme se déploient les analogies entre le corps, les images et le langage dont fait partie la musique. Il guide les analyses historiques et anthropologiques du corpus avec ses représentations de la musique.

Mais au préalable, afin d'être efficace et signifiant, le corpus demande l'élaboration d'une terminologie et d'une indexation adaptées aux buts visés. C'est la première question posée en introduction. Elle concerne les critères d'indexation des formes visuelles dans les images et donc la terminologie choisie. Concernant les enluminures en général, cette réflexion avait été menée dans les années 1990 au sein du GAHOM à l'EHESS en collaboration avec le CESCM de Poitiers[10] et intégrait les instruments de musique observés sous l'angle de l'anthropologie historique.

Toute sélection étant arbitraire et réductrice, les termes choisis pour constituer un corpus ou utilisés pour interroger les bases de données et les catalogues d'images des bibliothèques internationales[11] dépendent des orientations et des buts poursuivis par les concepteurs de la base, ainsi que de leur formation, de la langue, la région, la période, l'institution et des publics visés.[12] Or, selon nos propres recherches, le constat est qu'il n'est pas toujours aisé d'obtenir des réponses sur un instrument particulier, un type de joueur ou une thématique considérée comme ‹ musicale ›.

7 Genêt/Lafon 2003.
8 Boynton/Reilly 2015.
9 Glénisson 1988 ; De Hamel 1991 et 2001.
10 TIMEL 2004.
11 Paris, Bibliothèque nationale de France ; Londres, British Library ; Oxford, Bodleian Library ; New York, Pierpont Morgan Library ; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.
12 À titre d'exemple, le nom d'instrument « rabab » ou « rebab » ne figure pas dans TIMEL 2004. Quant à « rebec », il est mentionné par « rebec → vièle = VARIANTE rebec, viole, violon ». Mes vifs remerciements à Thilo Hirsch pour ce rappel judicieux.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Le mode d'indexation est tributaire de la diversité, la variabilité, l'instabilité des termes médiévaux selon les types d'écrits, les auteurs, la nature des textes (théoriques, lyriques, théologiques, bibliques, romanesques, administratifs, etc.). Il l'est aussi des formes variées des joueurs d'instruments, de leurs caractéristiques selon les régions et les périodes, ainsi que de leurs évolutions. De nombreuses bases de données iconographiques en témoignent, ne serait-ce qu'à propos des mots ‹ lyre › / ‹ cithare › / ‹ rebec ›.[13] De même, les simples termes ‹ musicien ›, ‹ ménestrel ›, ‹ jongleur › ou ‹ fou › peuvent être problématiques selon les langues et les types de catalogues.

Par exemple, l'interrogation de la base de données par le terme ‹ fou › relié à la musique peut ne donner aucun résultat. Dès lors, comment établir des critères adaptés aux formes, lesquelles correspondraient aux termes médiévaux ? Si la terminologie choisie résulte des recherches étymologiques, elle doit tenir compte non seulement de la diversité des appellations, mais aussi du mode d'indexation de chaque catalogue : les anachronismes lexicaux s'avèrent certes utiles à son utilisation mais ils contribuent aussi à la perpétuation de certains clichés.

Entre le XIIIe et le XVe siècle, les représentations du ‹ fou musicien › témoignent de ces difficultés terminologiques d'abord à travers l'évolution de son apparence extérieure, depuis l'*insipiens* psalmique à demi-nu, chauve, parfois flûtiste, jusqu'au ‹ fol de cour › vêtu de couleurs vives, décoré de grelots, joueur de cornemuse ou de tambourin.[14] Les discours théologiques, littéraires et médicaux[15] le nomment insensé, innocent, dément, furieux, diabolique, *stultuus, fatuus,* fol, éventé, etc. Absentes des catalogues, ces appellations – de surcroît associées à la musique – rendent une simple recherche iconographique quasiment vaine. Pour élargir la recherche, le recours à une terminologie périphérique demande alors de mobiliser des connaissances historiques, théologiques et sociales a priori éloignées de la musique et de la folie. Sommairement, les liens que les figures du fou entretiennent avec la musique mènent aux figures du jongleur, de François d'Assise, du roi David et du Christ. Or, ces associations fonctionnent rarement dans les catalogues d'images, en tout cas assez peu en suivant la problématique du ‹ fou et de la musique ›.

Enfin, dans les manuscrits enluminés, les images côtoient des textes sacrés, théologiques, littéraires. Cependant, leurs rapports sont très complexes, les enluminures n'illustrant pas les écrits, mais les réinterprétant par des discours autonomes et décalés : les livres de prières mentionnent beaucoup d'instruments à partir des lexiques bibliques latins dont les traductions organologiques dans les décors font preuve d'une grande inventivité.

Dans le domaine de l'anthropologie historique des images, l'analyse sérielle du corpus est à la base du traitement du corpus iconographique.[16] Elle consiste en la mise en séries typologiques dont l'organisation préalable oriente les analyses. Dans le cas des représentations de la musique et plus particulièrement des animaux, d'une part, et des ménestrels, d'autre part, les séries classées par siècles et régions vont des typologies les plus larges – nature des documents (manuscrits) et livres (des bibles aux romans) – aux plus précises : les thématiques (religieuses/profanes), les enluminures et leurs dispositifs typographiques (lettrines, miniatures, marges), les instrumentistes (des anges aux animaux, en passant par le roi David, les ménestrels, les fous, les bergers, les hybrides, etc.), les instruments avec les classifications médiévales (XIIIe–XIVe : cordes, vents, percussions ; XVe : ‹ hauts ›/‹ bas ›), leur topographie dans les manuscrits et sur les

13 « La première attestation de la forme *rebec* en français paraît remonter à 1379, dans le *Bon Berger,* de Jean de Brie ». Bec 1992, p. 225–226 ; voir aussi Ceulemans 2011.

14 Clouzot 2014.

15 Fritz 1992.

16 Baschet 1996.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

pages (début/fin de l'ouvrage ; lettrine, miniature ou marge) et leur association avec tel ou tel type de musicien (ange ou démon, par exemple).[17] Ces séries permettent d'observer les évolutions formelles entre le XIIIe et le XVe siècle, la permanence ou la transformation, l'apparition ou la disparition de motifs, d'instruments, de joueurs, selon les contextes et les types de manuscrits. Le rôle grandissant des laïques à partir du XIIIe siècle dans les pratiques du livre et de la musique est un critère important d'observation des changements iconographiques.

Dans le cas des animaux musiciens et des ménestrels, à partir d'une échelle évoluant du plus large (les milieux sociaux de production) au plus particulier (les figurations des musiciens), l'analyse sérielle révèle que :

1) la période 1200–1350 est caractérisée par la production importante de livres religieux et profanes ;

2) elle correspond principalement à la production de psautiers, de livres d'heures et de bréviaires issus des milieux cléricaux, mais de plus en plus des cours laïques ;

3) ces manuscrits sont ornés de ‹ drôleries › musiciennes (jongleurs, bêtes, hybrides),

4) situées dans les bordures des feuillets d'où leur dénomination : *marginalia.*

5) En revanche, le XVe siècle est marqué par une plus grande diversité de livres avec une augmentation des manuscrits profanes tels les romans, les histoires et les chroniques.

6) Bien que toujours placés dans les rinceaux foisonnants des marges, les animaux musiciens sont moins représentés,

7) tandis que les ménestrels abondent dans les miniatures figurant des scènes de cour telles que les banquets, les bals, les tournois et les batailles.

L'analyse sérielle révèle aussi que les romans, les recueils de poésie lyrique et les histoires comportent rarement des figurations d'animaux et de jongleurs, alors que, paradoxalement, les récits et les poèmes qu'ils contiennent évoquent souvent la musique et les instrumentistes dans des contextes dits ‹ courtois › d'aventures amoureuses, d'initiation chevaleresque ou de faits héroïques de l'Antiquité, de la Bible et du Moyen Âge.

À la suite de cette première question sur la terminologie alliée à l'analyse sérielle du corpus iconographique, une deuxième invite à entrer dans le contenu des représentations de la musique sous l'angle de leur ‹ réalisme › supposé.

Le ‹ réalisme › des images médiévales : un malentendu méthodologique

L'approche organologique et terminologique ne doit pas exclure l'influence exercée par la formation, le métier et les centres d'intérêts des chercheurs. De surcroît, elle diffère de celle des concepteurs médiévaux, laquelle varie selon la période, les statuts sociaux, la nature des livres, les demandes des commanditaires et des destinataires. Autrement dit, en aucune manière, dans leur conception et leurs usages, les manuscrits enluminés de musiciens n'ont été apparentés à des manuels de facture instrumentale et de pratique musicale.

Certes, en histoire de l'art et en musicologie, il existe des monuments-documents uniques faisant exception, tel le fameux portail de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, le *pórtico de la gloria,* dont les sculptures représentant les vieillards de l'Apocalypse ont donné lieu à des études organologiques faisant date.[18] Le réalisme des harpes et des vièles sculptés sur le portail est exceptionnel, riche d'enseignements sur la facture instrumentale de la période et de la région. Pour autant, il n'est guère représentatif de la majorité des objets et monuments

17 Clouzot 2008.

18 Par ex. Rault 1987 ; Arcizas 1987 ; Ravenel 1987.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

médiévaux, dont le manque de réalisme ne peut constituer le critère de valeur d'une perfection à atteindre. Ce serait omettre les visées des peintres et des destinataires de l'époque.

Sculpteurs et enlumineurs se sont en effet appuyés sur des formes instrumentales a priori réalistes en vue de servir des discours théologiques ou politiques bien au-delà de la simple imitation instrumentale. C'est pourquoi la critique documentaire en histoire se fait plutôt à partir des contextes et des milieux socio-culturels de production et de réception des livres enluminés de musiciens que de l'exactitude des représentations. Les cas des représentations comme d'animaux musiciens comme des ménestrels permettent d'apprécier les tensions dans les images entre ‹ réalisme › et ‹ discours figuratif ›.

Les animaux et leurs instruments sont fort éloignés du ‹ réalisme › iconographique parfois attendu. Tout d'abord, en tant que musiciens, hormis les sirènes, ils sont absents des ouvrages profanes dédiés aux bêtes, à savoir les bestiaires, les fables, les romans tel le *Roman de Renart,* lesquels ne recourent aucunement au réalisme. Comme l'écrit Michel Pastoureau, « le réel est une chose, le vrai en est une autre différente […]. Pour la culture médiévale, l'exact n'est pas le vrai […]. Dans l'image, tout est conventionnel, y compris le ‹ réalisme › ».[19] Cette spécificité médiévale invite à considérer autrement le supposé réalisme des images, sans nos critères actuels. Elle est renforcée par le fait que les animaux musiciens, et bien d'autres motifs,[20] ornent les manuscrits religieux tels que les bibles, les psautiers, les livres d'heures, les bréviaires, dont le contenu spirituel est censé s'adresser aux âmes.

En outre, avec ce type de joueurs, la question de leur identification, de celle des instruments et de la terminologie s'avère compliquée, voire impossible à mener à partir des banques d'images. Comment en effet déterminer et nommer, d'une part l'animal, d'autre part l'instrument ou l'objet supposément musical qui lui est associé ? Car l'un et l'autre combinent volontiers le réalisme et l'imaginaire, les espèces et les matières, au moyen de divers modes d'inversion et d'hybridation.[21] Néanmoins, les bêtes musiciennes reconnaissables et répandues dans les *marginalia* des XIIIe et XIVe siècles sont (par fréquence d'apparition) : le singe et le lapin, puis le renard et le chien, parfois des volatiles comme les oies et les oiseaux chanteurs – ‹ l'âne à la lyre › a quasiment disparu des enluminures et de la sculpture après le XIIIe siècle. Les autres ‹ drôleries › animales sont des créatures hybrides associant l'animalité et l'humanité ou des espèces différentes – reptile et volatile, par exemple.[22]

L'*instrumentarium* est varié et représentatif, pour le plus identifiable, de tous les instruments pratiqués à l'époque, avec une prédominance de la cornemuse – pour ses formes animales –, la vièle à archet, le tambourin à timbre avec la petite flûte, les clochettes et les grelots. Cependant, il comprend également un grand nombre d'objets n'ayant rien à voir avec la musique, tels que le râteau, le bâton, le soufflet à feu, le gril, les pinces à feu, la quenouille, la mandibule, la cruche, le chaudron, la botte de paille, etc.[23] Joués comme des instruments de musique, ils se trouvent détournés de leurs véritables fonctions domestiques ou agricoles, telles que cuisiner, filer la laine ou ratisser. Leur figuration témoigne d'une intention de produire des sons sans la réaliser : la mâchoire en os imite le jeu de la vièle à archet ;[24] un singe ou un fou sans instrument reproduit lui aussi la vièle à archet avec un simple bâton ;[25] la vièle est remplacée par des

19 Pastoureau 2011, p. 12–13.
20 Camille 1997 ; Wirth 2008 ; Dillon 2012.
21 Pastoureau 2011 ; Heck/Cordonnier 2011.
22 Clouzot 2021.
23 Pucelle 1325a, ff. 7r, 19v, 27v, 189v, 211r, 285v, 297v, 300v, 307r et 345r ; Pucelle 1325b, ff. 149r, 154r, etc.
24 *PsautierF,* ff. 52r, 76r, 188r.
25 *PsautierG,* f. 16v.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

soufflets à feu et l'archet par des pinces.[26] L'inversion figurée s'avère double : au niveau de la pratique, les animaux imitent le jeu instrumental, mais produisent le silence ou la possibilité d'imaginer des bruits, des sons et mélodies ; au niveau des ‹ instruments ›, les objets sont inappropriés à la production du son : le souffle du soufflet est associé à un instrument à cordes au lieu d'être attribué à un objet à vent ; [27] la mâchoire en os rappelle la caisse de résonance, mais sa matière inerte, inanimée, empêche la vibration et donc la production sonore. De même, dans le cas du singe musicien, si l'absence d'instrument semble montrer le silence, elle pourrait aussi évoquer des sons.

Ces modes de figuration de la musique rendent ainsi caduque toute recherche du réalisme en montrant que les images ne sont pas des reproductions de la réalité et qu'au contraire, en s'inspirant du sociologue et historien de l'art Pierre Francastel, elles relèvent d'une pensée et d'une expression figuratives abstraites, voire conceptuelles, si particulières du Moyen Âge.[28]

Dans la chronologie, les représentations des ménestrels posent également des problèmes d'identification et de terminologie, ne serait-ce que parce qu'il est difficile de distinguer ce que l'on appelle aujourd'hui un ‹ jongleur › d'un ‹ ménestrel ›. En effet, le jongleur, comme les animaux, illustre les marges des psautiers des XIIIe et XIVe siècles, tandis que le ménestrel n'y figure pas et apparaît assez peu dans les romans ou les chroniques.[29] Mais à partir de la fin du XIVe siècle, les tendances s'inversent tant au niveau des musiciens que des types de manuscrits : les jongleurs des marges se font plus rares, alors que les ménestrels deviennent plus nombreux dans les miniatures des chroniques et des romans de l'aristocratie. L'essor de leurs représentations correspond à celui des cours, de leur mécénat et de leurs rituels et cérémonies en Europe, auxquels participent les ménestrels, c'est-à-dire les ‹ ministres › au sens de serviteurs.

Comparées à celles des animaux musiciens, leurs représentations sont complexes à aborder car elles affichent un certain réalisme, en particulier dans les ‹ scènes de cour › tels les tournois, les banquets, les entrées solennelles, les ‹ bals ›. L'*instrumentarium* y est réduit et souvent limité aux ‹ hauts › instruments, selon la classification de la fin du Moyen Âge.[30] Cet ensemble instrumental est caractérisé par la puissance sonore des vents – trompettes droites, sacqueboutes, pour les instruments à embouchure ; bombardes, chalemies et cornemuses pour les instruments à anche double – et les percussions du type tambours. Les peintres ont souvent porté une attention particulière à certains détails organologiques : par exemple, on reconnaît la fontanelle, la pirouette et les clés sur certaines bombardes.

Ces instruments sont presque toujours peints en trio, comme dans les miniatures de *l'Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe* enluminé par l'atelier de Loyset Liédet pour Philippe le Bon (après 1467),[31] de *La geste du noble roy Alexandre* composée par Jean Wauquelin (1448)[32] et des *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise traduites par Jean Wauquelin et enluminées par Guillaume Vrelant (1446).[33] Les exemples sont nombreux. Les trios associent la trompette droite, la sacqueboute et la bombarde ou deux trompettes et une chalemie ou une trompette, une chalemie et une bombarde. Ces associations renforcent la puissance du volume sonore des instruments et rendent les images particulièrement ‹ bruyantes ›.

26 *PsautierO,* f. 23v.
27 *HeuresM,* f. 38r.
28 Francastel 1967, p. 63–67.
29 Clouzot 2011.
30 Voir Homo-Lechner 1999, p. 788.
31 *HOCAA,* f. 181v.
32 Wauquelin 1448, f. 13.
33 Wauquelin 1446, f. 73.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Les ‹ bas › instruments, aux sonorités plus discrètes, comprennent les cordes, comme le luth, la vièle, la harpe, les vents avec les flûtes et l'orgue positif et portatif, et les petites percussions tels les grelots, les clochettes, le triangle. Ils sont plus rarement associés aux ménestrels car, appartenant plutôt aux livres de prières, ils sont le plus souvent entre les mains des anges et des vieillards de l'Apocalypse. Paradoxalement, leur réalisme contraste avec le caractère allégorique des scènes. Dans ces livres, comme pour l'ensemble des ‹ hauts instruments ›, celui des ‹ bas instruments › peut manifester des détails organologiques dans la facture.

Ainsi, les jeux entre le réalisme et le surnaturel font partie des modes de figuration et des discours propres aux images, en phase ou en décalage avec les textes adjacents. Les dialogues qu'elles entretiennent avec l'écrit, et donc avec leurs concepteurs et leurs destinataires, décrivent un environnement intellectuel, culturel et social intéressant pour l'anthropologie historique, davantage que pour l'archéo-musicologie proprement dite. Ils amènent à la troisième question posée en introduction, celle des ‹ images › en tant que supports de représentations de la musique, via les animaux et les ménestrels.

En amont des images et de la musique : les concepteurs

La méthode critique à la base de la recherche en ‹ iconographie musicale › demande de s'appuyer moins sur les thématiques et les instruments que sur les ‹ images ›. Celles-ci sont comprises conjointement comme supports matériels vecteurs des ‹ représentations de la musique › et expressions du statut social et culturel des ‹ auteurs ›, des commanditaires et des destinataires même anonymes. Elles engagent une histoire sociale et culturelle des livres et des images dans les milieux élitistes de leurs concepteurs et lecteurs. Nécessitant une étude large et interdisciplinaire, l'approche méthodologique choisie, si elle part de l'iconographie instrumentale, ne concerne pas *stricto sensu* la recherche du réalisme des images en général et des représentations de la musique en particulier.

En effet, dans le champ de l'anthropologie historique, les images de la musique servent assez peu à étudier les pratiques musicales, car elles disent autre chose que ce qu'elles montrent et vont au-delà de la figuration de la musique : la musique fait partie notamment des réflexions sur le corps, l'âme, l'organisation sociale, le temps. C'est pourquoi la méthode consiste à élargir les champs de vision et les perspectives d'analyse en les replaçant dans le contexte médiéval et en ne perdant de vue ni la nature des documents – les supports iconographiques –, ni les représentations qu'ils véhiculent – les instruments et leurs joueurs. Pour ce faire, la prise en compte du statut social, de la formation intellectuelle, du rôle des concepteurs d'images et des enlumineurs constitue une part importante et préalable à l'analyse iconographique.

Tout d'abord, la nature matérielle des documents va de pair avec les concepteurs d'images : les manuscrits enluminés sont des objets précieux réservés aux lettrés et aux élites. Le fait d'y faire figurer la musique sous forme d'instruments n'est pas un geste simplement décoratif, bien au contraire : il est porteur de sens dans les cultures médiévales occidentales. En effet, si on parle d'enluminure au sens technique du terme, à savoir de décor illuminant un livre, le mot « image » quant à lui renvoie matériellement et métaphoriquement à tout type d'objet et de monument – une cathédrale est une image. Autrement dit, à partir de la culture biblique médiévale, une image est un corps et tout corps est une image, comme l'ont rappelé Hans Belting[34] et Jean-Claude Schmitt[35] : « image » en français vient du latin « *imago* » – le mot désigne l'homme,

34 Belting 2004, p. 20–22, 32–35.
35 Schmitt 1996, p. 4–5 et Schmitt 2002, p. 23–24.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

l'être humain créé à l'image de Dieu (*Genèse* 1:26–27). C'est une question anthropologique et théologique qui distingue l'humain de l'animal dans leurs rapports au divin et concerne donc aussi la musique et ses figurations.

Sur ces fondements théologico-anthropologiques, les images renferment des qualités polysémiques, utilisant des éléments réalistes et identifiables tels que les instruments, les animaux, les ménestrels, une salle de banquet, etc. Elles contribuent à tenir des discours politiques, philosophiques et théologiques sur la place de l'humain dans la Création divine et sur le salut de son âme dans l'au-delà. D'où l'usage constant de la métaphore, comme en poésie. On peut considérer que les images ne représentent pas la réalité, mais des manières d'être au monde, de représenter une société telle qu'elle se pense : elles sont des représentations d'une vision du monde par une société, en l'occurrence essentiellement chrétienne en Europe occidentale.[36]

Les images des manuscrits s'avèrent complexes à étudier, car elles reposent sur des savoirs, des modes de pensée et des imaginaires propres aux clergés, hérités de l'Antiquité et pétris de références bibliques et théologiques.[37] De plus, elles appartiennent à une chaîne de communication culturelle et sociale : en amont, les clercs et les maîtres enlumineurs président à la conception, au choix des motifs et à la circulation des modèles ; en aval, à la réception des livres, l'aristocratie laïque (dans le cas présent) ayant bénéficié à la cour d'une éducation principalement cléricale, est amatrice de musique, de récits et de poésie. C'est surtout le cas des femmes, telles que les reines d'Angleterre, de France, les duchesses d'Aquitaine, de Normandie, de Bourgogne, etc., les comtesses de Hainaut, de Champagne, etc. Ce sont elles qui commandent des livres précieux et s'en servent quotidiennement.[38] Aussi les ‹ images de la musique › résultent-elles du croisement entre les cultures cléricales, antiques et religieuses, fondées sur les arts libéraux, dont la rhétorique du *trivium* et l'arithmétique, la géométrie, la *musica* du *quadrivium,*[39] et les cultures de cour,[40] dont la poésie lyrique et les pratiques musicales, entre autres des jongleurs et des ménestrels, parfois accompagnés d'animaux. L'illustration peut en être faite à partir des animaux musiciens et des ménestrels.

Dans les livres de prières des XIIIe et XIVe siècles, l'abondance des animaux musiciens dans les *marginalia* peut justement s'expliquer par les cultures cléricales et curiales.[41] Singes, renards, hybrides sont hérités de la Bible, mais aussi des bestiaires, des compilations encyclopédiques antiques (*Physiologus,* Esope, Pline l'Ancien) et contemporaines (Barthélemy l'Anglais, Thomas de Cantimpré, Vincent de Beauvais, etc.), ainsi que de la poésie (Ovide, Horace) et de la rhétorique de Cicéron. Aux XIIIe et XIVe siècles, les motifs animaliers sont réemployés par les frères mendiants à travers l'enseignement et la prédication auprès des laïques, simples gens et aristocrates.[42] Car la prédication est en pleine expansion à cette époque. Elle consiste à ‹ prêcher d'exemples ›,[43] à parler par image des bons et mauvais comportements au moyen d'anecdotes (*exempla*) et de proverbes où les animaux et les jongleurs jouent un rôle pédagogique.[44] Les bêtes font partie des répertoires des « maîtres de la parole »,[45] les Mendiants, car ils aident à personnifier les vices et les vertus sur le mode du *mundus inversus.* Leur figuration dans les psau-

36 Chartier 1989.
37 Guerreau-Jalabert 1997.
38 Taylor/Smith 1996 ; Legaré/Schnerb 2007.
39 Kibre 1969 ; Weijers 2011.
40 Verger 2002.
41 Randall 1966.
42 Bouhaïk-Gironès/Polo de Beaulieu 2013.
43 Schmitt 1985 ; Casagrande/Vecchio 1991.
44 Berlioz/Polo de Beaulieu 1999.
45 Bériou 1998 et 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tiers, les livres d'heures prend sens dans ces livres dévotionnels voués au salut des âmes : les mentions des instruments de musique sont nombreuses dans les psaumes et la musique s'exprime par les cantiques et les prières des offices.[46]

La figuration des animaux musiciens s'explique ainsi par le rôle de la musique à l'Église : d'une part, elle est contemporaine de l'*ars nova* de Philippe de Vitry et des réflexions sur la *musica sonora* ;[47] d'autre part, elle est probablement influencée par l'exemple de François d'Assise avec ses « jongleurs de Dieu », modèle d'une prédication et d'une spiritualité habitées par le chant et la musique.[48]

Dans un tout autre contexte, aux XIVe et XVe siècles, les ménestrels des images contribuent à des discours différents, plus politiques et idéologiques, fondés sur la mythologie et l'histoire. Leurs figurations dans les manuscrits profanes, comme les chroniques, les histoires, les romans ont pour source une autre ‹ représentation › : celle du pouvoir politique des commanditaires, c'est-à-dire la mise en scène d'une cour par le mécénat et la communication politique d'un prince. Avec la musique, les images correspondent à l'affirmation des pouvoirs royaux, princiers et urbains dans le contexte de la Guerre de Cent Ans (1337–1453).

Outre les scènes de banquet et de bal, les hauts instruments à vent animent les images des entrées solennelles, des tournois et des retours de bataille. Ils font voir et entendre le son du pouvoir. L'objectif des enlumineurs rejoint celui des chroniqueurs dont ils ornent le texte : faire entendre par l'image la profusion instrumentale due aux « maintes sonneries de trompettes et de clairons et de tous instruments »[49] qui résonnèrent notamment lors des célébrations de la fondation de l'Ordre de la Toison d'or à Bruges en 1430. Le bruit instrumental se manifeste par exemple à travers la multitude des ménestrels du cortège d'Alexandre le Grand, *alias* le duc de Bourgogne dans la miniature d'un *Roman d'Alexandre* (XVe siècle).[50] Il s'exprime aussi par la position des trompettistes du duc Philippe le Hardi de retour de la campagne d'Artois dans les *Grandes Chroniques* de Jean Froissart : « pavillonnées » (habillées) aux armoiries de Bourgogne, les trompettes apportent une dimension sonore au blason héraldique. Cependant, elles ne sont pas seulement une convention iconographique. Caractéristiques des chroniques et des romans de la Librairie des ducs de Bourgogne,[51] elles relèvent du mécénat ducal. En apparence ‹ réalistes ›, les scènes de rituels de cour dans lesquelles elles s'insèrent parent la puissance politique d'un *décorum* mythique, visuel et sonore, utile à la volonté d'une légitimation historique sur des territoires de la principauté.[52]

Les ménestrels peints dans les manuscrits profanes prestigieux du XVe siècle ne peuvent donc pas être réduits à la représentation de ‹ divertissements › de cour. Avec la musique et les arts, leur figuration, aussi modeste soit-elle, est liée à l'exercice du pouvoir et participe, elle aussi, à la vision idéalisée d'une société harmonieuse gouvernée par un prince.

Pour finir, on peut se demander ce qu'il en est de ‹ la musique › dans l'iconographie des manuscrits des XIIIe, XIVe et XVe siècles. L'association des instruments et de leurs musiciens, notamment les animaux, crée un face-à-face d'ordre musical et anthropologique qui invite à dépasser les aspects archéo-musicologiques et artistiques de ‹ l'iconographie musicale ›. Il résulte d'un paradoxe fécond reliant la *musica,* art du *quadrivium* et science du *numerus,* de la *ratio,*

46 McKinnon 1987.
47 Zayaruznaya 2015.
48 Casagrande/Vecchio 1979 ; Dalarun 2014.
49 Chastellain 1866, p. 301–305.
50 *RomandA*, f. 245v.
51 Bousmanne et al. 2015 ; Bousmanne/Delcourt 2012 ; Oschema 2021.
52 Paravicini 2013.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

du *rhythmus* et de la *proportio* à des animaux, qui plus est en marge des psaumes, c'est-à-dire du Verbe divin, inspiré au roi David harpiste, ‹auteur› du psautier. Or, ces associations étonnantes entre la ‹musique› et les bêtes créent un *mundus inversus* renversant l'ordre entre humains et animaux, rationalité et instinct, entre ce qui est ‹le propre de l'homme› – le langage, la raison, la musique et le ‹bas corporel› – représenté par la bestialité, et entre pratiques ‹normales› et ‹anormales› des instruments. L'exemple de Saint Augustin comparant la virtuosité des joueurs de *cithara* et de *tibia* au chant du rossignol met en garde sur cette proximité trompeuse.[53]

Au moyen de la musique, cette dialectique constitue un critère de distinction entre l'animal et l'humain, celui-ci étant créé à ‹l'image de Dieu› et doué de raison. Pour les Prêcheurs mendiants, elle confère un ressort pédagogique efficace aux sermons sur les vices et les vertus. Car les images – les *marginalia* – abolissent cette distinction anthropologique, créant au contraire une confusion entre les deux espèces, montrant aux nobles fidèles ce qu'ils sont et ne doivent pas être : des bêtes dominées par leurs instincts suite au péché originel.

Pour les prédicateurs – et les enlumineurs –, la musique est également un critère de distinction sociale entre les clercs et les laïques : les premiers sont des lettrés éduqués aux arts libéraux, à la *musica* et au chant liturgique, alors que les seconds, s'ils chantent des louanges et des chansons profanes, jouent aussi des instruments et côtoient les jongleurs. Le clivage classique entre l'*ars* et l'*usus,* le *musicus* et le *cantor*, sous-tend ainsi les représentations, celles des bêtes musiciennes comme celles des ménestrels de cour qui pratiquent une musique instrumentale, non théorique, moins savante que la *musica,* la psalmodie liturgique et l'*ars nova* des chapelles de l'époque.[54]

Ainsi, si ‹l'iconographie musicale› prend place dans les champs de l'anthropologie historique et de l'histoire sociale, elle n'en constitue pas pour autant un objet de recherche à part entière. Elle tient plutôt lieu de passage obligé aux questionnements sur les modes de figurations de ‹la musique› et de porte d'entrée singulière à l'histoire des représentations et à l'anthropologie des images dans la société médiévale. Mais enfin et surtout, à travers elle se perpétue le dialogue fécond entre historiens, historiens d'art, archéo-musicologues, musiciens et facteurs d'instruments.

Bibliographie

Tous les liens dans cet article consulté pour la dernière fois le 13 septembre 2025.

Arcizas 1987 | Yves d'Arcizas : Roi des instruments et instrument des rois – la harpe. Approche organologique de la harpe entre les XIIe et XVe siècles, in : *MusAn* 1987, p. 43–50.

Augustin 1947 | Augustin : *Dialogues philosophiques. IV. La musique. De musica libri sex,* éd. trad. Guy Finaert et François-Joseph Thonnart, Paris : Desclée de Brouwer 1947 (Bibliothèque augustinienne, vol. 7).

Baschet 1996 | Jérôme Baschet : Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie, in : *Annales Histoire, Sciences Sociales* 51/1 (1996) (= *Images médiévales*), p. 93–133, https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410835.

Baschet 2015 | *Les Images dans l'Occident médiéval,* éd. Jérôme Baschet, Turnhout : Brepols 2015 (L'atelier du médiéviste, vol. 14).

Baschet/Schmitt 1996 | *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval,* éd. Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris : Léopard d'or 1996.

53 « Le Maître : Mais que t'en semble ? Ceux qui jouent de la *tibia*, de la *cithara* ou d'instruments de ce genre peuvent-ils être assimilés au rossignol ? » (Augustin 1947, p. 35–38 [I, § 6]).

54 Bent 2006.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bec 1992 | Pierre Bec : *Vièles ou violes ? Variations musicales et philologiques autour des instruments à archet du Moyen Âge (xie–xve siècle),* Paris : Klincksieck 1992.

Belting 2004 | Hans Belting : *Pour une anthropologie des images,* Paris : Gallimard 2004 (En allemand : *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft,* Munich : Fink 2001).

Bent 2006 | Margaret Bent : Les élites culturelles et la polyphonie aux xive et xve siècles, in : *Histoire des Musiques européennes,* éd. Jean-Jacques Nattiez, Arles : Actes Sud 2006 (Musiques. Une encyclopédie pour le xxie siècle, vol. 4), p. 312–339.

Bériou 1998 | Nicole Bériou : *L'avènement des maîtres de la parole. La prédication à Paris au xiiie siècle,* Paris : Institut d'études augustiniennes 1998.

Bériou 2005 | Nicole Bériou : Les instruments de musique dans l'imaginaire des prédicateurs, in : *Les représentations de la musique au Moyen Âge,* éd. Martine Clouzot et Christine Laloue, Paris : Cité de la musique 2005, p. 108–119.

Berlioz/Polo de Beaulieu 1999 | *L'animal exemplaire au Moyen Âge, ve–xve siècles,* éd. Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, Rennes : Presses universitaires 1999.

Bouhaïk-Gironès/Polo de Beaulieu 2013 | Marie Bouhaïk-Gironès/Marie Anne Polo de Beaulieu : *Prédication et performance, du xiie au xvie siècle,* Paris : Garnier 2013.

Bousmanne/Delcourt 2012 | *Miniatures flamandes (1404–1482),* éd. Bernard Bousmanne et Thierry Delcourt, Paris : BnF 2012.

Bousmanne et al. 2015 | Bernard Bousmanne/Tania van Hemedryck/Celine Van Hoorebeeck : *La Librairie des ducs de Bourgogne conservés à la Bibliothèque royale de Belgique,* 5 vols., Turnhout : Brepols 2000–2015.

Bowles 1983 | Edmund A. Bowles : *La pratique musicale au Moyen Âge,* Genève : Minkoff et Lattès 1983 (Iconographie musicale).

Boynton/Reilly 2015 | *Resounding Images. Medieval Interaction of Art, Sound and Music,* éd. Susan Boynton et Diane J. Reilly, Turnhout : Brepols 2015.

Brassy/Dieu 2008 | Christian Brassy/Lionel Dieu : *Instruments et musiques du Moyen Âge,* Lyon : Lugdivine 2008.

Camille 1997 | Michael Camille : *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval,* Paris : Gallimard 1997.

Casagrande/Vecchio 1979 | Carla Casagrande/Silvana Vecchio : Clercs et jongleurs dans la société médiévale, in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 34/5 (1979), p. 913–928, https://doi.org/10.3406/ahess.1979.294099.

Casagrande/Vecchio 1991 | Carla Casagrande/Silvana Vecchio : *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale,* Paris : Cerf 1991.

Ceulemans 2011 | Anne-Emmanuelle Ceulemans : *De la vièle médiévale au violon du xviie siècle. Etude terminologique, iconographique et théorique,* Turnhout : Brepols 2011 (Epitome musical).

Chartier 1989 | Roger Chartier : Le monde comme représentation, in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 44/6 (1989), p. 1505–1520, https://doi.org/10.3406/ahess.1989.283667.

Chastellain 1866 | Georges Chastellain : *Œuvres,* éd. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles : Heussner 1863–1866, vol. 3.

Clouzot 2008 | Martine Clouzot : *Images des musiciens (1350–1500). Typologies, figurations et pratiques sociales,* Turnhout : Brepols 2008 (Épitome musical).

Clouzot 2011 | Martine Clouzot : *Le Jongleur. Mémoire de l'Image au Moyen Age. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200–1330),* Bern : Lang 2011.

Clouzot 2014 | Martine Clouzot : *Musique, folie et nature au Moyen Âge. Les figurations des fous dans les livres enluminés entre le xiiie et le xve siècle (images et textes),* Bern : Lang 2014.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Clouzot 2021 | Martine Clouzot : *La musicalité des images. Instruments, musiciens et corps sonores dans les enluminures médiévales (XIIIe–XIVe siècles),* Turnhout : Brepols 2021.

Cullin 2006 | Olivier Cullin : *L'image musique,* Paris : Fayard 2006.

Dalarun 2002 | *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France,* éd. Jacques Dalarun, Paris : Fayard 2002.

Dalarun 2014 | Jacques Dalarun : *Le Cantique de Frère Soleil. François d'Assise réconcilié,* Paris : Alma 2014.

Deeming/Leach 2015 | *Manuscripts and Medieval Song. Inscription, Performance, Context,* éd. Helen Deeming et Elizabeth Eva Leach, Cambridge : Cambridge University Press 2015.

De Hamel 1991 | Christopher de Hamel : *Scribes and Illuminators,* Toronto : University of Toronto Press 1991.

De Hamel 2001 | Christopher de Hamel : *Une histoire des manuscrits enluminés,* Paris : Phaidon 2001.

Didi-Huberman 1992 | Georges Didi-Huberman : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Paris : Minuit 1992.

Dillon 2012 | Emma Dillon : *The Sense of Sound. Musical Meaning in France, 1260–1330,* Oxford : Oxford University Press 2012.

Francastel 1967 | Pierre Francastel : *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento,* Paris : Gallimard 1967, en particulier « Les éléments figuratifs et la réalité », p. 63–107.

Fritz 1992 | Jean-Marie Fritz : *Le discours du fou au Moyen Âge. XIIe–XIIIe siècles,* Paris : Presses universitaires de France 1992.

Genêt/Lafon 2003 | Jean-Philippe Genêt/Pierre Lafon : Des chiffres et des lettres. Quelques pistes pour l'historien, in : *Histoire & Mesure* 18/3–4 (2003) (= *Mesurer le temps*), p. 215–223, https://doi.org/10.4000/histoiremesure.819.

Gétreau 2017 | Florence Gétreau : *Voir la Musique,* Paris : Citadelles & Mazenod 2017.

Glénisson 1988 | *Le livre au Moyen Âge,* éd. Jean Glénisson, Turnhout : Brepols 1988.

Golsenne et al. 2010 | *La Performance des images,* éd. Thomas Golsenne, Gil Bartholeyns et Alain Dierkens, Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles 2010.

Guerreau-Jalabert 1997 | Anita Guerreau-Jalabert : La culture ecclésiastique, in : Sot et al. 1997, p. 143–179.

Hammerstein 1974 | Reinhold Hammerstein : *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter,* Bern: Francke 1974.

Heck/Cordonnier 2011 | Christian Heck/Rémy Cordonnier : *Le bestiaire médiéval,* Paris : Citadelles & Mazenod 2011.

HeuresM | *Heures de Maastricht,* c. 1300, Londres, BL, ms. Stowe 17.

HOCAA | *Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe,* Paris, BnF, ms. Fr. 12574.

Homo-Lechner 1996 | Catherine Homo-Lechner : *Sons et instruments de musique au Moyen Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècle,* Paris : Errance 1996.

Homo-Lechner 1999 | Catherine Homo-Lechner : Les instruments, in : *Guide de la Musique du Moyen Âge,* éd. Françoise Ferrand, Paris : Fayard 1999, p. 725–826.

Homo-Lechner/Bélis 1994 | *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale,* ed. Catherine Homo-Lechner et Annie Bélis, Paris : Maison des Sciences de l'Homme 1994.

Hülsen-Esch/Schmitt 2002 | *Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation de l'image,* éd. Andrea von Hülsen-Esch et Jean-Claude Schmitt, Göttingen : Wallstein 2002.

ImagoMus 2021 | *Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography* 31/32 (2021).

Kibre 1969 | Pearl Kibre : The Quadrivium in the Thirteenth Century Universities (with Special Reference to Paris), in : *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge. Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale,* Montréal : Institut d'études médiévales 1969, p. 175–191.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Legaré/Schnerb 2007 | *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance,* éd. Anne-Marie Legaré et Bertrand Schnerb, Turnhout : Brepols 2007.

McKinnon 1987 | James McKinnon : *Music in Early Christian Literature,* Cambridge : Cambridge University Press 1987.

MuImIn 2008 | *Musique – Images – Instruments* 10 (2008) (= *Iconographie musicale. Enjeux, méthodes et résultats).*

MusAn 1987 | *Musique ancienne* 22 (mars 1987), version numérisée sous https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/23757.

Oschema 2021 | Klaus Oschema : Splendeurs et Ambivalences. Images d'une Cour entre Tradition et Innovation, in : *Miroir du Prince. 1425–1510. La commande artistique des hauts fonctionnaires à la cour de Bourgogne,* éd. Brigitte Maurice-Chabard, Sophie Jugie et Jacques Paviot, Gent : Snoeck 2021, p. 36–42.

Paravicini 2013 | Werner Paravicini : Préface. La fin du mythe bourguignon ?, in : *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le Rayonnement et les Limites,* éd. Werner Paravicini, Thorsten Hiltmann et Franck Viltart, Ostfildern : Thorbecke 2013, p. 9–17.

Pastoureau 2011 | Michel Pastoureau : *Bestiaires du Moyen Âge,* Paris : Seuil 2011.

PsautierF | *Psautier de Flandres,* Gand, c. 1320–30, Oxford, Bod. Library, ms. Douce 6, https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4476.

PsautierG | *Psautier de Gorleston,* c. 1310–20, Londres, BL, ms. Add. 49622.

PsautierO | *Psautier d'Ormesby,* c. 1310, Oxford, Bod. Library, ms. Douce 366, https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4688.

Pucelle 1325a | Jean Pucelle (?) : *Bréviaire de Jeanne d'Evreux,* Paris, après 1325, Chantilly, Musée Condé, ms. 51 (1887), http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10299.

Pucelle 1325b | *Livre d'Heures de Jeanne d'Evreux,* c. 1325, Paris, atelier de Jean Pucelle, New York, Cloisters Coll., ms. 54.1.2, www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/470309.

Randall 1966 | Lilian Randall : *Images in the Margins of the Gothic Manuscripts,* Berkeley : University of California Press 1966.

Rault 1987 | Christian Rault : L'évolution du dessin des cordophones du XIe au XIIIe siècle révélatrice de l'évolution de leurs procédés de construction, in : *MusAn* 1987, p. 28–42.

Rault 1999 | *Instruments à cordes du Moyen Âge. Actes du Colloque de Royaumont – 1994,* éd. Christian Rault, Grâne : Créaphis 1999.

Ravenel 1987 | Bernard Ravenel : De l'iconographie musicale à la reconstitution des vièles et des rebecs, in : *MusAn* 1987, p. 51–84.

Recht 2010 | Roland Recht : *L'image médiévale. Le livre enluminé,* Paris : Réunion des musées nationaux 2010.

RomandA | *Faictz et gestes d'Alexandre le Grand*, 1463, Paris, BnF, ms. Fr. 22547.

Rouse/Rouse 2000 | Richard Rouse/Mary Rouse : *Manuscripts and Their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200–1500,* Turnhout : Miller 2000.

Schmitt 1985 | *Prêcher d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Âge,* éd. Jean-Claude Schmitt, Paris : Stock 1985.

Schmitt 1996 | Jean-Claude Schmitt : La culture de l'*imago*, in : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 51/1 (1996) (= *Images médiévales*), p. 3–36, https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410832.

Schmitt 2002 | Jean-Claude Schmitt : *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge,* Paris : Gallimard 2002.

Sot et al. 1997 | Michel Sot/Jean-Patrice Boudet/Anita Guerreau-Jalabert : *Histoire culturelle de la France,* vol. 1 : *Le Moyen Age,* Paris : Seuil 1997.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Taylor/Smith 1996 | Jane H. M. Taylor/Lesley Smith : *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence,* London : British Library 1996.

TIMEL 2004 | Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval/Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale : *Thesaurus des images médiévales* (TIMEL), publié en 1993 et depuis 2004 en ligne, https://datu.ehess.fr/timel/fr/.

Verger 2002 | Jacques Verger : Culture universitaire, culture de cour à Paris au XIVe siècle, in : *Erziehung und Bildung bei Hofe,* éd. Werner Paravicini et Jörg Wettlaufer, Stuttgart : Thorbecke 2002 (Residenzenforschung, vol. 13), p. 167–176.

Wauquelin 1446 | *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise traduites par Jean Wauquelin et enluminées par Guillaume Vrelant (1446), Bruxelles, KBR, ms. 9244.

Wauquelin 1448 | *La geste du noble roy Alexandre,* composée par Jean Wauquelin (1448), Paris, BnF, ms. Fr. 9342.

Weijers 2011 | Olga Weijers : *Etudes sur la Faculté des arts dans les universités médiévales,* Turnhout : Brepols 2011.

Wirth 2008 | *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250–1350),* éd. Jean Wirth, Genève : Droz 2008.

Zayaruznaya 2015 | Anna Zayaruznaya : *The Monstrous New Art. Divided Forms in the Late Medieval Motet,* Cambridge : Cambridge University Press 2015 (Music in Context).

Martine Clouzot *est professeure en histoire du Moyen Âge à l'Université de Bourgogne-France Comté (Dijon). Dans le domaine de l'anthropologie historique, elle étudie les images de la musique dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge (XIIIe–XVe siècle). En histoire sociale, à partir des textes et des archives, elle s'intéresse aux statuts des joueurs d'instruments dans la société médiévale. Ses recherches sont aussi tournées vers l'interdisciplinarité entre les SHS, les sciences du vivant, mais aussi l'IA (textes et images) dans le cadre de programmes collectifs. Parmi ses principales publications :* La musicalité des images au Moyen Âge *(Turnhout : Brepols 2021),* Musique, folie et nature entre le XIIIe et le XVe siècle *(Berne : Lang 2014).*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thilo Hirsch/Marina Haiduk

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

Um die Musik des Mittelalters und der Renaissance adäquat aufführen zu können, ist es in Ermangelung erhaltener Originalinstrumente oft notwendig, für deren Rekonstruktion auf Bildquellen zurückzugreifen. Diese scheinen zwar einerseits zahlreiche musikwissenschaftlich und organologisch relevante Informationen zu enthalten, sind aber andererseits immer mit Vorsicht zu behandeln, da es zu den Eigenheiten der bildenden Kunst gehört, dass Gegenstände aus verschiedenen Gründen nicht zwingend realistisch bzw. ›gegenstandsnah‹ dargestellt sein müssen. Im vorliegenden Artikel schlagen wir für die Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen deshalb – basierend auf bestehenden kunstwissenschaftlichen Methoden – eine Vorgehensweise in vier Schritten vor, die einen strukturierten und durch zahlreiche Beispiele veranschaulichten Einstieg in die komplexe Thematik der Musikikonographie ermöglicht. Das Glossar am Ende des Artikels dient dem Verständnis verschiedener Fachbegriffe – in der Art und Weise, wie wir sie hier verwenden.

From the Depiction to the Sounding Object. A Practical Methodological Guide to the Interpretation and Reconstruction of Musical Instruments in Pictorial Sources

The absence of original instruments from the Middle Ages and the Renaissance often makes it necessary to resort to pictorial sources if we want to reconstruct them and play their music appropriately. Although these sources seem to contain a great deal of information relevant to musicology and organology, they should always be treated with caution, as one of the peculiarities of the visual arts is that there are various reasons why objects did not necessarily have to be depicted realistically. In this essay, we use several examples to propose a four-step approach to interpreting and reconstructing musical instruments found in pictorial sources that is based on existing methods from art history. This enables us to provide a structured introduction to the complex topic of music iconography, while the glossary at the end of the article helps the reader to understand various technical terms as they are used here.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ohne die Rekonstruktion von Musikinstrumenten auf der Basis von →Bildquellen[1] wäre der zunehmende Erfolg der Alte-Musik-Szene seit Beginn des 20. Jahrhunderts kaum möglich gewesen. Insbesondere bei den mittelalterlichen Streichinstrumenten hatte man in Ermangelung von erhaltenen Originalinstrumenten schon früh begonnen, sich auf Bildquellen zu stützen, wobei jedoch meist nur einige charakteristische Merkmale des äußeren Erscheinungsbilds für eine Rekonstruktion übernommen wurden. Die Bauweise, die Art der Innenkonstruktion und die spieltechnische Einrichtung basierten damals noch größtenteils auf dem Vorbild der modernen Violinfamilie. Als Beispiel soll hier die Rekonstruktion einer Fidel nach einem Gemälde Hans Memlings dienen (Abb. 1 und 2).

Abb. 1 Fidel von Rudolf Eras nach Hans Memling, um 1950,[2] Basel, Privatsammlung (Foto: T. Hirsch).

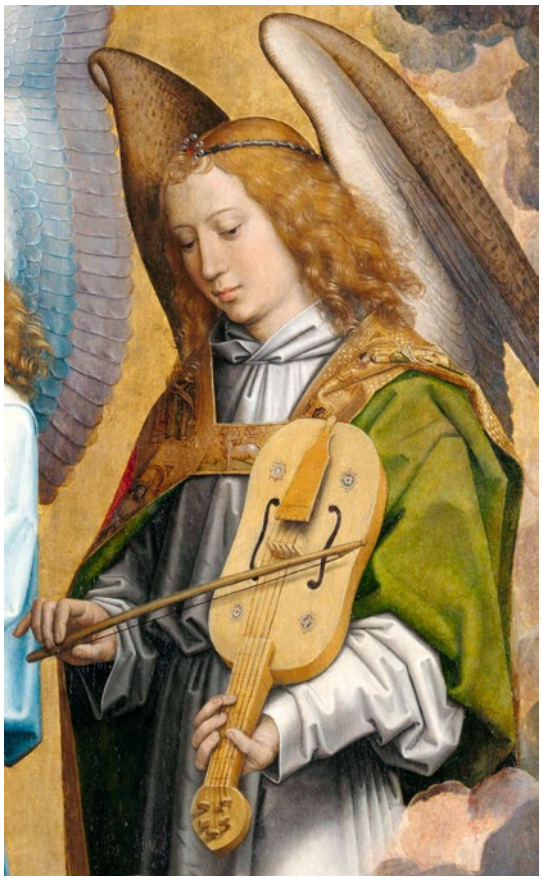


Abb. 2 Hans Memling, *Gottvater mit singenden und musizierenden Engeln*,[3] 1483/94, Öl auf Holz, 165 x 672 cm, Ausschnitt, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 780 (Foto: Public Domain (CC0) / Sammlung KMSKA – Flämische Gemeinschaft).

1 Mit einem Pfeil markierte Wörter werden im Glossar am Ende dieses Beitrags (S. 81–85) besprochen.

2 Im Instrumenteninneren befindet sich ein gedruckter Zettel ohne Jahresangabe »H / RUDOLF ERAS« mit der Darstellung einer brennenden Kerze über dem Buchstaben H, der sich wahrscheinlich auf die sog. Hell-Werkstatt bezieht. Basel, Privatsammlung.

3 Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der rechten von drei Tafeln mit diesem Sujet, die wahrscheinlich das oberste Register des Altarretabels von Santa María la Real in Nájera bildeten. Siehe Fransen 2018.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inzwischen wird bei Symposien mit musikikonographischen und organologischen Themen regelmäßig erwähnt, dass Bildquellen mit Vorsicht zu behandeln sind, da es zu den Eigenheiten der bildenden Kunst gehört, dass →Gegenstände entweder aufgrund einer →symbolischen Bedeutung, der →›künstlerischen Freiheit‹, einer bestimmten →Darstellungspraxis, der fehlenden Vertrautheit mit dem Gegenstand oder eines Desinteresses bzw. Unvermögens des Künstlers oder der Künstlerin nicht zwingend →realistisch bzw. →›gegenstandsnah‹ dargestellt sein müssen. Trotzdem werden bei solchen Anlässen nach wie vor häufig Serien von Bildausschnitten mit Musikinstrumenten gezeigt, die direkt in die Rekonstruktion eines Instruments bzw. eines aus verschiedenen Merkmalen zusammengesetzten →›Archetyps‹ münden.

Doch wie könnte man in der Praxis besser mit dem Problem umgehen, dass es einerseits so erscheint, als enthielten Bildquellen einen reichen Schatz an musikwissenschaftlich und organologisch relevanten Informationen, diese aber andererseits mit den schon genannten Unsicherheiten behaftet sind? Dies betrifft allerdings fast alle Arten von Quellen – es wäre ein Irrtum zu glauben, dass schriftliche Quellen an sich ›objektiver‹ seien. Auch dort stellt sich die Frage, wer hier eigentlich für wen, mit welchem Wissen und warum schreibt. So ist zum Beispiel ein schriftlicher Bericht von einem historischen höfischen Fest, genauso wie seine bildliche Darstellung, meist ebenso als Propaganda für den jeweiligen Herrscher zu verstehen.

Auch wenn ein anwendungsorientierter Leitfaden, wie wir ihn hier vorstellen, vielleicht den Anschein einer Checkliste erweckt, die man nur abarbeiten müsse, um zu einem gültigen Ergebnis zu kommen, ist dies natürlich nicht der Fall. Es handelt sich vielmehr um einen idealisierten Ablauf, dessen einzelne Schritte sich oft nur teilweise realisieren lassen (wie zum Beispiel im Fall von materialtechnischen Untersuchungen eines Kunstwerks, die nicht immer möglich beziehungsweise finanzierbar sind), die sich in der Praxis häufig miteinander vermischen und stark auf den persönlichen Erfahrungen, den Absichten, den Perspektiven, dem Wissen und der Intuition der interpretierenden Person beruhen. Trotzdem erschien uns die Unterteilung in verschiedene Schritte sinnvoll, da diese einen strukturierten Einstieg in die komplexe Thematik der Musikikonographie ermöglichen, auch wenn die Beurteilung der Gegenstandsnähe der Darstellung eines Musikinstruments in einer Bildquelle immer nur eine kritische Abschätzung eines Wahrscheinlichkeitsgrads sein kann.

Das Zielpublikum dieses Leitfadens sind all diejenigen, die sich mit organologischen Fragen in Bildquellen beschäftigen, insbesondere Musikwissenschaftler:innen, Organolog:innen, Musiker:innen und Instrumentenbauer:innen. Neben einer rein theoretischen Analyse liegt der spezielle Fokus hier jedoch auf der Untersuchung der Frage, wie sich aus künstlerischen Darstellungen in Bildquellen Informationen zur praktischen Rekonstruktion eines klingenden Musikinstruments und seiner Spieltechnik gewinnen lassen.

Dabei basieren viele Elemente auf schon bestehenden kunstwissenschaftlichen Methoden zur Erfassung, Einordnung und Interpretation von Bildquellen. Da es sich jedoch um einen anwendungsorientierten Leitfaden handelt, haben wir ganz bewusst den theoretischen Hintergrund ausgeklammert. Für eine weiterführende Beschäftigung mit der Methodenvielfalt in der kunstwissenschaftlichen Interpretation von Kunstwerken sei auf die Literaturliste im Anhang dieses Artikels verwiesen.

Eine Grundidee dieses Leitfadens war es, ihn durch zahlreiche Beispiele und Abbildungen möglichst anschaulich zu gestalten. Dabei hätten wir im Idealfall jede Bildquelle nach denselben Schritten analysiert und interpretiert. Da dies jedoch den Umfang dieses Artikels gesprengt hätte, haben wir uns, wenn möglich, auf Bildquellen beschränkt, für die – von uns selbst oder anderen Autor:innen – schon detaillierte Analysen veröffentlicht wurden. Im Glossar am Ende

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Artikels werden verschiedene Fachbegriffe – in der Art und Weise wie wir sie verwenden – und ihre Unterschiede erklärt.

1 Gegenstandssicherung, mediale Eigenschaften und intermedialer Kontext

1.1 Gegenstandssicherung

Der erste Schritt unseres Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen beginnt mit der sogenannten Gegenstandssicherung des Kunstwerks. Diese umfasst die Recherchen zum Künstler oder zur Künstlerin, zum Bildtitel, zur Authentifizierung, zur Datierung, zur Provenienz (idealerweise vom Ort der Herstellung bis zum aktuellen Aufbewahrungsort) sowie die Erfassung der Angaben zur →Gattung, zur Funktion, zu den Materialien, den verwendeten Techniken, den Maßen und zum Erhaltungszustand des Kunstwerks.

In unserem Forschungsprojekt zu den frühen Streichinstrumenten Rabab und Rebec[4] wurden alle Bildquellen in einer Bilddatenbank erfasst, in der sich die erwähnten Metadaten auf der obersten Ebene befinden (Abb. 3).

Abb. 3 Datenbank zur Ikonographie früher Streichinstrumente (IFS), Projekt Rabab & Rebec, 2021

4 Vgl. Institut Interpretation 2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein weiteres wichtiges, aber nicht immer realisierbares Element der Gegenstandssicherung sind kunsttechnologische Analysen wie C14-Datierungen, Reflektographien, Röntgenaufnahmen, Computertomographien, chemische und mikroskopische Untersuchungen. Diese können entscheidend sein, um beispielsweise spätere Veränderungen (durch Künstler:innen selbst oder durch Restaurierungen) zu identifizieren, die die Inhaltsdeutung eines Kunstwerks wesentlich beeinflussen können.

Zur Verdeutlichung soll hier ein für die Frühgeschichte der Viola da gamba wichtiges Gemälde herangezogen werden: Raffaels *Heilige Cäcilia* von circa 1515/18 (Abb. 4). Hier gab es die Hypothese, dass die am unteren Bildrand dargestellte Viola da gamba zuerst symmetrisch gemalt und ihre Diskantseite nachträglich verschmälert wurde, um den später hinzugefügten Fuß der Heiligen Cäcilia nicht zu verdecken.[5] Diese Annahme zum Malprozess konnte durch 2005 publizierte Infrarot-Reflektogramme widerlegt werden, die deutlich zeigen, dass die Musikinstrumente erst *nach* den Figuren ausgeführt wurden.[6]

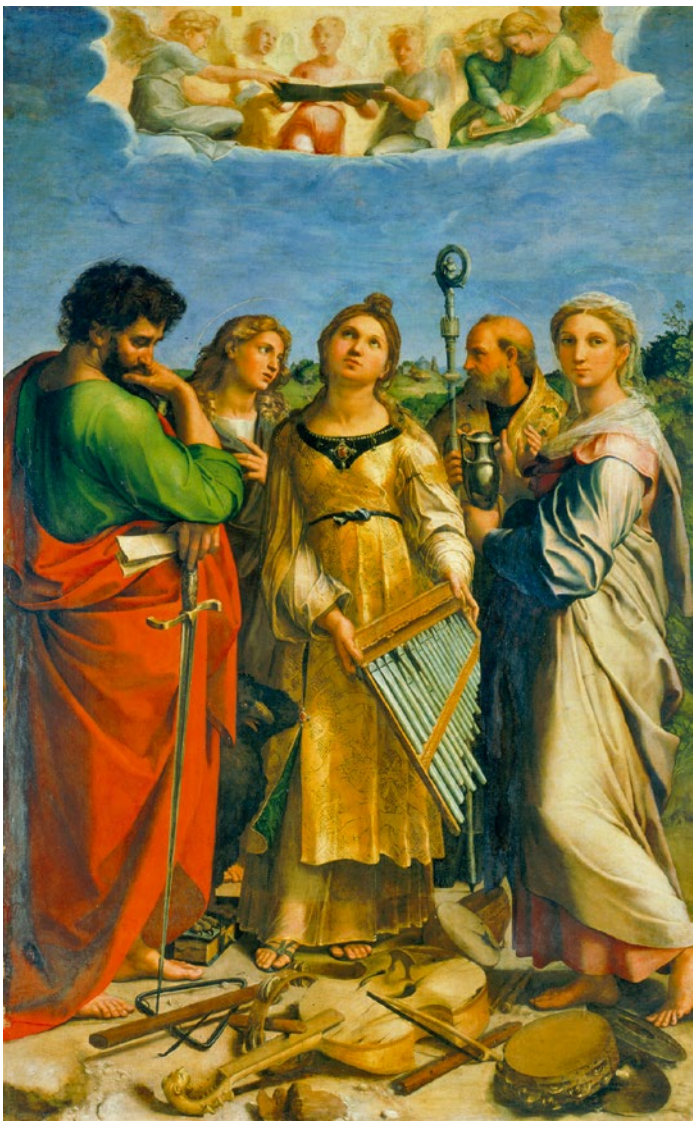


Abb. 4 Raffael, *Heilige Cäcilia,* ca. 1515/18, Öl auf Leinwand, von Holz übertragen, 236 × 149 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 577 (mit Genehmigung des Ministero della Cultura – Musei nazionali di Bologna – Direzione regionale musei nazionali Emilia-Romagna).

5 Vgl. Moonen 1993, S. 21.
6 Vgl. Bellucci et al. 2005. Siehe hierzu auch Hirsch et al. 2021.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1.2 Gattungsspezifische mediale Eigenschaften und Funktionszusammenhänge

Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Inhaltsdeutung ist die Berücksichtigung der gattungsspezifischen →medialen Eigenschaften des Kunstwerks. Dabei unterliegt jede Gattung ganz eigenen ›Gesetzen‹, die einen Einfluss auf den Stil und die Darstellungsweise der verschiedenen Gegenstände und →Ereignisse haben können. Auch die Häufigkeit von späteren Veränderungen ist je nach Gattung unterschiedlich. So sind beispielsweise in der Buchmalerei im Vergleich zu Gemälden spätere Veränderungen eher selten und lassen sich meist gut erkennen. Wieder anders sieht es bei der Bauplastik aus. Zwar sind hier die Abmessungen oft relativ groß, andererseits kann die Darstellung, je nach Härte des Materials, manchmal viel weniger detailliert sein. Zudem sind Steinskulpturen im Außenbereich, wie zum Beispiel an mittelalterlichen Portalen, oft der Witterung ausgesetzt, sodass sie meist schon mehrfach restauriert wurden. Sofern keine Restaurierungsberichte vorliegen, ist es hier in vielen Fällen sehr schwierig, spätere Veränderungen eindeutig zu identifizieren.

Im Hinblick auf den künstlerischen Schaffensprozess sehr aufschlussreich sind Bildquellen, in denen derselbe Gegenstand in verschiedenen Funktionszusammenhängen mit unterschiedlichen medialen Eigenschaften überliefert ist, wie zum Beispiel die Viola da gamba in Hans Baldung Griens Skizzenbuch (um 1513),[7] die sich später in seinem →Tafelbild der *Marienkrönung* (1516) im Freiburger Münster wiederfindet.

Abb. 5 Hans Baldung Grien, *Viola da gamba mit Bogen und Instrumentenkasten,* um 1513, Silberstift auf Papier, 148 x 95 mm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. VIII 1062, sog. Karlsruher Skizzenbuch (Foto: Public Domain/CC0).

Abb. 6 Hans Baldung Grien, *Marienkrönung,* 1516, Tempera auf mit Leinwand beklebtes Holz, 293 x 232,5 cm, Ausschnitt, Freiburg i. Br., Münster, Mitteltafel des Hochaltars (Foto: Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg i.Br., Bildarchiv/Peter Trenkle).

7 Siehe Baldung Grien 1959, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Skizzenbuch scheint das Instrument nach einem real existierenden Vorbild gezeichnet zu sein – ein Eindruck, der durch den rechts dahinter angedeuteten Instrumentenkasten unterstützt wird (Abb. 5). Im Altargemälde hat Baldung Grien hingegen verschiedene instrumentenbauliche Elemente frei gestaltet und beispielsweise im Wirbelkasten statt sechs Wirbel, wie in der Skizze zu sehen und in zeitgenössischen Textquellen belegt,[8] nur zwei Wirbel gemalt, obwohl acht bis zehn Saiten sichtbar sind. Andererseits sind viele Elemente des Instruments, wie zum Beispiel die Holzmaserung von Zargen und Decke, sehr realistisch ausgeführt (Abb. 6).

1.3 Intermedialer Kontext

Neben den medialen Eigenschaften sollten auch die intermedialen Bezüge eines Kunstwerks von Anfang an berücksichtigt werden.[9] Oft wird in der Musikikonographie nur ein Ausschnitt eines Kunstwerks betrachtet, teilweise sogar nur das jeweilige Musikinstrument. Dadurch besteht die Gefahr, dass der Bezug des Ausschnitts zum Gesamtbild und darüber hinaus auch der intermediale Kontext nicht ausreichend berücksichtigt wird. Eine Buchmalerei lässt sich meist nur im Zusammenspiel von Bild und Text (sowohl im Hinblick auf die einzelne Seite als auch auf das gesamte Buch) interpretieren, wobei sich die Beziehung zwischen den Polen von Illustration und Dekoration bewegen kann. Es sind aber genauso noch andere intermediale Verbindungen denkbar, wie zum Beispiel der Bezug eines Altarbildes zur Kirche, für die es gemalt wurde. So findet sich beispielsweise in derselben Kirche, für die Raffael seine *Heilige Cäcilia* gemalt hat, ein Altarbild von Lorenzo Costa aus dem Jahr 1497 mit der frühesten bekannten Darstellung von Viole da gamba in Italien.[10] Das Wissen um diese Tatsache könnte für den übernächsten Schritt dieses Leitfadens, die ikonographische Analyse und Interpretation, wichtig sein. Es wäre nämlich durchaus denkbar, dass die bei Raffael zerbrochen am Boden liegende Gambe, die hier ein Symbol für die Vergänglichkeit der weltlichen Musik darstellt, Bezug auf die bei Costa noch ›neuen‹ Instrumente nimmt.

2 Allgemeine Beschreibung der dargestellten Bildelemente und Untersuchung der Gegenstandsnähe

Nach der Gegenstandssicherung schlagen wir als zweiten Schritt eine Beschreibung der dargestellten Bildelemente vor, die sich in Gegenstände, →Affekte und Ereignisse unterteilen lässt. Diese Aufteilung mag auf den ersten Blick etwas überraschend erscheinen, bietet bei genauerer Betrachtung jedoch eine sinnvolle Hilfestellung zur Erfassung der Gegenstände im Unterschied zu den dargestellten ›Affekten‹ und zeitlichen Elementen im statischen Medium des Bildes. Die Frage für diese allgemeine Beschreibung lautet: »Was sehe ich, ohne es gleich zu interpretieren?« Für unsere musikikonographische Zielsetzung haben wir dies noch durch die Frage ergänzt: »Wie ist es dargestellt?« Eine wichtige Voraussetzung für diesen Schritt ist ein Grundwissen, wie die genannten Elemente zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen geografischen Regionen dargestellt wurden. Dies könnte man auch als Kenntnis der →Stilgeschichte und der Darstellungspraxis bezeichnen.

8 So erwähnt etwa Gerle (1532, fol. Aijv–[A4]r) Viole da gamba (»grosse Geygen«) mit fünf oder sechs Saiten.
9 Zur Medientheorie und zu Intermedialität siehe Heilmann/Schröter 2017 und Wirth 2007.
10 Lorenzo Costa, *Thronende Madonna mit Kind und den Hll. Augustinus, Johannes, Franziskus und Posidonius,* 1497, Öl auf Holz, 220 x 140 cm, Bologna, S. Giovanni in Monte, Cappella Ghedini.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.1 Gegenstände

Wenn man die Frage »Was sehe ich, ohne es gleich zu interpretieren?« auf ein Bild wie Raffaels *Heilige Cäcilia* anwendet, würde man beispielsweise zuerst nur von einer zwischen anderen menschlichen Figuren stehenden Frau sprechen, die eine kleine tragbare Orgel hält. Im Unterschied zu einer genaueren Benennung dieses Instrumententyps als Portativ oder Organetto ginge die Identifizierung der Frauenfigur als Heilige Cäcilia über die reine Beschreibung hinaus, da sich diese ikonographische Deutungsmöglichkeit erst aus der Verknüpfung der Frauenfigur mit der Orgel ergibt.

Eine wichtige Rolle bei der Analyse und Beschreibung der dargestellten Musikinstrumente spielt der Grad der Gegenstandsnähe beziehungsweise Gegenstandsferne (das heißt wie realistisch/unrealistisch ein Gegenstand dargestellt ist). Für dessen Einschätzung sollen im Folgenden einige Kriterien genannt werden, die sowohl in Hinblick auf das Gesamtbild als auch auf die zu untersuchenden Musikinstrumente hilfreich sein können. Dies sind die perspektivische Darstellung (wie zum Beispiel Zentral- oder 2-Punkt-Perspektive sowie Luft- und Farbperspektive[11]), die Schattenwürfe, die Darstellung der Stofflichkeit (wie zum Beispiel von Textilien oder Holztexturen bei Musikinstrumenten), die allgemeine Detailgenauigkeit, die anatomische Genauigkeit und die ›Richtigkeit‹ der Farben. Als Beispiel soll nochmals Raffaels *Heilige Cäcilia* dienen (Abb. 7).

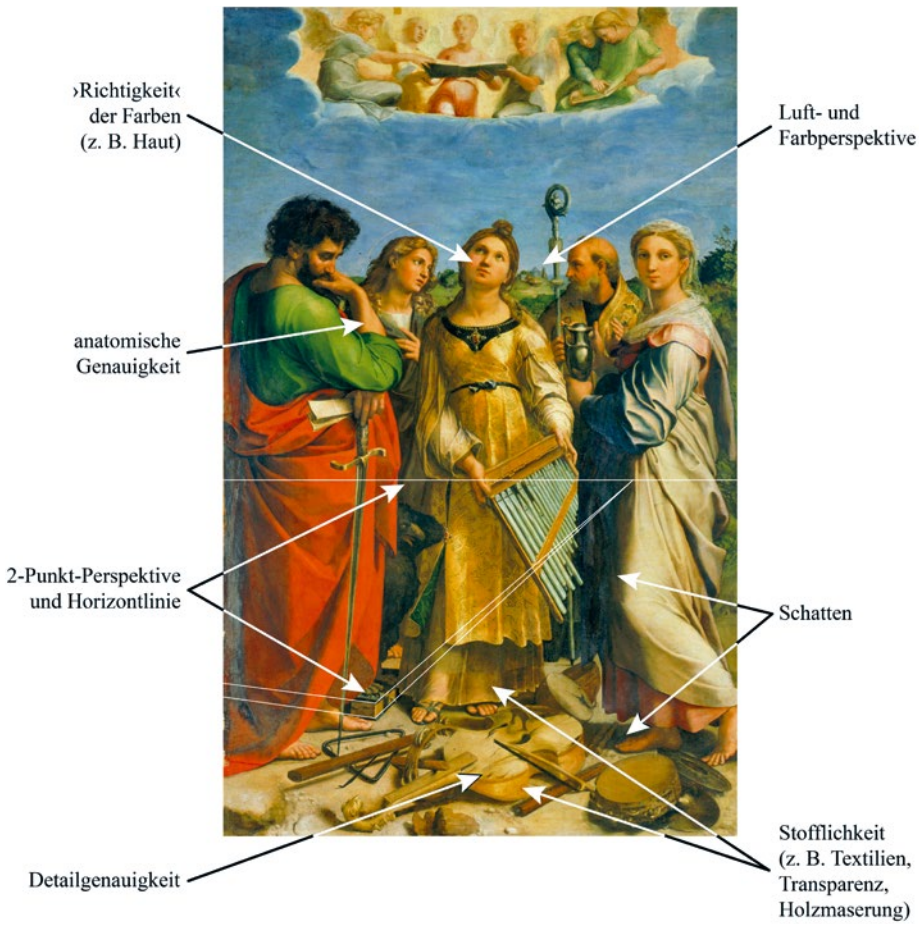


Abb. 7 Raffael, *Heilige Cäcilia,* ca. 1515/18 (Grafik: T. Hirsch).

11 Merkmale der Luft- und Farbperspektive sind, dass die Farben in der Ferne matter und kontrastärmer und meistens etwas heller und bläulicher erscheinen.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dabei sollte nicht vergessen werden, dass die verschiedenen in einem Kunstwerk dargestellten Gegenstände unterschiedliche Grade von Gegenstandsnähe aufweisen können. Ein Maler oder eine Malerin könnte beispielsweise auf menschliche Gesichter oder Landschaften spezialisiert gewesen sein, sich jedoch mit Musikinstrumenten gar nicht ausgekannt haben. Andererseits wurde diese Spezialisierung wohl auch bewusst eingesetzt. So wird beispielsweise vermutet, dass in Raffaels *Heiliger Cäcilia* ein anderer Maler, nämlich Giovanni da Udine, die Musikinstrumente gemalt hat.[12]

2.2 Affekte und Ereignisse

Der mit den Affekten befasste Teil der allgemeinen Beschreibung beschäftigt sich mit den sichtbaren Emotionen wie Gestik und Mimik der dargestellten menschlichen Wesen. In einer Gegenstandsbeschreibung würde man beispielsweise für den Paulus in Raffaels *Heiliger Cäcilia* möglicherweise nur erwähnen, dass er seinen Blick nach unten richtet und seinen Kopf auf die rechte Hand stützt. Eine Beschreibung als ›nachdenklich‹ für diese Pose ist nur durch den Vergleich mit der eigenen praktischen Erfahrung möglich (Abb. 8).

Etwas komplizierter ist der Fall bei den zeitlich verlaufenden Ereignissen, zu denen auch angedeutete Bewegungen gehören. Ein gutes Beispiel bietet hier das Organetto in Raffaels *Heiliger Cäcilia.* Indem die Heilige das Instrument in ihrer Verzückung über die himmlische Musik nach unten sinken lässt, beginnen sich die Pfeifen daraus zu lösen und ›krachen‹ wohl im nächsten Moment auf die darunter liegenden Musikinstrumente. Die angedeutete Bewegung der Pfeifen löst so ein Ereignis aus, das es zu erfassen und zu beschreiben gilt (Abb. 9).

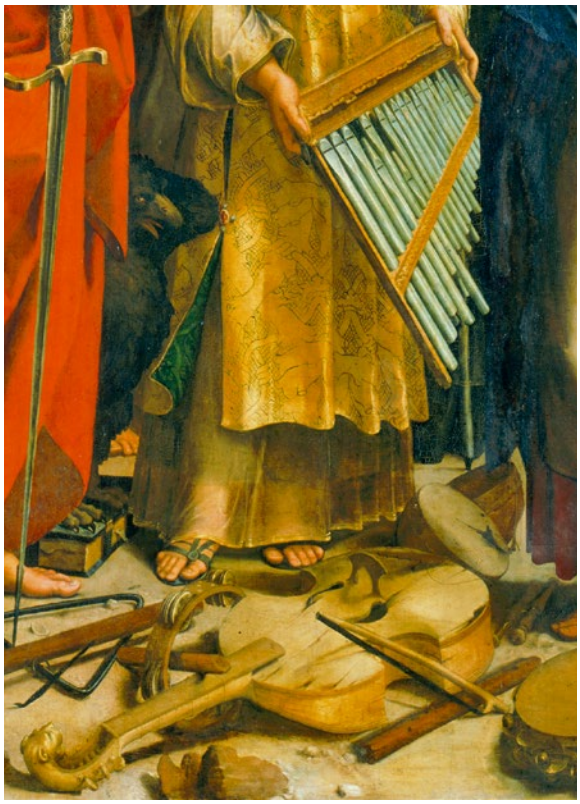


Abb. 8 und 9 Raffael, *Heilige Cäcilia*, ca. 1515/18, Ausschnitte (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 577).

12 Vgl. Hirsch et al. 2021, S. 331.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In einer allgemeinen Beschreibung einer Bildquelle kann den dargestellten Musikinstrumenten naturgemäß nur ein kleinerer Teil gewidmet sein. Sobald das Ziel der Analyse jedoch die Rekonstruktion eines dargestellten Musikinstruments ist, sollte dieses möglichst detailliert beschrieben werden.

2.3 Instrumentenbauliche und spieltechnische Charakteristika der dargestellten Musikinstrumente im Besonderen

Neben einer generellen Kenntnis von Gegenständen für die allgemeine Beschreibung kommen bei der Untersuchung eines dargestellten Musikinstruments noch organologische, instrumentenbauliche und spieltechnische Erfahrungen als weitere Voraussetzungen dazu. Diese ermöglichen – neben einer detaillierten Beschreibung – auch eine Abschätzung der Gegenstandsnähe, das heißt inwieweit ein dargestelltes Musikinstrument überhaupt physikalisch-akustisch sinnvoll und darüber hinaus spielbar wäre. Dabei können die Gründe für eine ›Unspielbarkeit‹ vielfältig sein. Sie reichen von einem Unvermögen oder einer Unkenntnis des Malers beziehungsweise der Malerin über die schon oben erwähnte ›künstlerische Freiheit‹ bis hin zu stilgeschichtlichen, darstellungspraktischen und symbolischen Gründen.

Neben den genannten Kriterien zur Abschätzung der Gegenstandsnähe, die größtenteils auch für Musikinstrumente gelten (siehe oben), soll hier noch ein spezielles perspektivisches Element erwähnt werden, das insbesondere bei Musikinstrumenten häufig anzutreffen ist: die →aspektivische Darstellungsweise. Diese bezeichnet eine gleichzeitige Wiedergabe von mehreren Ansichten (meist Vorder- und Seitenansicht), wie sie zum Beispiel aus der altägyptischen Malerei bekannt ist. Dort wurde der Oberkörper einer menschlichen Figur oft frontal, der Kopf hingegen 90 Grad um die Längsachse verdreht im Profil gezeigt. Bei Musikinstrumenten betrifft dies sehr häufig die Darstellung des Wirbelkastens, der im Verhältnis zum Instrumentenkorpus verdreht ist.

Als Beispiel hierfür soll eine Miniatur aus den *Cantigas de Santa María,* einer circa 1284 am Hof Alfons' X. entstandenen Pracht-Musikhandschrift, mit zwei Rabab-Spielern (Abb. 10) dienen.[13] An beiden Instrumenten ist der Korpus frontal zu sehen, der Wirbelkasten jedoch um circa 90 Grad zur Seite verdreht. Hätte der Maler den Wirbelkasten perspektivisch ›richtig‹ dargestellt, wäre er hinter dem Instrument fast nicht zu sehen. Das Wissen um diese weitverbreitete aspektivische Darstellungspraxis, die eine Gleichzeitigkeit verschiedener Instrumentenansichten ermöglicht, ist demnach wichtig für eine Einschätzung der Gegenstandsnähe von Musikinstrumenten in Bildquellen.[14]

Der Vollständigkeit halber, sozusagen als Negativbeispiel, soll hier auch noch eine Bildquelle erwähnt werden, in der ein Musikinstrument zu sehen ist, das sowohl perspektivisch als auch in seinen stofflichen, farblichen und instrumentenbaulichen Details auf den ersten Blick sehr gegenstandsnah wirkt, jedoch aus der Erfahrung und Vertrautheit mit Musikinstrumenten und ihrer Spieltechnik trotzdem eine fantastische Fiktion zu sein scheint: die Gambendarstellung im Vordergrund von Matthias Grünewalds *Engelskonzert* im Isenheimer Altar von 1512/16.[15] Es sind hier insbesondere die seltsame Korpusform mit ihrem überdimensionierten Unterteil und den verhältnismäßig kleinen Oberbügeln, die sehr großen und zu weit eingeschnittenen Mittelbügel, das ungewöhnlich lange, viel zu weit über die Decke ragende Griffbrett und die seltsame Bogenhaltung, die eine gegenstandsferne Darstellung nahelegen (Abb. 11).[16]

13 Siehe hierzu den Beitrag von Thilo Hirsch im vorliegenden Band S. 125–144 (Hirsch 2025).

14 Erstaunlich ist, dass viele Betrachter:innen an diese aspektivische Darstellungspraxis so gewöhnt sind, dass sie ihnen gar nicht besonders auffällt.

15 Für eine detaillierte Beschreibung des Bildes siehe Papiro 2020.

16 Trotzdem wurde auch schon eine Rekonstruktion dieses Instruments versucht. Siehe Wenke 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 10 Anonym, *Zwei Rabab-Spieler,* ca. 1284, Pergament, Buchmalerei zu *Cantiga* 110 in: CSM-*E*, fol. 118r (Patrimonio Nacional de España, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2).

Abb. 11 Matthias Grünewald, *Engelskonzert,*[17] um 1512/16, Öl und Tempera auf Holz, 265 x 165 cm, Ausschnitt, Colmar, Musée Unterlinden, Inv.-Nr. 88.RP.139 (Foto: © GrandPalaisRmn, Musée Unterlinden/ Stéphane Maréchalle/Mathieu Rabeau).

17 Linker Außenflügel des Isenheimer Altars, der zusammen mit der *Geburt Christi* auf dem rechten Außenflügel die zweite Schauseite bildet.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieses Bild zeigt eindrücklich die Möglichkeit des Malers, aus verschiedenen gegenstandsnahen Elementen etwas Neues zu erschaffen, das in seiner Gesamtheit gegenstandsfern ist.[18] Eine solche Interpretation des Instruments wird zudem durch die ›unrealistische‹ Bogenhaltung und Bogenführung des musizierenden Engels unterstützt, die, im Unterschied zu den instrumentenbaulichen Details, so auffällig ist, dass sie schon mehrfach als ›symbolisch‹ bzw. im Sinne von ›nur Engel können auf diese Art spielen‹ gedeutet wurde.[19] Andererseits darf man auch nicht aus dem Blick verlieren, dass auch Instrumentenbauer immer wieder Neues und deswegen Ungewohntes ausprobiert haben. Ein schönes Beispiel dafür sind die asymmetrischen Violinen von Thomas Zach aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 12). Würde man heute, ohne eines der Originalinstrumente zu kennen, eine Bildquelle mit einer noch so gegenstandsnahen Darstellung eines solchen Instruments finden, würde man es sicher viel eher für ein verrücktes, an die zerfließenden Uhren von Salvador Dalí erinnerndes Fantasieobjekt halten, als es für eine Instrumenten-Rekonstruktion heranzuziehen.

Abb. 12 Thomas Zach (1812–1892), *Violino arpa,* Wien 1873, Brüssel, Musée des instruments de musique, Inv.-Nr. 1359 (Foto: CC-BY-SA 4.0 – © ImageStudio MRAH Bruxelles).

3 Ikonographische Analyse und Interpretation

Als dritter Interpretationsschritt dieses Leitfadens folgt die ikonographische Analyse. Im Unterschied zum vorhergehenden Interpretationsschritt, in dem die dargestellten Gegenstände, Affekte und Ereignisse in ihrer äußeren Erscheinung beschrieben worden sind, geht es hier um die dahinterliegende Bedeutung. Man könnte diesen Schritt auch in der Frage zusammenfassen: »Wie kann ich die dargestellten Bildelemente identifizieren und einordnen?« Diese Einordnung

18 Wobei dasselbe auch auf den das Instrument spielenden Engel zutrifft. Sowohl dessen menschliche Figur als auch die Flügel sind gegenstandsnah dargestellt, insgesamt ist ein Engel jedoch wohl immer eine gegenstandsferne Fiktion.

19 Siehe z. B. Gardner/Springfeld 2016, S. 137.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in wiedererkennbare Bildthemen, die in der Kunstwissenschaft als →Sujets bezeichnet werden, ermöglicht auch eine Vergleichbarkeit verschiedener Bildquellen mit demselben oder einem ähnlichen Sujet. Für eine weitergehende ikonographische Analyse stellt sich dann noch die Frage nach den Besonderheiten der Darstellung in ihrem spezifischen kulturgeschichtlichen Kontext.

Voraussetzung für diesen Interpretationsschritt ist die Kenntnis der wichtigsten Sujets (inklusive →Attribute, →Symbole, →Personifikationen und →Allegorien) beziehungsweise das Wissen, wo man die notwendigen Informationen dazu findet. Gerade bei historischen europäischen Bildquellen beruhen die Sujets oft auf schriftlichen Quellen, ohne deren Kenntnis eine sinnvolle ikonographische Analyse nicht möglich ist. Sehr hilfreich im Bereich der christlichen Kunst ist das *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI), in welchem die Sujets und ihre Bestandteile (wie zum Beispiel die Attribute der verschiedenen Heiligen) nachgeschlagen werden können. Eine weitere Möglichkeit, Sujets zu identifizieren, bietet die *Iconclass*-Datenbank (https://iconclass.org/de/_). Gibt man hier beispielsweise ›Frau mit Orgel‹ ein, so erscheint als erster Eintrag die ›Heilige Cäcilia‹.

3.1 Identifizierung und Einordnung der Sujets

Bekannte Sujets in der Musikikonographie, die oft auch als Titel des Kunstwerks verwendet werden, sind zum Beispiel ›König David (und seine Musiker)‹ oder die schon oben erwähnte ›Heilige Cäcilia‹. In beiden Fällen wird eine menschliche Figur durch die jeweiligen Attribute zu einem Sujet, das auch in anderen Text- und Bildquellen belegt ist. Im Fall des alttestamentarischen ›König David‹ handelt es sich meist um eine sitzende männliche Figur mit Krone und Saiteninstrument, während bei der ›Heiligen Cäcilia‹ eine weibliche Figur (seit der Renaissance oft mit himmelndem Blick) mit einer Orgel das Sujet auf der Basis der Überlieferung in der mittelalterlichen *Passio sanctae Caeciliae* charakterisiert.[20]

3.1.1 Analyse in Bezug auf Einzelsujets

Neben dem →Gesamtsujet kann ein Kunstwerk auch noch verschiedene weitere →Einzelsujets beinhalten.[21] Im Fall von Raffaels *Heiliger Cäcilia* wäre zum Beispiel die Figur des Heiligen Paulus am linken Bildrand, die durch ein Schwert und einen Brief gekennzeichnet ist, solch ein Einzelsujet, das auf dem Neuen Testament beruht. Auch Musikinstrumente können Einzelsujets mit einer über sie selbst hinausweisenden Bedeutung sein. So lässt sich beispielsweise die zerbrochene und mit zerrissenen Saiten am Boden liegende Viola da gamba in Raffaels *Heiliger Cäcilia* als →Vanitas-Symbol deuten.

Es gibt auch Fälle, in denen auf den ersten Blick kein bekanntes Gesamtsujet erkennbar ist. Neben der Möglichkeit, einen rein beschreibenden Titel zu verwenden, kann hier die genauere Analyse der Einzelsujets hilfreich sein. Diese Vorgehensweise soll an einer mittelalterlichen Buchmalerei aus der sogenannten Silos-Apokalypse, einem Manuskript aus dem frühen 12. Jahrhundert erläutert werden (Abb. 13 und 14).[22]

20 In der mittelalterlichen Cäcilien-Legende heißt es »cantantibus organis«, wobei mit »organis« Instrumente allgemein gemeint waren. Das im 15. Jahrhundert in der bildenden Kunst erschienene Attribut der Orgel für die Heilige Cäcilia beruht demnach wohl auf einem Übersetzungsfehler. Siehe Gurlitt 1938, S. 31 f.

21 Die Begriffe Gesamt- und Einzelsujet finden in der Kunstwissenschaft zwar keine Verwendung, sollen hier aber zur Verdeutlichung dienen.

22 Für eine detaillierte Analyse dieser Buchmalerei siehe Hirsch 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 13 und 14 Petrus, *Zwei Spielmänner mit Streichinstrument und Vogel,* 1109, Buchmalerei, 378 x 235 mm, ganze Seite und Ausschnitt, *ApkS*, fol. 86r (aus der British Library Collection – Add MS 11695).

Für ein Gesamtsujet ›Zwei Spielmänner mit Streichinstrument und Vogel‹ sind keine vergleichbaren Bild- und Textquellen bekannt. Ganz anders sieht das bei dem Vogel in der Hand der Figur rechts aus, der sich aufgrund seines Kopfschmucks als Pfau identifizieren lässt. Das Einzelsujet ›Pfau‹ ist in zahlreichen Bildquellen überliefert und lässt sich auf der Basis eines Textes im *Physiologus,*[23] einer vom zweiten bis vierten Jahrhundert entstandenen anonymen Sammlung von Texten zur Tiersymbolik, als Symbol des Hochmuts und der Eitelkeit interpretieren.[24]

3.1.2 Analyse in Bezug auf dargestellte Musikinstrumente

Das Beispiel mit den zwei Spielmännern ist auch deshalb besonders interessant, da sich daran zeigen lässt, inwieweit eine ikonographische Analyse direkten Einfluss auf die organologische Interpretation eines Musikinstruments haben kann.

Der Musikwissenschaftler Werner Bachmann hatte 1964 in seinem Buch *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* den T-förmigen Querbalken des Streichinstruments des linken Spielmannes im oben gezeigten Beatus-Manuskript als aspektivisch nach hinten ›umgeklappte‹ Wirbelplatte interpretiert,[25] wobei es keine weiteren Bildquellen gibt, die eine solche Darstellungspraxis belegen würden. Wenn man hingegen die intermediale Verbindung zwischen der Buchmalerei und dem Text des Beatus-Manuskripts in die Analyse einbezieht, ergibt sich eine ganz andere Deutungsmöglichkeit.

23 Schönberger 2018, S. 97.

24 Laut *LCI* (Kramer 1994) war der Pfau zudem in der Römischen Antike das Attribut der Juno, das Symbol der Apotheose und des Frühlings. In altchristlicher Zeit erscheint der Pfau auch in Verbindung mit Paradiesdarstellungen als Symbol des ewigen Lebens.

25 Bachmann 1964, S. 40 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In seinem Apokalypsenkommentar schreibt Beatus von Liébana, dass »die Cithara[26] eine über ein Holz gespannte Saite hat. Das Holz steht für das Kreuz.«[27] Dies erklärt die unrealistische Besaitung des Instruments (mit nur einer über den Hals gespannten Saite, obwohl fünf Saiten über der Decke bzw. fünf Wirbel erkennbar sind), und auch der Wirbelkasten in Form eines Antoniuskreuzes bekommt dadurch einen ganz anderen Sinn. Es handelt sich eben nicht um eine besondere Form der aspektivischen Darstellung, die man durch ein ›Nach-vorne-Klappen‹ der Wirbelplatte rekonstruieren könnte, sondern Hals und Wirbelbalken stehen für das christliche Kreuz-Symbol.

Ein anderes Element, das im Zusammenhang mit Musikinstrumenten in Kunstwerken immer wieder diskutiert wird, ist die Zahlensymbolik. In seinem Artikel »Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography« beschreibt Antonio Baldassarre beispielweise den Fall einer von Apollo gespielten neunsaitigen Lira da braccio in Raffaels *Parnass* (1509/11), bei der er überzeugend darlegen konnte, dass es sich eben nicht um eine realistische Saitenanzahl handelt, sondern um einen symbolischen Verweis auf die neun Musen.[28] In anderen Fällen, in denen die Zahlensymbolik als Erklärungsmodell herangezogen wird, wenn bestimmte Elemente eines Musikinstruments wie zum Beispiel die Anzahl der Saiten und der Wirbel nicht übereinstimmen, bleiben die Resultate solcher Analysen häufig eher spekulativ.

3.1.3 Zum Wandel der ikonographischen Typen innerhalb von Sujets

In Bezug auf die Einordnung und die Vergleichbarkeit von Sujets gilt es, mögliche Veränderungen der →ikonographischen Typen sowohl regional als auch im zeitlichen Verlauf zu berücksichtigen. Genauso kann der ikonographische Typus eines Sujets aber auch ›stagnieren‹, indem er beibehalten wird, obwohl er nicht mehr der Lebenswirklichkeit der Künstlerin oder des Künstlers (und der Betrachtenden) entspricht.

Als Beispiel soll hier noch einmal das Sujet der ›Heiligen Cäcilia‹ dienen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war ein Organetto, wie es Raffael als Attribut der Heiligen Cäcilia verwendet, schon ein eher altmodisches Instrument des späten Mittelalters. Die Tatsache, dass es sich dabei um ein tragbares Instrument handelte, ermöglichte Raffael jedoch die Inszenierung der herausfallenden Pfeifen als zeitliches Ereignis. Im Lauf des 16. und 17. Jahrhundert veränderte sich dieser ikonographische Typus des Sujets ›Heilige Cäcilia‹ dann in verschiedene Richtungen. Einerseits gab es Künstler, die ein Organetto als Attribut der Heiligen Cäcilia beibehielten – wobei es sich jedoch nicht mehr wie bei Raffael um ein annähernd gegenstandsnah dargestelltes Instrument handelt, sondern nur um eine Art Tastatur mit darauf stehenden Orgelpfeifen –, oder das Organetto wurde, der musikalischen Entwicklung angepasst, zu einem auf dem Boden stehenden Orgelpositiv. Das bei Raffael so besondere zeitliche Element der herausfallenden Pfeifen kommt in beiden Fällen nicht mehr vor. Es gab jedoch auch Künstler, die das Organetto durch ein Streichinstrument ersetzten, wie zum Beispiel Guido Reni in seiner *Heiligen Cäcilia* von 1606 (Abb. 15). Obwohl der himmelnde Blick der Violin-Spielerin schon ein deutlicher Hinweis auf die Heilige Cäcilia wäre, malte Reni im Hintergrund noch ein Orgelpositiv, wohl um keine Irrtümer über das Sujet aufkommen zu lassen.[29]

26 Der Instrumentenname *cithara* konnte zu diesem Zeitpunkt sowohl ein Zupf- als auch ein Streichinstrument bezeichnen. Siehe den Beitrag von Haiduk im vorliegenden Band, S. 107–121 (Haiduk 2025).

27 »Cithara enim corda extensa in ligno est. Per lignum cruz intelligitur.« (Beato 2004, S. 502). Dt. Übersetzung: T. Hirsch.

28 Baldassarre 2000, S. 36.

29 Siehe hierzu auch Schüßler 2006.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

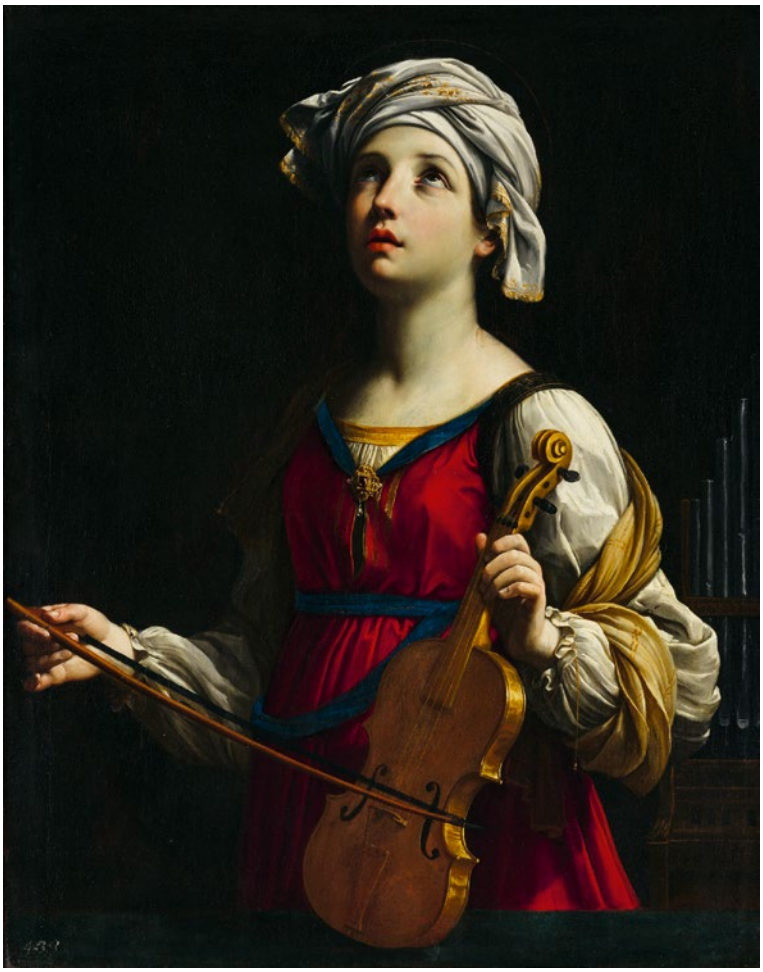


Abb. 15 Guido Reni, *Heilige Cäcilia,* 1606, Öl auf Leinwand, 95,9 x 74,9 cm, Pasadena, Norton Simon Museum, Inv.-Nr. F.1973.23.P (Foto: The Norton Simon Foundation).

Die Analyse von Musikinstrumenten in vergleichbaren Sujets unter wechselnden historischen Bedingungen kann sowohl für die Abschätzung der Gegenstandsnähe der Instrumentendarstellung wichtig sein als auch für die zeitliche Einordnung des Kunstwerks selbst. So lässt sich immer wieder beobachten, dass Instrumente, die neu in einem Sujet auftauchen, relativ gegenstandsnah dargestellt sind; sobald sie jedoch nicht mehr dem musikalischen Zeitgeschmack entsprechen, tauchen immer mehr Unstimmigkeiten auf. Die Darstellung einer Violine in einem ›Engelskonzert‹ des 15. Jahrhunderts wäre beispielsweise ein sicherer Hinweis auf eine falsche Datierung oder spätere Veränderung des Kunstwerks, da dieser Instrumententypus zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht existierte.

Auch für diesen Interpretationsschritt ist die Erfassung der Gesamt- und Einzelsujets in einer Datenbank sehr hilfreich, da so ein schneller Überblick über die zeitliche Entwicklung der ikonographischen Typen innerhalb der Sujets möglich ist.

3.2 Vertiefende ikonographische Interpretation

Obwohl es sicher wünschenswert wäre, bei der Untersuchung des kulturgeschichtlichen Kontexts jeder Bildquelle möglichst weit in die Tiefe zu gehen, ergeben sich dabei nur in seltenen Fällen Erkenntnisse, die eine direkte Auswirkung auf die Rekonstruktion eines dargestellten

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikinstruments haben. Doch auch hier bestätigt die Ausnahme die Regel, wie am Beispiel der schon oben besprochenen Beatus-Buchmalerei gezeigt werden soll.[30]

Durch die herangezogenen Textquellen war es dort möglich, zwei Einzelsujets schlüssig zu interpretieren: den ›Pfau‹ als christliches Symbol der Todsünde Hochmut beziehungsweise Eitelkeit und die ›Cithara‹ als Kreuz-Symbol, das die Vergebung der Sünden im Sinne des Neuen Testaments versinnbildlicht. In einer vertiefenden ikonographischen Interpretation könnte man nun die sogenannte Typologie heranziehen. Diese bezeichnet eine seit frühchristlicher Zeit bestehende Auslegungstradition der Bibel, die Bezüge zwischen Personen oder Ereignissen aus der antiken Mythologie, Altem und Neuem Testament herstellt. Erst so ließe sich auch ein Gesamtsujet für diese Buchmalerei identifizieren, indem die zwei Spielmänner für die symbolischen Werte des Alten und Neuen Testaments stehen, wobei die Figur rechts mit dem Pfau und dem hoch erhobenen krummen Schwert die alttestamentarische Bestrafung der Sünden repräsentiert und die linke Figur mit dem Streichinstrument deren Vergebung durch den Opfertod des ans Kreuz geschlagenen Jesus. Diese Interpretation würde den für das Einzelsujet ›Cithara‹ festgestellten gegenstandsfernen Symbolcharakter des dargestellten Streichinstruments noch unterstreichen.

4 Organologische Interpretation der sichtbaren und Rekonstruktion der nicht sichtbaren Instrumententeile

Das Ziel der bisherigen Schritte war es, zu zeigen, welche Analysen und Interpretationen idealerweise möglich und nötig wären, um den Grad der Gegenstandsnähe eines in einem Kunstwerk dargestellten Musikinstruments besser einschätzen zu können. Dies ist der Ausgangspunkt für den letzten Schritt dieses Leitfadens: die organologische Interpretation der im Kunstwerk sichtbaren Instrumententeile und die Rekonstruktion der nicht sichtbaren Teile. Voraussetzung dafür ist einerseits die Kenntnis der das jeweilige Instrument betreffenden musiktheoretischen und musikalischen Quellen im entsprechenden geografischen und zeitlichen Umfeld und andererseits die Vertrautheit mit organologischen, akustisch-physikalischen, instrumentenbautechnischen und musikpraktischen Themen.

4.1 Erstellung eines ›Archetyps‹

Bevor wir uns den Einzelheiten des vierten Interpretationsschritts zuwenden, soll hier noch kurz eine andere Vorgehensweise diskutiert werden, die auch heute noch häufig zum Einsatz kommt: die Erstellung eines ›Archetyps‹. So hat beispielsweise Bernard Ravenel in seiner umfangreichen Dissertation von 1982 hunderte von morphologischen Details der frühen Streichinstrumente Fidel und Rebec gesammelt und katalogisiert, um schließlich, je nach Region und Zeitraum und auf statistischer Basis, »hypothetische Archetypen« zu »rekonstituieren«.[31] Diese Vorgehensweise erscheint uns jedoch insofern problematisch, da sie den Grad der Gegenstandsnähe des Musikinstruments im einzelnen Kunstwerk kaum berücksichtigt. Zudem birgt die Erstellung solcher Archetypen die große Gefahr, aus statistisch häufig anzutreffenden Einzelelementen eine Chimäre[32] zu erzeugen, für die es in ihrer Gesamtheit keinen einzigen Beleg gibt.

30 Siehe hierzu auch Hirsch 2024.

31 Ravenel 1984, Bd. 3, S. 634.

32 Ein Mischwesen aus der griechischen Mythologie mit einem Löwenkopf, dem Körper einer Ziege und einem Schlangenschwanz.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.2 Auswahl und Interpretation einer geeigneten Bildquelle

Im Gegensatz dazu erscheint es uns sinnvoller, mehrere repräsentative Bildquellen eines Zeitraums und einer Region im Detail nach den oben genannten vier Schritten zu analysieren und dann diejenige(n) mit der höchsten Wahrscheinlichkeit einer gegenstandsnahen Darstellung des fraglichen Musikinstruments auszuwählen. Diese qualitative Vorgehensweise sollte durch eine quantitative Analyse der Bildquellen im selben geografischen Umfeld und Zeitraum abgesichert werden, da übereinstimmende morphologische Details bei einer größeren Anzahl von Musikinstrumenten aus demselben Zeitraum und demselben geografischen Umfeld ein weiterer Hinweis auf eine gegenstandsnahe Darstellung der Instrumente sein können. Auch dieser Arbeitsschritt wird durch die detaillierte Erfassung der Bildquellen in einer Bilddatenbank sehr erleichtert, da so die Einträge leicht nach Zeit, Region und morphologischen Details sortiert und die Befunde auch mit statistischen Daten unterlegt werden können.

Doch auch nach der Auswahl einer Bildquelle mit einer möglichst gegenstandsnahen Darstellung des zu rekonstruierenden Musikinstruments und einer ›Absicherung‹ der morphologischen Details durch weitere Bildquellen bleiben noch zahlreiche instrumentenbauliche Elemente übrig, die für eine Rekonstruktion erst interpretiert bzw. interpoliert werden müssen.

4.2.1 Interpretation der aspektivischen Darstellung

Wie schon gezeigt, ist die aspektivische Darstellungspraxis bestimmter Bauteile eines Musikinstruments in Bildquellen ein häufig anzutreffendes Phänomen, insbesondere bei Saiteninstrumenten. Meist betrifft dies eine Verdrehung des Wirbelkastens im Verhältnis zum Instrumentenkorpus. Zur Veranschaulichung wurden oben die zwei Rababs in den *Cantigas de Santa María* herangezogen, deren Wirbelkästen sowohl um circa 90 Grad zur Seite als auch um ihre horizontale Mittelachse verdreht dargestellt sind. Sehr wahrscheinlich ist dies jedoch nicht das einzige aspektivische Element dieser Instrumentendarstellung. Im unteren Drittel der Decke, im Bereich der Fellbespannung, erscheint der Korpusrand der Instrumente beidseitig

Abb. 16 Rabab aus CSM-*E*, fol. 118r (Ausschnitt aus Abb. 10).

Abb. 17 Rabab-Nachbau von Jesús Reolid (Foto: J. Reolid).

Abb. 18 Prototyp eines *Cantigas*-Rabab von T. Hirsch 2021 (Foto: T. Hirsch).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leicht eingezogen. Es gäbe nun die Möglichkeit, dies für eine Rekonstruktion eins zu eins zu übernehmen, wie dies auch schon von Instrumentenbauern gemacht wurde.

Wahrscheinlicher ist allerdings auch hier eine aspektivische Darstellungsweise. Wie in zahlreichen anderen Bildquellen belegt, hatten Rababs oft eine in Längsrichtung konkave Decke aus Pergament. Die organologische Erklärung für die konkave Absenkung ist, dass dadurch die Aufstellungsfläche des Stegs tiefer liegt als die Griffbrettebene und so die Saitenhöhe über dem Griffbrett reduziert wird. Wenn man ein in dieser Art rekonstruiertes Rabab leicht um die Längsachse dreht, erscheinen im Deckenbereich ähnliche Einbuchtungen der Seitenwand, wie sie in den *Cantigas* dargestellt sind (Abb. 16–18).

4.2.2 Umriss-Interpretation und Rekonstruktion

Insbesondere die Umriss-Rekonstruktion eines Saiteninstruments aus einer zweidimensionalen Bildquelle ist oft schwierig, da gerade Saiteninstrumente meist nicht ganz frontal dargestellt sind. Hier kann nur eine auch auf Quellenkenntnis und Erfahrungswerten basierende Intuition weiterhelfen.

Eine Besonderheit im Sinne der Instrumentenrekonstruktion sind die ab dem späten 15. Jahrhundert erscheinenden Bildquellen mit einer linearperspektivischen Darstellungsweise. So ist zum Beispiel auch Raffaels *Heilige Cäcilia* auf der Basis der Linearperspektive konzipiert, wobei dies nicht heißt, dass sich der Umriss der am Boden liegende Viola da gamba einfach eins zu eins rekonstruieren ließe. Wie im Artikel »Raphael's ›Imperfect‹ Viol. A Question of Perspective« veranschaulicht, sind noch zahlreiche Interpretationsschritte notwendig, um sich einem möglichen Instrumentenumriss anzunähern.[33] Umso wichtiger ist es, wenn möglich auch dreidimensionale Kunstwerke für eine Rekonstruktion heranzuziehen.

4.2.3 Ungewöhnliche instrumentenbauliche Details und ihre Interpretation

Die Problematik der gegenstandsfernen Darstellung bei der Anzahl bestimmter Details eines Saiteninstruments wie beispielsweise Saiten und Wirbel wurde schon oben anhand der Viola da gamba in Baldung Griens *Marienkrönung* beschrieben. Ideal ist es, wenn man, wie im Fall Baldung Griens, ein gegenstandsnäher dargestelltes Instrument desselben Künstlers zum Vergleich heranziehen kann. Andernfalls müsste man die Suche zeitlich und geografisch ausweiten, wie es hier noch am Saitenhalter der Gambe in Raffaels *Heiliger Cäcilia* veranschaulicht werden soll.

In seinem Artikel »La viole parfaite« von 1993 hatte der Musikforscher und Instrumentenbauer Toon Moonen diesen Saitenhalter mit einer kronenartig gezackten Oberkante rekonstruiert.[34] Sobald man jedoch die Gambendarstellung in Luca Longhis Gemälde *Thronende Madonna mit Kind*[35] in eine Rekonstruktion miteinbezieht, scheint es eindeutig, dass es sich in beiden Fällen um einen Saitenhalter mit einer treppenförmig abgestuften Oberkante handelt (Abb. 19 und 20).[36] Ohne die Kenntnis dieser zweiten Bildquelle wäre diese Form als zu unwahrscheinlich erschienen, um sie überhaupt als gegenstandsnah in Betracht zu ziehen.

33 Siehe Hirsch et al. 2021, S. 338–341.

34 Moonen 1993, S. 22 (Abb. 6).

35 Luca Longhi, *Thronende Madonna mit Kind, zwischen den Hll. Paulus und Antonius von Padua,* 1538, Öl auf Holz, 235 x 175 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 127. Eine vollständige Abbildung des Gemäldes findet sich in Mazza 2006, S. 194 (Abb. 9).

36 Hirsch et al. 2021, S. 341 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 19 Raffael, *Heilige Cäcilia* (Ausschnitt aus Abb. 4).

Abb. 20 Luca Longhi, *Thronende Madonna mit Kind, den Hll. Paulus und Antonius von Padua und einem musizierenden Engel,* 1538, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 127 (Foto: © Pinacoteca di Brera, Milano – MiC).

4.2.4 Indirekte instrumentenbauliche Hinweise

In manchen Fällen kann es genauso gut möglich sein, aus dem Fehlen bestimmter instrumentenbaulicher Elemente in einer Darstellung wichtige Schlüsse zu ziehen, oder es lässt sich durch das Vorhandensein eines Elements ein anderes ausschließen. Als Beispiel soll hier die Frage dienen, ob ein Streichinstrument in einer Bildquelle mit einem Pergament als Decke oder mit einer Holzdecke dargestellt ist. Das erste Erkennungsmerkmal dafür wäre die farbliche Gestaltung, da Pergamentdecken sehr oft einen hellen, fast weißen Farbton aufweisen. Im Idealfall würde man eine Holzdecke zudem an der Maserung erkennen. Oft ist diese Identifizierung jedoch nicht eindeutig, sodass nur eine indirekte Beweisführung weitere Erkenntnisse ermöglicht. Dafür ist es wichtig zu wissen, dass Felldecken meist entweder keine Schalllöcher aufweisen oder nur kleine, runde Schalllöcher haben können. C- und F-Schalllöcher sind bei einer Felldecke unmöglich, da diese Formen Bereiche haben, in denen die nötige Spannung des Pergaments nicht gewährleistet ist. Hat demnach eine Decke, bei der das Material nicht eindeutig erkennbar ist, C- oder F-Schalllöcher, kann es sich – sofern man von einer gegenstandsnahen Darstellung ausgeht – nicht um eine Pergamentdecke handeln.

4.2.5 Nicht sichtbare instrumentenbauliche Elemente und ihre Rekonstruktion

Bis auf wenige Ausnahmen, wie zum Beispiel die musizierenden Engel im Freiberger Dom von circa 1594, die ›echte‹ Instrumente in ihren Händen halten,[37] sind in fast allen Kunstwerken, sei es Malerei oder Bildhauerei, bestimmte Elemente an den dargestellten Musikinstrumenten nicht ersichtlich. In der Malerei ist es die zweidimensionale Darstellung, die – abgesehen von

37 Siehe Fontana et al. 2008.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aspektivischen Verdrehungen – nur eine Ansicht des Instruments ermöglicht,[38] in der Bildhauerei die Tatsache, dass oft nur die ›Schauseiten‹ des Instruments gegenstandsnah bearbeitet oder bestimmte Elemente aus statischen Gründen gegenstandsfern ausgeführt sind.[39]

Um die komplette Außenform eines dargestellten Musikinstruments zu rekonstruieren, müssen eigentlich immer weitere Bild- und Textquellen herangezogen werden. Auch hier sollten zuerst die Quellen im näheren zeitlichen und geografischen Umfeld berücksichtigt werden, bevor man die Suche ausweitet. Neben den wenigen erhaltenen kleineren Streichinstrumenten aus dem Mittelalter und der Renaissance, die inzwischen bekannt sind, können auch musikethnologische Quellen (bei aller Vorsicht) hilfreich sein, da es Fälle gibt, in denen ein ähnliches Instrument in einer anderen Kultur verwendet wurde beziehungsweise wird. Das nordafrikanischen *rabāb*, das, wie die Auswertung der Quellen zeigen konnte, zahlreiche instrumentenbauliche und spieltechnische Parallelen zum Rabab des Mittelalters und der frühen Renaissance aufweist, ist hier ein interessantes Beispiel.

Auch Informationen zur Innenkonstruktion der Musikinstrumente lassen sich in Bildquellen nur sehr selten finden. Ausnahmen sind hier etwa die Gambe in Raffaels *Heiliger Cäcilia,* bei der aufgrund der Beschädigungen des Deckenrandes eine Abschätzung der Deckenstärken möglich scheint,[40] und die erste Darstellung eines Stimmstocks im Instrumenteninneren einer Gambe in Abraham Lambertszoon van den Tempels Gemälde *David Leeuw mit seiner Familie* von 1671.[41]

Wie schon oben im Fall der indirekten Hinweise für die Deckenform der Instrumente geschildert, finden sich in den Bild- und Textquellen auch indirekte Hinweise zur Innenkonstruktion. Ein wichtiger Punkt in Bezug auf die Streichinstrumente des Mittelalters und der Renaissance ist dabei die Frage nach der Verwendung von Stimmstock und Bassbalken, da diese Bauteile die akustischen Eigenschaften eines Streichinstruments extrem verändern.[42] Die ersten direkten Belege für einen Stimmstock (in Textquellen und erhaltenen Instrumenten) stammen vom Ende des 16. Jahrhunderts.[43] Schon dies könnte – selbst wenn man davon ausgeht, dass eine Neuerung vielleicht eine gewisse Zeit braucht, bis sie in den Quellen erscheint – zu dem Schluss führen, dass Stimmstöcke vor der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht bekannt waren. Zudem sind aus dem 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche Darstellungen von Streichinstrumenten erhalten, in denen Schalllöcher und Steg so weit voneinander entfernt sind, dass eine Aufstellung eines Stimmstocks in der Nähe des Diskant-Stegfußes unmöglich erscheint.[44] Genauso ist das Vorhandensein einer Felldecke an einem Streichinstrument (die letzten Belege hierfür finden sich in der europäischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahr-

38 Zwar gab es immer wieder Künstler, die auch in Gemälden versucht haben, mehrere Ansichten desselben Gegenstandes zu zeigen, doch dies ist eher selten. In Bezug auf Musikinstrumente wäre hier ein Stillleben von Bartolomeo Bettera aus dem 17. Jahrhundert zu nennen, in welchem ein Violininstrument derart gegen einen Spiegel gelehnt ist, dass man teilweise beide Korpusseiten sehen kann. Vgl. Bartolomeo Bettera, *Stillleben mit Musikinstrumenten und Spiegel,* um 1670, Öl auf Leinwand, 103 x 147 cm, Privatsammlung, abgebildet in Abate 1997, S. 255 (Nr. 52).

39 So sind z. B. an Steinskulpturen die Saiten eigentlich nie gegenstandsnah dargestellt, die Bögen sind meist viel massiver und haben keine separaten Bogenhaare und die Instrumentenrückseite ist oft mit dem Körper des Spielers oder der Spielerin verbunden.

40 Siehe Hirsch 2018, S. 270–274.

41 Abraham Lambertszoon van den Tempel, *David Leeuw, Kaufmann aus Amsterdam, mit seiner Familie,* 1671, Öl auf Leinwand, 190 x 200 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1972. Abbildung in Rijksmuseum o. J.

42 Für einen akustischen Vergleich von Gamben mit und ohne Bassbalken siehe Campbell/Campbell 2010.

43 Für eine Aufstellung der historischen Quellen zu Stimmstock und Bassbalken siehe Hirsch 2018, S. 266–269.

44 Auch die in Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* (1542, Kap. XI) erwähnte Möglichkeit der Verschiebung des Gamben-Stegs, um das Instrument der geforderten Stimmtonhöhe anzupassen, spricht gegen eine Koppelung von Stimmstock und Steg, wie sie seit dem frühen 17. Jahrhundert in den Quellen beschrieben ist.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hunderts) ein eindeutiges Zeichen für eine Innenkonstruktion ohne Stimmstock, da erstens entsprechend große Schalllöcher notwendig sind, um diesen ins Instrumenteninnere einzuführen und zweitens nur eine stabile Holzdecke das Einklemmen des Stimmstocks zwischen Decke und Boden ermöglicht.

5 Synoptische Zusammenfassung

Als Abschluss dieses methodisch-praktischen Leitfadens werden nochmals alle Elemente in einer synoptischen Tabelle zusammengefasst:

	Aktion	**W-Fragen**	**Gegenstand der Untersuchung**	**Voraussetzungen für die Untersuchung**
1	Gegenstandssicherung unter Berücksichtigung der medialen Eigenschaften und des intermedialen Kontexts.	»Wer hat welches Kunstwerk wann, wo und wie erstellt?« »Wo befindet es sich heute und wie ist sein Erhaltungszustand?«	(A) Metadaten des Kunstwerks; (B) gattungsspezifische mediale Eigenschaften und Funktionszusammenhang; (C) intermedialer Kontext.	Kunsttechnologische Kenntnisse; technische Methoden zur Identifizierung von Veränderungen durch den/die Künstler:in, Restaurierungen und anderen Veränderungen sowie Fälschungen; Bewusstsein der medialen und intermedialen Eigenschaften verschiedener Kunstgattungen.
2	Allgemeine Beschreibung der dargestellten Bildelemente und Abschätzung der Gegenstandsnähe.	»Was sehe ich, ohne es gleich zu interpretieren?« »Wie ist es dargestellt?«	Dargestellte Bildelemente, bestehend aus (A) Gegenständen (insbesondere den Musikinstrumenten) und (B) Affekten und Ereignissen.	Praktische Erfahrung mit Gegenständen, Affekten und Ereignissen; Kenntnis verschiedener Arten der Perspektive und der Kriterien zur Abschätzung des Grades einer gegenstandsnahen Darstellung; insbesondere für die Musikikonographie: Erfahrung mit den physikalisch-akustischen Eigenschaften von Musikinstrumenten und deren Spieltechnik; Grundwissen, wie die genannten Elemente in unterschiedlichen kulturhistorischen Kontexten dargestellt wurden.
3	Ikonographische Analyse und Interpretation.	»Wie kann ich die dargestellten Bildelemente identifizieren und einordnen?« »Was bedeutet das jeweilige Sujet in seinem speziellen kulturgeschichtlichen Kontext?«	Sujets (Gesamt- und Einzelsujets), Attribute, Symbole, Personifikationen und Allegorien; Bedeutung der Sujets in ihrem Kontext.	Vertrautheit mit den entsprechenden Recherchewerkzeugen (z. B. *LCI* / *Iconclass*); Kenntnis von Textquellen (unter besonderer Berücksichtigung der intermedialen Eigenschaften); Vertrautheit mit gesellschaftlich wichtigen Themen und Vorstellungen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Regionen und wie diese in Bildquellen dargestellt wurden.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4	Organologische Interpretation der ›sichtbaren‹ und Rekonstruktion der ›nicht sichtbaren‹ Instrumententeile.	»Wie lassen sich die sichtbaren Instrumententeile in Bildquellen sinnvoll interpretieren?« »Wie können die nicht sichtbaren Instrumententeile rekonstruiert werden?«	Alle äußeren und inneren Bestandteile des jeweiligen Musikinstruments.	Organologische, instrumentenbautechnische, materialtechnische und spieltechnische Erfahrung in Verbindung mit musikethnologischen Kenntnissen; Vertrautheit mit verschiedenen perspektivischen Darstellungsarten; Kenntnis der Geschichte der Musikinstrumente und von deren Konstruktionsprinzipien unter wechselnden historischen, geografischen und kulturellen Bedingungen.

Glossar

Den auf eine Rekonstruktion von Musikinstrumenten praktisch ausgerichteten Leitfaden wollen wir an dieser Stelle um eine Art Glossar erweitern. Es handelt sich dabei nicht um unverrückbare kunsttheoretische Definitionen, die wir an dieser Stelle nicht leisten können. Vielmehr soll auch das Glossar eine praktisch-methodische Hilfestellung für Begrifflichkeiten aus dem Leitfaden bieten. Dort verwendete Begriffe werden hier kurz so definiert, wie wir sie aus der interdisziplinären Perspektive eines Musikwissenschaftlers/Musikers und einer Kunsthistorikerin auf unser Anliegen anwenden. Dies erschien uns nötig, da Begriffe uns zwar erlauben, uns ohne ausschweifende Erklärungen auf einer sprachlichen Ebene über einen Sachverhalt zu verständigen, diese Art Verkürzung aber mit der Gefahr des Missverständnisses verbunden ist, wenn der Begriff unterschiedlich konnotiert wird. Zu vielen Begriffen wird außerdem weiterführende Literatur in einer Fußnote angegeben, die all das sehr viel ausführlicher behandelt, was wir hier nur kurz umreißen können. Die Bibliografie im Anhang des Glossars enthält schließlich methodisch relevante Literatur zur Ikonographie und Musikikonographie allgemein.

Affekte – Bei →Darstellungen von Personen werden über äußere Zeichen wie Körperhaltung, Mimik und Gestik innere Zustände der Figur transportiert, die als Affekte bezeichnet werden können. Dies geschieht einerseits über wiedererkennbare Bildformeln, wie zum Beispiel das Abstützen des Kopfes mit einer Hand als Zeichen für Nachdenklichkeit. Andererseits werden auch die Affekte des Betrachters aktiviert, der seine eigenen Erfahrungen durch den impliziten Vergleich auf die Figuren überträgt. Darstellungen von Affekten werden neben Bildelementen wie →Gegenständen und →Ereignissen als Bedeutungsträger genutzt.[45]

Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol – Sinnbilder, die zeichenhaft für etwas anderes, an sich Bildloses und Abstraktes stehen und diesem eine prägnante visuelle Form geben (Symbole) beziehungsweise Verweischarakter haben (Attribute) oder deren komplexe Kombinationen (Personifikation und Allegorie).[46]

Das Symbol ist die einfachste Form des Sinnbilds. Ein →Vanitas-Symbol nimmt beispielsweise Bezug auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit allen irdischen Lebens.

45 Zu Affekten siehe Herding/Stumpfhaus 2004; Boehm et al. 2008.

46 Biedermann 1989; Gsodam 1994; Warncke 2005; Logemann 2017; Kretschmer 2018; Ubl 2019.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch ein selbst nicht symbolbehaftetes Objekt kann als Attribut Sinnbildcharakter erhalten, wenn es innerhalb eines →ikonographischen Typus zur Wiedererkennbarkeit eines Sujets beiträgt. So hat sich im 15. Jahrhundert das Organetto als Attribut der Heiligen Cäcilia herausgebildet.

Musikinstrumente wie das Organetto fungieren auch als Attribute der weiblichen Personifikation der Musik innerhalb der vier an mathematischen Prinzipien orientierten Künste des Quadriviums (Musik, Geometrie, Astronomie, Arithmetik). In Darstellungen zusammen mit den weiteren Personifikationen der drei sprachlich orientierten Künste des Triviums (Grammatik, Dialektik, Rhetorik) ergibt sich schließlich eine Allegorie auf die sieben freien Künste.

Archetyp – Annäherungsversuch an etwas im Laufe der Zeit Verlorenes, der als Idealtypus angelegt ist, jedoch aus verschiedenen, statistisch häufig anzutreffenden Merkmalen zusammengesetzt wurde und sich daher gleichzeitig von den ursprünglich existierenden Vertretern des Urtyps unterscheidet.

Aspektive – Eine →Darstellungspraxis, die schon in der altägyptischen Malerei Anwendung fand und die gleichzeitige Wiedergabe mehrerer Ansichten eines →Gegenstandes erlaubt. So werden zum Beispiel die Vorderansicht eines Saiteninstruments und die Seitenansicht seines Wirbelkastens zum Zwecke besserer Sichtbarkeit der morphologischen Gegebenheiten miteinander kombiniert.

Attribut →Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol

Bildquelle – Funktionsbegriff zur Bezeichnung von Werken der Bildenden Kunst, die als Quelle herangezogen werden, wie zum Beispiel in der Musikikonographie aufgrund der →Darstellung von Musikinstrumenten und musikbezogenen Bildelementen.[47]

Analog zur Textquelle als Quelle in Form eines Textes verwenden wir den Begriff der Bildquelle als Quelle in Form eines Bildes.[48] Damit soll die begriffliche Wendung einer ›ikonographischen Quelle‹, die in der Musikwissenschaft häufig für Bildquellen verwendet wird, bewusst vermieden werden. Der Grund dafür liegt in ihrer Mehrdeutigkeit,[49] die zu Missverständnissen führen kann. Der Begriff ›ikonographische Quelle‹ bezeichnet zum einen nicht die Art oder →Gattung der Quelle und wird in der Kunstwissenschaft nicht nur für Bildquellen, sondern auch für Textquellen verwendet,[50] zum Beispiel wenn deren Beschreibungen in ein Bildprogramm umgesetzt werden. Zum anderen sollte bei der Bezeichnung einer Quellenart die zur Interpretation mögliche Methode nicht schon im Begriff festgeschrieben sein. Wenn durch die Wendung der ›ikonographischen Quelle‹ eine allgemeine begriffliche Nähe zur Ikonographie hergestellt wird, ist allerdings unklar, welche Definition von Ikonographie dem Begriff

47 Der Begriff ist nicht unumstritten, da mit seiner Verwendung den verhandelten Bildwerken von vornherein eine Disposition unterstellt wird, die Hans Blumenberg (1969, S. 10) als »*Bezug* zu einer *vorgegebenen* Wirklichkeit« bezeichnete. Was Blumenberg anhand der literarischen Gattung des Romans herausarbeitet, ist auf weitere Kunstgattungen übertragbar, die aufgrund ihrer medialen Möglichkeiten als Konstrukte am Grenzbereich zur Fiktion angesiedelt sind.

48 Zum Bildbegriff siehe Boehm 2004.

49 Hier ist darauf hinzuweisen, dass auch der Begriff der ›Bildquelle‹ im Sprachgebrauch eine ähnliche Mehrdeutigkeit aufweisen kann: In seltenen Fällen ist damit ein Bildwerk gemeint, das für ein anderes als Quelle im Sinne eines Vorbilds oder einer Inspiration diente. In diesem Fall bleibt die Quellenart, ein Bildwerk, jedoch dieselbe.

50 Siehe z. B. Lippe-Vernesi 2009, S. 92: »Als ikonographische Quelle für das Gesamtprogramm der Sala di Bacco definierte Russel das 15. Buch von Ovids Metamorphosen«. In diesem Sinne wäre z. B. auch die im Leitfaden erwähnte Textsammlung des *Physiologus* eine ikonographische Quelle. In ihr wird die Natur christologisch gedeutet (→Symbol).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zugrunde gelegt wird – die Methode der Inhaltsdeutung von Kunstwerken anhand ihrer Sujets oder die Genese ihrer →ikonographischen Typen.[51]

Darstellung – Musikinstrumente und andere musikbezogene Elemente in Werken der Bildenden Kunst, die für die Musikikonographie als →Bildquellen herangezogen werden, aber auch alle weiteren dort gezeigten →Gegenstände, →Ereignisse und →Affekte sind Darstellungen, die auf dem Prinzip der Repräsentation beruhen. Mit den medialen Mitteln der Kunst wird so zum Beispiel das Bild eines Instruments erzeugt, das allein dem Kunstwerk inhärent ist und außerhalb von diesem nicht existiert, während das stellvertretend repräsentierte Objekt im Bild selbst abwesend ist.[52]

Darstellungspraxis – Konvention, wie bestimmte Darstellungen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen geografischen Regionen gehandhabt wurden. Eine im Leitfaden besprochene Darstellungspraxis ist die →Aspektive.

Einzelsujet – Einzelner →ikonographischer Typus, der zusammen mit anderen das →Gesamtsujet bildet. Mit der Identifizierung des Einzelsujets als Kombination von verschiedenen →Gegenständen, zum Beispiel einer Figur mit einem ihr als →Attribut zugeordneten Objekt, kann das Gesamtsujet erschlossen werden – oder umgekehrt.

Ereignis – Bildelement in seiner Beziehung zur innerbildlichen Zeit. Die angedeutete Bewegung wäre die vermutlich einfachste Art dieser Bezugnahme dargestellter →Gegenstände zum zeitlichen Element.

Gattung – Als Gattungen der Bildenden Kunst werden deren Unterkategorien bezeichnet, die ihrerseits oft Überbegriffe für Ordnungskategorien sind, die sich über ihre →medialen Eigenschaften definieren. Dazu gehören Malerei (zum Beispiel mit den Bildgattungen Buch-, Wand- oder →Tafelmalerei), Bildhauerei (Plastik und Skulptur), Grafik (zum Beispiel Zeichnung oder Druckgrafik) und angewandte Kunst. Zusätzlich werden Bildmedien gleicher Gattung in weitere Kategorien aufgeteilt, die sich durch ihr Genre (zum Beispiel Historienmalerei) und ihre Funktion (zum Beispiel Bauplastik beziehungsweise Altar-, Andachts- oder Galeriebild) definieren. So gehört Raffaels als Altarbild (Funktion) konzipiertes Tafelgemälde (über das Medium definierte Bildgattung) der *Heiligen Cäcilia* zum Genre der religiösen Historienmalerei.[53]

Gegenstand – Bildelement, das zur Konstitution des innerbildlichen Raums beiträgt und zu diesem in direkter Beziehung steht, wobei es hier unerheblich ist, ob es sich um →Darstellungen von Personen, Tieren oder Objekten handelt.

Gegenstandsnähe – Ein auf den Kunsthistoriker Georg Schmidt zurückgehender begrifflicher Behelf, der die durch Nachahmung erzeugte Wirklichkeits- oder Wahrnehmungstreue der →Darstellung graduell abzustufen versucht. Einen hohen Grad an Gegenstandsnähe nennt Schmidt »äußere Richtigkeit«.[54] Die Einschätzung der Gegenstandsnähe mit rein kunstwissenschaftlichen Analysekategorien ist jedoch ein nicht abschließbarer Prozess ohne definitives Urteil. So kann zum Beispiel bei dem Versuch, die spezifische Gegenstandsnähe einer Instrumentendarstellung im Verhältnis zu jener des Gesamtwerks einzuschätzen, eine Annäherung

51 Burke 2003; Roeck 2004; Jäger/Knauer 2009.
52 Bruhn 2000; Schoell-Glass 2019.
53 KempW 2019.
54 Schmidt 1976, S. 30. Nicka (2022, S. 41) verweist jedoch auf den »zwangsläufigen artifiziellen Status von visuellen Medien«.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nur über das Wahrscheinlichkeitsprinzip erfolgen, das sich auch auf weitere Kriterien stützt, etwa aus der Organologie und der Instrumentengeschichte.[55]

Gesamtsujet – Thema oder Bildgegenstand des Kunstwerks, das mit einem →ikonographischen Typus in Verbindung gebracht wird und so identifiziert werden kann. Oft wird das Gesamtsujet auch als Bildtitel verwendet, wie bei der *Marienkrönung* Hans Baldung Griens. Abweichend dazu hat sich bei Raffaels *Heiliger Cäcilia* das dominante →Einzelsujet als Bildtitel durchgesetzt, obwohl das Gesamtsujet den ikonographischen Typus einer *Sacra Conversazione* zeigt.

Ikonographischer Typus – Eine sich innerhalb der Genese von Einzel- und Gesamtsujets zum Beispiel durch häufige Verwendung bestimmter →Attribute (etwa dem Organetto der Heiligen Cäcilia) herausgebildete Darstellungskonvention, die deren Wiedererkennbarkeit und Zuordnung absichert. Die Entwicklung fällt dabei nicht immer kontinuierlich und konstant aus, variiert in ihrer zeitlichen und geografischen Verbreitung und nimmt oft Bezug auf die im jeweiligen Zeitraum bekannten Textquellen. Die Typengeschichte in ihrer Gesamtheit wird auch als Ikonographie bezeichnet, muss aber von der gleichnamigen Methode unterschieden werden.[56]

Künstlerische Freiheit (lat. *licentia,* vgl. engl. *artistic licence*) – Den Kunstschaffenden möglicher kalkulierter Verstoß gegen das in der *Poetik* des Aristoteles als Regel postulierte Diktum der Nachahmung (gr. *mimesis*).

Der Begriff der künstlerischen Freiheit geht als *licentia* auf die *Ars poetica* des Horaz zurück. Die dort den Künstler:innen eingeräumte Möglichkeit, sich von einer allzu strengen Nachahmung im Sinne einer →Gegenstandsnähe zu lösen, geht damit einher, dass Künstler:innen die Eigengesetzlichkeiten von Kunst gezielt einzusetzen wussten. Ein Beispiel für einen solchen bewussten Einsatz der →medialen Eigenschaften der jeweiligen →Gattung kann hier vielleicht zur Veranschaulichung dienen: Anders als in der Bildhauerei können verschiedene Ansichten eines →Gegenstandes in der Malerei nur durch den Kunstgriff der →Aspektive oder die Darstellung von Spiegelbildern realisiert werden. Da diese Art der Vielansichtigkeit in den zwei Dimensionen des malerischen Mediums nur vorgetäuscht ist, haben Kunstschaffende größtmöglichen Einfluss darauf. Sie müssen sich nicht nach den optischen Gesetzmäßigkeiten der Lichtreflexion richten und können verschiedene Ansichten im Gemälde kombinieren.[57]

Mediale Eigenschaften – Im jeweiligen Bildmedium selbst angelegte gattungsspezifische Eigenschaften (→Gattung). Dazu gehören zum Beispiel die zur Anfertigung verwendeten Materialien, die Zwei- beziehungsweise Dreidimensionalität und die Reproduzierbarkeit des Mediums.

Die medialen Eigenschaften bieten den Kunstschaffenden beispielsweise die Möglichkeit der Nutzung der →Aspektive in der Malerei, setzen ihnen jedoch auch Grenzen, etwa im Format (Größe von Büchern in der Buchmalerei, von Druckplatten in der Druckgrafik), im Arbeitsfortschritt (Tagwerke bei Fresken, Trocknungsprozess bei Malerei in Öl oder Plastiken aus Terrakotta) und der Detailgenauigkeit (erschwerte filigrane Arbeit bei hartem und sprödem Material). Ein weiter gefasster Medienbegriff geht über die technischen und materiellen Grundlagen hinaus und betrachtet daneben auch den Funktionszusammenhang, aus dem sich weitere mediale Eigenschaften ergeben können (Buchmalerei als mögliche intermediale Verbindung

55 Schmidt 1976; Nicka 2022; Kremb 2019.

56 Zur Verdeutlichung soll hier ein Beispiel dienen, in dem Ikonographie als Typengeschichte und nicht als Methode aufgefasst wird: »Die Ikonographie der hl. Cäcilie hat erst spät aus der Märtyrerin eine Musikerin gemacht« (Prater 1984, S. 54). In ebendieser Bedeutung ist die christliche Ikonographie aufzufassen, die im *LCI* behandelt wird. Siehe auch Marek/Schulz 2015.

57 Pfisterer 1996; Schmude 2001.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Text und Bild im Medium Buch, Altarbild als Bezugnahme auf den umgebenden Kirchenraum und die Liturgie).

Personifikation →Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol

realistisch – Begriff, der hier im generischen, ja umgangssprachlichen Sinne der →Gegenstandsnähe als einer mimetischen Nachahmung der Natur beziehungsweise Wirklichkeit verwendet wird, ohne ihn an die je nach Zeit und Ort verschiedenen Bedeutungen der auch einen Stil bezeichnenden Begriffe Realismus und Naturalismus zurückzubinden.[58]

Stilgeschichte – Chronologische Nachzeichnung der Entwicklung beziehungsweise des Wandels von Stil und dessen spezifischer Formensprache als kunsthistorische Ordnungskategorie auf der Ebene einer Epoche oder geografischen Region, wobei einzelne Schulen oder Individualstile mehr oder weniger stark davon abweichen können.[59]

Sujet (→Einzelsujet und →Gesamtsujet) – Das Sujet ist ein ikonographischer Typus, mit dem das Thema der Darstellung auf der inhaltlichen Ebene angegeben wird. Die Angabe standardisierter Sujets ersetzt oftmals den vom Künstler selbst nicht vergebenen Bildtitel. Sowohl der Begriff des →Einzelsujets als auch der des →Gesamtsujets entstammen nicht dem kunstwissenschaftlichen Begriffskanon. Sie dienen im Leitfaden der schrittweisen Annäherung an das Bildthema.

Symbol →Allegorie / Attribut / Personifikation / Symbol

Tafelbild – Eine sich über eine spezifische →mediale Eigenschaft – die Holztafel als ortsungebundener Bildträger – definierende Bildgattung, die unterschiedlichen Genres angehören und verschiedene Funktionen bedienen kann (→Gattung). Auch andere starre Bildträger, wie zum Beispiel Kupfer- oder Steintafeln,[60] werden als Tafelbilder bezeichnet.[61]

Vanitas – Der Begriff *vanitas* entstammt der lateinischen Bibelübersetzung des Buchs Kohelet aus dem Alten Testament und entspricht im Deutschen dem ›Windhauch‹. Er nimmt Bezug auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit allen irdischen Lebens. Ein in der Musikikonographie häufig vorkommendes Vanitas-→Symbol sind gerissene Saiten,[62] wie sie bei Raffaels Gambendarstellung der *Heiligen Cäcilia* vorkommen.

58 Röhrl 2014; Zimmermann 2019.
59 Locher 2019.
60 Zur Malerei auf Stein siehe z. B. Haiduk i. V.
61 Nicolaus 1979; Kühn et al. 1988.
62 Siehe dazu Hammerstein 1994.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur/Quellen

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt aufgerufen am 15.9.2025.

Abate 1997 | *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa* [Ausst.kat.], hg. von Marco Abate, Mailand: Skira 1997.

ApkS | *Silos-Apokalypse,* London, British Library, Add MS 11695.

Bachmann 1964 | Werner Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels,* Leipzig: Breitkopf & Härtel 1964.

Baldassarre 2000 | Antonio Baldassarre: Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography, in: *Music in Art* 25/1–2 (Frühjahr–Herbst 2000), S. 33–38.

Baldassarre 2007 | Antonio Baldassarre: Quo Vadis Music Iconography? The Répertoire International d'Iconographie Musicale as a Case Study, in: *Fontes Artis Musicae* 54/4 (Oktober–Dezember 2007), S. 440–452.

Baldung Grien 1959 | *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien. »Karlsruher Skizzenbuch«,* hg. von Kurt Martin, Basel: Phoebus [2]1959, Katalog.

Beato 2004 | Beato de Liébana: *Obras completas y complementarias,* übers. und hg. von Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo Hernández und Leslie G. Freeman, Madrid: Biblioteca de autores cristianos 2004, Bd. 1.

Bellucci et al. 2005 | Roberto Bellucci/Diego Cauzzi/Claudio Seccaroni: L'›Estasi di Santa Cecilia‹ di Raffaello. Novità in merito all'iconografia, alla genesi e all'esecuzione del dipinto, in: *Bollettino d'arte* 131 (Januar–März 2005), S. 101–110.

Białostocki 1997 | Jan Białostocki: ›Studien zur Ikonologie‹ nach vierzig Jahren, in: Panofsky 1997, S. 7–16.

Biedermann 1989 | Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole,* München: Droemer Knaur 1989.

Blumenberg 1966 | Hans Blumenberg: Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes, in: *Kritik und Metaphysik. Studien. Heinz Heimsoeth zum 80. Geburtstag,* hg. von Friedrich Kaulbach, Berlin: De Gruyter 1966, S. 174–179.

Blumenberg 1969 | Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen,* hg. von Hans Robert Jauß, München: Fink [2]1969, S. 9–27.

Boehm 2004 | *Was ist ein Bild?,* hg. von Gottfried Boehm, Paderborn: Fink 2004.

Boehm et al. 2008 | *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt,* hg. von Gottfried Boehm, Birgit Mersmann und Christian Spies, München: Fink 2008.

Brassat 2017 | *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste,* hg. von Wolfgang Brassat, Berlin: De Gruyter 2017.

Brassat/Kohle 2003 | *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft,* hg. von Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, Köln: Deubner 2003.

Bruhn 2000 | *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte,* hg. von Matthias Bruhn, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2000 (Visual Intelligence, Bd. 1).

Burke 2003 | Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen,* Berlin: Wagenbach 2003.

Büttner/Gottdang 2009 | Frank Büttner/Andrea Gottdang: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten,* München: Beck [2]2009.

Campbell/Campbell 2010 | Murray Campbell/Patsy Campbell: Viols and Other Historic Bowed String Instruments, in: *The Science of String Instruments,* hg. von Thomas D. Rossing, New York: Springer 2010, S. 301–315.

CSM-*E* | *Cantigas de Santa María* – Codex *E [Códice de los músicos],* San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial (RBME), Ms. b-I-2, digitalisierte Version: https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fontana et al. 2008 | *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiberger Dom,* hg. von Eszter Fontana, Veit Heller und Steffen Lieberwirth, Dössel: Stekovics 2008.

Fransen 2018 | Bart Fransen: Hans Memling's Nájera Altarpiece. New Documentary Evidence, in: *The Burlington Magazine* 160 (September 2018), S. 101–105.

Ganassi 1542 | Silvestro Ganassi: *Regola Rubertina,* Venedig: Selbstverlag 1542.

Gardner/Springfeld 2016 | Matthew Gardner/Sara Springfeld: *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung,* Kassel: Bärenreiter 2016 (eBook-Version).

Genette 1997 | Gérard Genette: *The Work of Art. Immanence and Transcendence,* Ithaca: Cornell University Press 1997.

Gerle 1532 | Hans Gerle: *Musica Teusch,* Nürnberg: Formschneider 1532.

Gétreau 2017 | Florence Gétreau: *Voir la musique,* Paris: Citadelles & Mazenod 2017.

Gsodam 1994 | Gertrude Gsodam: Vanitas, in: *LCI* 1994, Bd. 4, Sp. 409–412.

Gurlitt 1938 | Willibald Gurlitt: Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 45 (1938), S. 84–97, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: ders.: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge,* hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden: Steiner 1966, Bd. 1: *Von musikgeschichtlichen Epochen* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 1), S. 31–45.

Haiduk 2025 | Marina Haiduk: Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene *kithara* in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance, in: Hirsch et al. 2025, S. 107–121, https://doi.org/10.5771/9783987402302-107

Haiduk i. V. | Marina Haiduk: *Materialsichtigkeit als ästhetische Kommunikation. Die* pietra di paragone *als Bildträger in Italien um 1600* (in Vorbereitung).

Hammerstein 1962 | Reinhold Hammerstein: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* Bern: Francke 1962.

Hammerstein 1994 | Reinhold Hammerstein: *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik,* Tübingen: Francke 1994.

Heilmann/Schröter 2017 | *Medien verstehen. Marshall McLuhans Understanding Media,* hg. von Till A. Heilmann und Jens Schröter, Lüneburg: Meson 2017.

Herding/Stumpfhaus 2004 | *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten,* hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin: De Gruyter 2004.

Hirsch 2018 | Thilo Hirsch: Zur nachweisorientierten Rekonstruktion einer Renaissance-Viola da gamba nach Silvestro Ganassi, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35/36 (2018), S. 245–282.

Hirsch 2024 | Thilo Hirsch: Der Spielmann als Pfau. Musikikonographie nach Panofskys Dreistufen-Modell am Beispiel einer mittelalterlichen Buchmalerei, in: *Studies in the Arts II. Künste, Design und Wissenschaft im Austausch,* hg. von Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía und Hannah Ambühl-Baur, Bielefeld: Transcript 2024, S. 235–253.

Hirsch 2025 | Thilo Hirsch: *El son del purgamẽo.* Das Rabab in den *Cantigas de Santa María* und dessen Rekonstruktion, in: Hirsch et al. 2025, S. 125–144, https://doi.org/10.5771/9783987402302-125

Hirsch et al. 2021 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk/Bilge Sayim: Raphael's ›Imperfect‹ Viol. A Question of Perspective, in: *Early Music* 49/3 (August 2021), S. 329–346, https://doi.org/10.1093/em/caab047.

Hirsch et al. 2025 | *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), https://doi.org/10.5771/9783987402302.

Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Rabab & Rebec,* online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/projekte/rabab-rebec.

Jäger/Knauer 2009 | *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung,* hg. von Jens Jäger und Martin Knauer, Paderborn: Fink 2009.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

KempM 1997 | Martin Kemp: *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance,* Köln: DuMont 1997.

KempW 2019 | Wolfgang Kemp: Gattung, in: Pfisterer 2019, S. 135–138.

Kopp-Schmidt 2004 | Gabriele Kopp-Schmidt: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung,* Köln: Deubner 2004.

Kramer 1994 | Joachim Kramer: Pfau, in: *LCI* 1994, Bd. 3, Sp. 409–411.

Kremb 2019 | Jens Kremb: *Äußere und innere Form. Ein methodischer Ansatz zum Umgang mit Möbeln in der Malerei,* online, 28.2.2019, https://doi.org/10.11588/artdok.00006330.

Kretschmer 2018 | Hildegard Kretschmer: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst,* Stuttgart: Reclam 2018.

Kühn et al. 1988 | *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken,* Bd. 1: *Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei,* hg. von Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Straub und Manfred Koller, Stuttgart: Reclam ^{2}1988.

LCI 1994 | *Lexikon der christlichen Ikonographie,* hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom: Herder 1994.

Lippe-Vernesi 2009 | Julia Valeska von der Lippe-Vernesi: *Andrea Camassei. Eine Werkmonographie,* Diss., Freie Universität Berlin, 2009, https://doi.org/10.17169/refubium-14625.

Locher 2019 | Hubert Locher: Stil, in: Pfisterer 2019, S. 414–419.

Logemann 2017 | Cornelia Logemann: Die Allegorie, in: Brassat 2017, S. 555–575.

Marek/Schulz 2015 | *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke und Methoden,* hg. von Kristin Marek und Martin Schulz, 4 Bde., Paderborn: Fink 2015.

Mazza 2006 | Angelo Mazza: Padre Martini e lo studio degli strumenti musicali nei dipinti antichi, in: *L'Arciginnasio* 101 (2006), S. 177–225.

McKinnon 1977 | James W. McKinnon: Musical Iconography. A Definition, in: *RIdIM/RCMI Newsletter* 2/2 (1977), S. 15–18.

Moonen 1993 | Toon Moonen: La Viole parfaite, in: *Cahiers Suisses de Pédagogie Musicale* 1 (1993), S. 18–23.

Nicka 2022 | Isabella Nicka: *Prozessierte Objekte? Möbel in den Erzählstrategien visueller Medien des Mittelalters,* Wien: Böhlau 2022.

Nicolaus 1979 | Knut Nicolaus: *DuMonts Handbuch der Gemäldekunde. Material – Technik – Pflege,* Köln: DuMont 1979.

Pächt 1994 | Otto Pächt: Kritik der Ikonologie, in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme,* hg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln: DuMont 1994, S. 353–376.

Panofsky 1997 | Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* Köln: DuMont ^{2}1997.

Papiro 2020 | Martina Papiro: Diesseits und jenseits. Das Engelskonzert des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (vor 1516), in: *Klang und Stille in der Bildenden Kunst. Visuelle Manifestationen akustischer Phänomene,* hg. von Cristina Urchueguía und Karolina Zgraja, Basel: Schwabe 2020, S. 87–110.

Pfisterer 1996 | Ulrich Pfisterer: Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.

Pfisterer 2019 | *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft,* hg. von Ulrich Pfisterer, Berlin: Metzler 2019.

Prater 1984 | Andreas Prater: *Barock 1. Von Caravaggio bis Velázquez,* Herrsching: Schuler 1984.

Ravenel 1984 | Bernard Ravenel: *Vièles à archet et rebecs en Europe, au Moyen-Age (Fin xe siècle, début xvie siècle). Définition des archétypes en vue de leur reconstitution,* 4-bändiges Typoskript (Neuedition der Diss. von 1982), Nancy : o. V. 1984.

Rijksmuseum o. J. | Rijksmuseum: *David Leeuw and Cornelia Hooft with their Children, Abraham van den Tempel, 1671,* online, o. J., www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1972.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Roeck 2004 | Bernd Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.

Röhrl 2014 | Boris Röhrl: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus,* Hildesheim: Olms 2014.

Sauerländer 1986 | Willibald Sauerländer: Die Gegenstandssicherung allgemein, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung,* hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, Berlin: Reimer ^{2}1986, S. 47–57.

Schmidt 1976 | Georg Schmidt: Naturalismus und Realismus [1959], in: ders.: *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963,* hg. von Anita Moppert-Schmidt, Basel: Verein der Freunde des Kunstmuseums ^{2}1976, S. 27–36.

Schmude 2001 | Michael P. Schmude: Licentia, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik,* hg. von Gert Ueding, Bd. 5: *L–Musi*, Tübingen: Niemeyer 2001, Sp. 253–259.

Schoell-Glass 2019 | Charlotte Schoell-Glass: Repräsentation, in: Pfisterer 2019, S. 379–382.

Schönberger 2018 | *Physiologus,* übers. und hg. von Otto Schönberger, Ditzingen: Reclam 2018.

Schüßler 2006 | Gosbert Schüßler: Guido Renis ›S. Cecilia‹ im Norton Simon Museum in Pasadena, in: *Echo. Studien zur Kunstgeschichte und Musikwissenschaft,* hg. von David Hiley und Gosbert Schüßler, Regensburg: Schnell & Steiner 2006, S. 102–138.

Seebass 1973 | Tilman Seebass: Musikinstrumente als ikonographisches Problem, in: ders.: *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118,* Bern: Francke 1973, S. 138–164.

Seebass 2016 | Tilman Seebass: Musikikonographie, in: *MGG Online,* hg. von Laurenz Lütteken, 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/13378.

Tarnow 2014 | *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit,* hg. von Ulrike Tarnow, Paderborn: Fink 2014.

Ubl 2019 | Ralph Ubl: Symbol, in: Pfisterer 2019, S. 426–433.

Warnke 2005 | Carsten-Peter Warncke: *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder,* Köln: Deubner 2005.

Wenke 2005 | Wolfgang Wenke: Die Rekonstruktion eines Unikats. Die frühe Tenor-/Bass-Viola da gamba vom Isenheimer Altar, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), S. 77–83.

Winternitz 1967 | Emanuel Winternitz: *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art,* London: Faber and Faber 1967.

Wirth 2007 | Uwe Wirth: Intermedialität, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen,* hg. von Thomas Anz, Stuttgart: Metzler 2007, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe,* S. 254–264.

Zimmermann 2019 | Anja Zimmermann: Realismus, in: Pfisterer 2019, S. 370–373.

Thilo Hirsch *studierte Viola da gamba und Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) sowie Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Universität Bern. Zwischen 2007 und 2015 war er Co-Projektleiter mehrerer SNF- und SBFI-Forschungsprojekte der SCB, deren ›klingende‹ Resultate mit Konzerten und CDs des von Thilo Hirsch geleiteten ensemble arcimboldo dokumentiert wurden. Von 2019 bis 2023 war er Projektleiter eines SNF-Forschungsprojekts an der Hochschule der Künste Bern zum Thema »Rabab & Rebec«, über welches er auch seine Dissertation an der Universität Bern schreibt.* ***Marina Haiduk*** *hat Kunstgeschichte, Publizistik und Osteuropastudien in Berlin und Wien studiert und zur italienischen Malerei und Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf Materialität geforscht. Malerei auf Stein war sowohl Gegenstand ihrer Magisterarbeit als auch ihrer Doktorarbeit. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt »Rabab & Rebec« an der Hochschule der Künste Bern widmete sie sich der Musikikonographie, deren Methodik und medialen Aspekten wie dem Verhältnis von Wort, Klang und materieller Kultur zum Bild.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Angewandte Musik-Ikonographie

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Yuko Katsutani

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

The murals of the Collegiate Church of Saint-Bonnet-le-Château (1416/1417) and the Virgin's Chapel of Le Mans Cathedral (1330–1338) feature musicking angels, notably playing the rabab, that reflect Marian devotion and celestial harmony. At Le Mans, the murals are extensive, depicting 47 angels and various instruments, while Saint-Bonnet displays eight musicking angels and emphasises 'low' instruments like the lute, psaltery and portative organ, all with symbolic religious meanings. Commissioned by Anne Dauphine, widow of Louis II of the House of Bourbon, the Saint-Bonnet chapel links Bourbon heraldry and Marian devotion with the motif of "Espérance" (Hope) reflecting Louis II's piety. The choice of instruments at Saint-Bonnet might also symbolise the Gregorian modes, while the murals overall honour Louis II and bring together political and devotional aspirations. Inspired by the murals at Le Mans, the restrained iconography at Saint-Bonnet uses angelic processions and celestial music to transform spatial limitations into an innovative tribute to divine harmony and an aristocratic legacy.

This article explores the vault decorations featuring angel musicians in the Lower Chapel of the Collegiate Church of Saint-Bonnet-le-Château (Loire, 1416/17) and the Virgin's Chapel of Le Mans Cathedral (Sarthe, 1330–1338). Both vaults are adorned with murals depicting various musical instruments included the rabab (Figs. 1 and 2). In the fourteenth and fifteenth centuries in Spain, Italy and parts of southern France, many angels were depicted playing this particular instrument.[1]

The rababs in the vault murals of Saint-Bonnet and Le Mans have club-shaped bodies with relatively narrow necks that taper to a rearward bent pegbox with lateral pegs. The soundboxes are partly covered with skin (in the lower third) and the bridges are placed near the bottom of the instrument. In Saint-Bonnet, the rabab is equipped with two strings and played vertically, whereas in Le Mans, the rabab has three strings and is played horizontally. Both playing positions can be found for the rabab in many European pictorial sources.

1 See also the two articles by Thilo Hirsch in this volume, on the rabab in Spain (Hirsch 2025a, pp. 125–144) and in Italy (Hirsch 2025b, pp. 187–207).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 1 *Angel musician with rabab,* 1416/17, tempera and oil, Collegiate Church of Saint-Bonnet-le-Château, vault of Saint Michael's Chapel (Photo: Yuko Katsutani, with kind permission of Saint-Bonnet-le-Château).

Fig. 2 *Angel musician with rabab*, 1370–1378, murals applied directly on stone without a fixed layer of preparation, with wax used for some parts (encaustic painting), Le Mans, Cathedral of Saint-Julien, vault of the Virgin's Chapel (Photo: Yuko Katsutani, with kind permission of Le Mans).

Inspiration from the angel musicians of Saint-Julien Cathedral of Le Mans

The imagery of angel musicians does not have a precise basis in the Bible. Nor do these angels represent any specific parable or dogma, although their music evokes the harmony and perfection of Heaven.[2] By symbolising the praise of Heaven, this imagery is an auxiliary motif more likely to be associated with other, more important subjects, such as the Virgin Mary or Christ. Angel musicians seem to have become common in religious imagery towards the end of the Middle Ages, in other words from the latter part of the fourteenth century to the mid-sixteenth.[3]

We can undoubtedly attribute the success of this motif to the influence of new practices of private devotion, based on the idea that union with God is possible through meditation. The iconography of angel musicians is particularly suitable for evoking the celestial world through sounds and melodies. Both the imagery and the sounds evoked could arouse emotion in the observer and thus invite them to meditate in line with the devotional practices of the time. With this 'theatrical' effect, the angel musicians appear not only as a medium for private devotion like books of hours or portable altarpieces, but also on monuments such as the murals of Le Mans Cathedral.

This chapel was built at the beginning of the thirteenth century above the crypt where successive bishops were buried, and is located in the axis of the cathedral (Fig. 3). It is 16.10 m long, 6 m wide and 10 m high. There are three vaults of unequal length and a fourth covering the five-sided apse. Altogether, the chapel's 18 vaults cover nearly 200 square metres.[4]

2 Regarding the concept of 'musica universalis' or the 'music of the spheres' in the Middle Ages, see MeyerC 2007.

3 On the iconography of musician angels, see Bulit-Werner 1997; Clouzot 2002; Gillette 2015.

4 For the Virgin's Chapel of Le Mans, see Ache 1995; Guilbaut 1995 and 1997; Subes 1998; Buvron et al. 2005; GautierN 2015b; Granger 2015; Katsutani 2022 and 2023, pp. 120–133 (portions of the present paper have been translated from several sections of this work); Féraud/Katsutani 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 3 *Angel musicians and the coat of arms of Gontier de Baigneux*, murals applied directly on stone without any fixed layer of preparation, using wax for some parts (encaustic painting), 1370–1378, Le Mans, Cathedral of Saint-Julien, The Virgin's Chapel (Photo: Yuko Katsutani, with kind permission of Le Mans).

The angel musicians of the Chapel are accompanied by texts of hymns and musical notation. In addition to the instrumentalists, there are other angels that hold a phylactery and a roll or a book with the incipit of a liturgical text dedicated to the Virgin Mary.[5] The musical notation appears above the seven text incipits. Finally, the bottom of the mural is decorated with 54 coats of arms of Gontier de Baigneux (died 1385), the bishop who commissioned the paintings for the vault.

The mural of Le Mans is one of the most important decorations that covers the entire vault of a chapel with a painting featuring angel musicians. The upper parts of the building represent the space of Heaven. Both the vault of the choir and also the apse are decorated with this motif (the apse being otherwise normally reserved for more conventional, important subjects). The angels carry rolls and books on which are inscribed songs and texts celebrating the Assumption and Nativity. There are thus several doctrinal meanings present in the paintings. The arrangement of the decor in this chapel suggests that it was dedicated to the Virgin Mary. If that was the case, the angels in the vault could be considered to be part of a broader, even more elaborate programme involving the windows of the Cathedral, which would be a major innovation in this context.

The cathedral of Le Mans was an important episcopal site, which is why the celestial concert depicted in it influenced other ecclesiastical sites in the fifteenth century and afterwards. The impact of the Virgin's Chapel has been the subject of several bibliographical studies and much field research, with other vaults entirely decorated with angel musicians after the example of Le Mans, including the Apsidal chapel of Saint Martin's Church in Aalst in Brabant, 1497;[6] the Notre-Dame-de-Grâce Chapel of Saint Peter's and Saint Guido's Collegiate Church in Anderlecht, 1401–1500;[7] the Church of Notre-Dame in Cossé-en-Champagne in the Pays de la Loire in the fifteenth century;[8] the Church of Saint-Martin-des Loges in Coudrecieux, Pays de la Loire, 1485–sixteenth century;[9] the Maccabees Chapel of Saint Peter's Cathedral in Geneva, circa 1414;[10] the Church of Notre-Dame in Kernascléden in Brittany, after 1453;[11] the Chap-

5 Buvron et al. 2005, pp. 14, 53–85 and 89–106.
6 Rousseau 1926, pp. 17–28; Robijns 1980, pp. 17–28; Bergmans/Buyle 1994, pp. 78f.; Heck 2003, p. 126.
7 Thomas et al. 1999; Dedobbeleer/Lenglez 2012; Jacobs 2004, p. 21.
8 Davy 2004.
9 Fleury 1902.
10 Naef 1937; Deonna 1951; Troescher 1966, pp. 270–272; Lapaire 1977; Elsig 2004 and 2006.
11 Bonnefoy 1954, pp. 25 and 166; Deschamps 1957; Günther 1981.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

el of the Château de la Clayette in La Clayette in Burgundy, 1380–1420;[12] the Chapel of Saint-Julien in Le Bourg-Dun in Normandy, fifteenth century;[13] the Chapel of the Château de Montreuil-Bellay in Montreuil-Bellay in the Pays de la Loire, end of the fifteenth century;[14] Saint Michael's Chapel of the Collegiate Church in Saint-Bonnet-le-Château in Auvergne-Rhône-Alpes, ca 1416/17; and the Church of Saint-Jacques in Tournai in Wallonia, 1405.[15]

Because these murals were all painted after the vault of Le Mans, and some of these murals are situated in the region around Le Mans, we may deduce that their murals with the angel musicians may have been directly or indirectly influenced by the vaults of the Virgin's Chapel in that city. The vault plans for Saint-Bonnet, which featured a type of rabab similar to that of Le Mans, were likely inspired by those of Le Mans, as both works contain a similar decorative programme, with a person from the nobility depicted in association with the angel musicians within a distinctly Marian context.

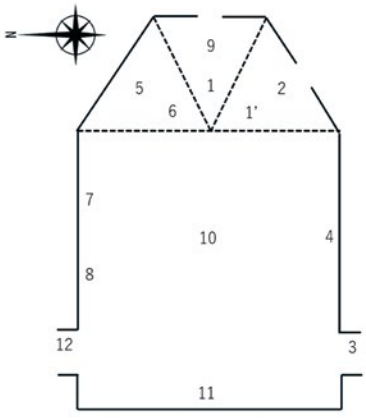
The Lower Chapel of the Collegiate Church of Saint-Bonnet-le-Château

As part of the diocese of Lyon, Saint-Bonnet-le-Château is a small locality in the Forez mountains in the Loire, a French department in the Auvergne-Rhône-Alpes region in the central eastern part of France. The entire collegiate church was built on a promontory in 1400 and incorporated elements from the church that had originally been on the same site. It includes a lower chapel dedicated to Saint Michael, all the saints and the Virgin Mary, with a floor measuring 8.70 m by 6.85 m. The walls and vault are painted with murals in tempera and oil (Fig. 3).[16] The entire cycle consists of 12 scenes, taken mainly from the New Testament or inspired by it: the Four Evangelists, the Annunciation of the Holy Virgin, the Annunciation to the Shepherds, the Nativity and the Adoration of the Magi, the Crucifixion, weeping angels, Pontius Pilate, the Entombment of Christ, the Appearance of the Resurrected Christ to Mary Magdalene, the Assumption, the Coronation of the Virgin, and hell. An original inscription, visible on the nave's north wall, notes the church's construction in 1400, which was thanks to two donors, Guillaume Taillefer and his friend Bonnet Greyset, both citizens of Saint-Bonnet who are also represented themselves in the scene of the *Coronation of the Virgin* on the west wall. Another important donor, though she is neither mentioned in the inscription nor depicted in the *Coronation*, is Anne Dauphine (1358–1417), the Countess of Forez and the wife of the Duke of Bourbon, Louis II (1337–1410). She financed the interior decoration of the chapel after the death of her husband in 1410, specifically for the vault featuring the angel musicians.[17]

The chapel vault is covered with a starry blue background on which eight angels play various musical instruments; four are positioned on either side of the barrel vault (Fig. 5). At the top, two groups of singing angels are represented with musical notation. The group of three angels in the east indicates a phylactery inscribed with the *Gloria*, which is sung on the occasion of the solemn feasts of the Virgin. The three angels in the west represent the introit *Gaudeamus omnes in Domino*, intended for the Mass of the Assumption. At the centre of the composition,

12 Thibout 1953; Troescher 1966, pp. 173–175.
13 Vesly 1912.
14 Thibault 1971; Leduc-Gueye 2007, pp. 142–147; Gras 2015.
15 Casterman et al. 2009.
16 About the murals of the chapel of Saint-Bonnet, see Barban 1858; Bégule 1879; Condamin/Langlois 1885; Durand 1886; Bégule 1886; Déchelette 1900; Enaud 1961; Troescher 1966, pp. 191–200; Guibaud/Monnet 2011; Ducouret/Monnet 2011; Katsutani 2022 and 2023.
17 Barban 1858, p. 5.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



1. *The Four Evangelists*
2. *Annunciation*
3. *Annunciation to the Shepherds*
4. *Nativity* and the *Adoration of the Magi*
5. *Crucifixion*
6. *Weeping Angels*
7. *Entombment*
8. *Pontius Pilate, Pharisees and soldiers*
9. *Appearance of Christ to Mary Magdalene*
10. *Musician angels* (*Assumption of the Virgin*),
11. *Coronation of the Virgin in the presence of Saint Catherine, Saints Peter, Michael and John the Baptist and donors*
12. *Hell*

Fig. 4 Collegiate Church of Saint-Bonnet-le-Château, Saint Michael's Chapel, constructed after 1400 (Photo: Yuko Katsutani, with kind permission of Saint-Bonnet-le-Chateau).

the coat of arms of the Dukes of Bourbon is buttressed by two dogs and surrounded by two belts that are inscribed with the French word for hope, *Espérance*.

It is believed that Anne Dauphine may also have ordered the decorative elements on the belts in support of her deceased husband's motto, *Espérance (Hope)*, which was established by Louis II in circa 1367 and represents the Bourbon family's coat of arms. This act transforms the chapel into a private family oratory.

In support of this hypothesis, put forward by André Barban, we argue that this decoration evoked the private devotion of Louis II to the Virgin Mary. According to Laurent Hablot and Marc-Édouard Gautier, this seems likely, given that the belt of *Espérance* corresponds to the Holy Belt of the Virgin Mary that was supposedly given to Saint Thomas after his absence at her Assumption.[18]

Gautier also points out that Jean Froissart (circa 1337–1405) mentions a banner of the belt of *Espérance* representing the Virgin and Child associated with the Bourbon family's coat of arms.[19] Furthermore, Jean d'Orronville (14th–15th centuries) relates that Louis II founded a college of 12 perpetual canons in Moulins as well as the hospital Saint Nicolas-lès-Moulins that was explicitly dedicated to the Virgin Mary.[20] Finally, the collegiate church of Montbrison, the principal church of Louis and Anne, is known to have been dedicated to the Virgin.

Louis II's devotion to the Virgin can also be seen in the decoration of the Chapelle Vieille in the Priory Church of Saints Peter and Paul in Souvigny (dating from the first decade of the fifteenth century) that Louis had developed from 1390 onwards with a view to it housing the tombs and effigies of him and his wife. The Coronation of the Virgin is carved on the back of the dais of their tomb's effigy. According to Marc-Édouard Gautier, this affirmation of the glory of Mary and her sovereign role was why the Coronation was carved above the epitaph of the deceased. Moreover, Gautier believed that the eighth statuette of the tomb effigy, which is no longer extant, was not of the Bosom of Abraham that is often depicted on similar architectural decorations but of the Virgin and Child. The seventh figure, his hands joined in prayer, is the Duke himself.[21]

18 Hablot 2001, p. 94.
19 GautierM 2006, p. 62. See also Froissart 1872, p. 223.
20 Orronville 1876, p. 318.
21 GautierM 2006, pp. 60–63.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 5 *Musician angels and the coat of arms of the Dukes of Bourbon and the belts of Espérance,* 1416–1417, tempera and oil, Collegiate Church of Saint-Bonnet-le-Château, vault of Saint Michael's Chapel (Photo: Yuko Katsutani, with kind permission of Saint-Bonnet-le-Château).

On the chapel vault of Saint-Bonnet, a musical excerpt from a Mass of the Assumption is linked to the belt of *Espérance*, underlining the link between the two. This music is presented here, not just because in chronological terms the Assumption precedes the Coronation of the Virgin that is depicted on the western wall, but also because it honours Louis II in the context of his Marian devotion.

In this case, the iconographic programme overall would have been intended as a similar homage. This scenario would have allowed Anne Dauphine to glorify her family and husband by creating something new in those parts of the church that had as yet remained undecorated. Including Saint Michael was important here, as he was a patron saint of the Valois dynasty.[22]

The vaulted ceiling of Saint-Bonnet, like in Le Mans, thus reveals an association between the donor's emblems and an angelic procession, underlining the Bourbon prerogatives and indicating how Forez had been absorbed into the Bourbon heritage. The decor of Saint-Bonnet's lower chapel also fits this political context. Artistic commissions during the troubled times of the Hundred Years' War were used to bolster rank or to strengthen dynastic claims or personal ambitions, particularly among the upper echelons of the aristocracy and those of royal lineage. The artist of the Saint-Bonnet paintings came to Forez at the request of the town's burghers Taillefer and Greyset, but stayed on to complete the work commissioned by Anne Dauphine, widow of Louis II, Duke of Bourbon and uncle of King Charles VI. This commission was of greater prestige and must be understood from this perspective.

22 Dehoux 2012.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

An Iconographic Particularity in the Vault of Saint-Bonnet

Despite the similarities with the angel musicians of the Virgin's Chapel in Le Mans Cathedral, the decoration of the vault of Saint-Bonnet betrays great originality and is a testament to the painter's ability to add further layers of meaning within a religious context. We shall now consider the choice of musical instruments used for decorating Saint-Bonnet and the symbolism of the number of musicians involved.

In Le Mans, the painted surface of the vault is more than double the size of that in Saint-Bonnet. As many as 47 angels are shown, whereas Saint-Bonnet boasts just fourteen angels, six of them singing. In Le Mans, 54 coats of arms can be found, whereas Saint-Bonnet has only one coat of arms and ten belts of *Espérance*. Finally, compared with the eight musical instruments at Saint-Bonnet, 24 musical instruments can be found in the chapel at Le Mans.

In the latter case, the string instruments we find are a gittern, a harp, a chekker, a rabab, two psalteries with different forms, a lute and a hurdy-gurdy. In the category of wind instruments, there is a portative organ, a shawm, three bagpipes, a buisine trumpet, an olifant or horn, and a flute with a drum, as well as a double flute. There is also a percussion section including cymbals, a dichord, a tambourine, a triangle, and an unidentified instrument. There are two further instruments whose form and function are impossible to recognise due to their loss of colour over time.

The eight musical instruments depicted in the lower chapel at Saint-Bonnet are as follows: a lute, a gittern and a psaltery – all three played with a plectrum – plus a clavichord, a rebec, a rabab, a harp and a portative organ.

Le Mans includes almost every category of musical instrument: wind, string, and percussion. Conversely, the Saint-Bonnet instruments belong to the 'bas' or 'low' category, producing a relatively low and soft sound compared with the 'haut' or 'high' instruments that produce sharper and louder sounds.[23] There are symbolic reasons for this choice.[24]

When Pope Gregory I (ca 540–12 March 604) wrote about the organ, he contrasted it with the cithara. The sound of the former is produced differently from that of the latter, which is a string instrument. We can signify good deeds with the cithara, he wrote, and holy preaching with the organ. The organ pipes represent the voice of the preachers, the strings of the cithara the intentions of those who live honourably.[25]

Baldric of Dol (1045–1130), Archbishop of Dol-de-Bretagne from 1114 to 1130, commented that just as the different pipes of an organ could produce a single melody from the high, middle and low notes they made, so all men could come together when united by the Holy Spirit.[26] The organ may thus be understood as a metaphor for the Church.

String instruments were similarly viewed in a favourable light on a religious level. Because of their generally anthropomorphic shape, they can serve as a metaphor for the human body. Saint Augustine (354–430) averred that string instruments were made of incorruptible flesh.[27] Honorius of Autun (ca 1080–ca 1130) declared that the psaltery represented the body of Christ because of its shape, and because the lower part was struck while the sound rang out from the upper part.[28] Saint Nicetius of Trier (sixth century) said that the young David had chased away

23 Clouzot 2002, p. 495.
24 On this subject, see Gérold 1931.
25 Migne 1878, col. 186.
26 Du Monstier 1663, p. 230; see also Rokseth 1930, p. 7.
27 Augustin 2007, p. 1478.
28 Migne 1878, col. 271.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the evil spirit that had troubled Saul thanks to the shape of his wooden cithara and the stretched strings that mystically represented Christ's cross.[29] And some Fathers of the Church reminded people of the religiosity of 'low' harmonic string instruments.[30]

For John Chrysostom (344/349–407), the cithara (sometimes also translated as harp) was a symbol of harmony. He contended that "the sounds are diverse, not the harmony, and they all together give out one harmony and symphony". He also says that the

> musician is the Might of Love: it is this that strikes out the sweet melody, […] singing (withal) a strain in which no note is out of tune. This strain rejoices both Angels, and God the Lord of Angels; this strain rouses (to hear it) the whole audience that is in heaven […].[31]

It was because of these religious connotations that string instruments and the organ tended to be introduced into holy scenes in contrast to the 'high' instruments that often have profane, temporal, diabolical, or disturbing connotations like the trumpets of the Last Judgment.[32] The association between string instruments and the organ is clear, as the latter has soft sounds and can accompany singing without overpowering it and is ideal for Marian scenes.[33] For example, we find this association in a miniature of the *Hours of King René* (atelier of the Rohan Master of Hours, 1435–1480)[34] and again in *The Hours of Jean de Boucicaut* (Master Boucicaut, ca 1405–1408? and ca 1413–1415).[35] This iconographic tradition of the 'low' instruments influenced the choice of musical instruments depicted in the Saint-Bonnet vault.

The symbolic dimension of the instruments here is also emphasised through their number. Twelve instruments have been identified in the Saint-Bonnet chapel in total – thus four more besides the eight on the vault decoration. A bagpipe is placed in the hands of a shepherd in the *Annunciation to the Shepherds* in the vault and the tympanum of the cloister at the south entrance. The square tower, set back and rising over several floors, is likely to house a wooden framework designed to support carillon, as depicted in a scene of the *Coronation of the Virgin,* where the Virgin receives Her crown from the hands of the angels beside Christ whose colours have largely faded over time. Three angels sing the antiphon *Ave regina caelorum*, and two are playing a wind instrument, probably a shawm. Finally, there is a curved horn in the scene of *Hell* on the vault of the corridor at the north entrance.

According to Roger Cotte, Manfred Kelkel, Renée Camou and Welleda Muller, these twelve instruments correspond to the signs of the zodiac.[36] On the western mural, moving from south to north, we find a lute (Aquarius), a gittern (Pisces), a psalterium (Aries), a clavichord (Taurus), bagpipes (Gemini), a carillon (Cancer), two shawms (Leo), a curved horn (Virgo), a portative organ (Libra), a small harp (Scorpius), a rabab (Sagittarius), and a vielle (Capricornus). This interpretation depends primarily on the similarity between the form of the instruments and the signs of the zodiac, and it should be noted that the studies cited provide no comparable examples.

There is a different possible symbolic interpretation of these instruments if we focus on the eight depicted in the vault. The number eight is also the number of the Gregorian modes. The

29 Gerbert 1784, p. 10.
30 Charles-Dominique 2000, p. 109.
31 Chrysostom 1889, p. 249.
32 See Charles-Dominique 2000, p. 115.
33 Bulit-Werner 1997, p. 51; Clouzot 2002, p. 516.
34 René n.d., f. 23.
35 Boucicaut n.d., f. 46v.
36 Cotte 1969; 1980 and 1988, pp. 101–112; Kelkel 1988, pp. 105–113; Camou 2012; Muller 2014.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 6 *Third tone,* in: *Tropaire d'Auch,* f. 106v (ca 990–1010, with kind permission of BnF).

Fig. 7 *Second tone,* in: Aurelian n.d., f. 137v (end of the eleventh or beginning of the twelfth century, with kind permission of BnF).

fact that eight jugglers on two capitals at the Cluny Abbey (ca 1100) symbolise the eight tones has already been highlighted by several scholars.[37] Kathi Meyer lists various examples of sculptures and illustrations of manuscripts bearing traces of the same symbolism, such as the illustrations in the *Tropaire d'Auch* (987–996; Fig. 6),[38] in the *Musica Disciplina* of Aurelian of Réôme (late eleventh or early twelfth century; Fig. 7),[39] in the *Sermones Dominicales* (last quarter of the thirteenth or first quarter of the fourteenth century)[40] and in a Byzantine psalter (eleventh century).[41] For observers familiar with the principles of liturgical chant, a depiction of eight musicians could thus have suggested the eight Gregorian modes in use in the music of the time.[42]

In the case of Saint-Bonnet, the eight angel musicians depicted in the vault are arranged with four angels on each side. These angels appear to be approximately a third larger than the figures painted on the other walls. This could of course be explained by the space given to them. It would also seem that the painter (or the donor) had prioritised the number eight for a very specific reason – such as the symbolism of the Gregorian modes in evoking the harmony of the spheres.

The Saint-Bonnet artist was possibly influenced by the angel musicians in the Cathedral of Le Mans when painting his own in the lower chapel's vault. Given the size restrictions in Saint-Bonnet, the artist was probably forced to reduce the number of motifs when compared to his model. He would appear to have transformed this restriction into something positive by

37 Schrade 1929; MeyerK 1952; Chailley 1985; Salet 1995; Biay 2011.
38 *Tropaire d'Auch*, f. 106v.
39 Aurelian n.d., f. 137v.
40 Algrin n.d., f. 297v.
41 Psalter n.d., f. 449v.
42 MeyerK 1952.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

only retaining 'low' musical instruments, all the better to evoke the divine harmony in the iconographic tradition of the Marian cycles; and, as suggested above, by choosing the number eight he could represent the modes of liturgical chant. He associated them with two pieces of music dedicated to the Virgin Mary and the coat of arms of the Dukes of Bourbon in recognition of Louis II's Marian devotion. It is also possible that the Saint-Bonnet artist benefited from the wisdom or advice of members of the chapter.

Bibliography/Sources

All weblinks in this article last accessed on 15 September 2025.

Ache 1995 | Louis-Paul Ache: Un trésor de la peinture sacrée du XIVe siècle découvert dans la cathédrale du Mans, in: *Maine découvertes* 6 (September/October/November 1995), pp. 26–29.

Algrin n.d. | Jean Algrin: *Sermones dominicales,* ms., last quarter of the thirteenth or first quarter of the fourteenth century, London, British Library, Harley 4951, accessible online: https://iiif.biblissima.fr/collections/manifest/b677f4b86f3a891b70b4d5884d56f55de451ecbc.

Augustin 2007 | Augustin: *Discours sur les Psaumes II. Du psaume 81 au psaume 150,* ed. by Jean-Louis Chrétien, Paris: Cerf 2007.

Aurelian n.d. | Aurelian of Réôme: *Musica disciplina,* illuminated ms., end of the eleventh or beginning of the twelfth century, Paris, BnF, Lat. 7211.

Barban 1858 | André Barban: *Notice sur la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château,* Saint-Etienne: Théolier 1858.

Bégule 1879 | Lucien Bégule: *Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château,* Lyon: Mougin-Rusand 1879.

Bégule 1886 | Lucien Bégule: Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château (XVe siècle), in: *Congrès archéologique de France. LIIe session. Séances générales tenues à Montbrison en 1885,* Paris: Champion 1886, pp. 398–412.

Bergmans/Buyle 1994 | Anna Bergmans/Marjan Buyle: *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen,* Brussels: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap 1994.

Biay 2011 | Sébastien Biay: *Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIe siècle). Etude iconographique,* PhD diss., Université de Poitiers, 2011.

Bonnefoy 1954 | Yves Bonnefoy: *Peintures murales de la France gothique,* Paris: Hartmann 1954.

Boucicaut n.d. | Master Boucicaut: *Heures de Boucicaut,* ms., ca 1408–1413, Paris, Musée Jacquemart-André, Ms. 1311, accessible online: https://bibnum.institutdefrance.fr/ark:/61562/ja26541.

Bulit-Werner 1997 | Pascale Bulit-Werner: *Images de la musique céleste dans l'art français du XVe siècle. Les anges musiciens dans l'iconographie mariale et les scènes du Jugement dernier,* PhD diss., Université de Paris-Sorbonne, 1997.

Buvron et al. 2005 | Jean-Marcel Buvron/Luc Chanteloup/Philippe Lenoble: *Les anges musiciens de la cathédrale du Mans,* Le Mans: Reinette 2005.

Camou 2012 | Renée Camou: Le zodiaque musical de Saint-Bonnet-le-Château, in: *Bulletin de liaison des amis de l'insolite* 32 (2012), pp. 249–259.

Casterman et al. 2009 | Louis-Donat Casterman/Benoît Dochy/Raphaëlle de Ghellinck Vaernewyck/Michel-Amand Jacques/Pierre Peeters/Florence Rennson: *L'église Saint-Jacques à Tournai. Splendeur (néo)gothique,* Tournai: Pasquier Grenier 2009.

Chailley 1985 | Jacques Chailley: Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny, in: *Acta Musicologica* 57 (1985), pp. 73–94.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Charles-Dominique 2000 | Luc Charles-Dominique: La portée symbolique de l'iconographie musicale à travers l'exemple espagnol, in: *La Musique et les arts figurés en Espagne* [exhib. cat.], ed. by Jean-Louis Augé, Luc Charles-Dominique and Anne Hudrisier, Castres: Musée Goya 2000, pp. 103–118.

Chrysostom 1889 | Saint John Chrysostom: *Homilies on the Acts of the Apostles and the Epistle to the Romans,* ed. by George B. Stevens, New York: Christian Literature Company 1889 (A Select Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church, Vol. 11).

Clouzot 2002 | Martine Clouzot: Les anges musiciens aux XIV-XVe siècles. Figuration et idéalisation du cosmos divin, in: *Die Methodik der Bildinterpretation/Les méthodes de l'interprétation de l'image,* ed. by Andrea von Hülsen-Esch and Jean-Claude Schmitt, Göttingen: Wallstein 2002, pp. 493–528.

Condamin/Langlois 1885 | James Condamin/François Langlois: *Histoire de Saint-Bonnet-le-Château,* Vol. 1, Paris: Picard 1885, accessible online: https://bibnum.institutdefrance.fr/ark:/61562/mz22991.

Cotte 1969 | Roger Cotte: Une vision cosmique de Noël. La crypte de Saint-Bonnet le Château, in: *Fraternité Évangélique* 12 (1969), pp. 6f.

Cotte 1980 | Roger Cotte: La symbolique traditionnelle des instruments de musique, in: *Musique et Loisirs* 15 (1980), pp. 31–45.

Cotte 1988 | Roger Cotte: *Musique et symbolisme. Résonances cosmiques des œuvres et des instruments,* St-Jean-de-Braye: Dangles 1988.

Davy 2004 | Christian Davy: Un décor peint seigneurial du XVe siècle découvert à Cossé-en-Champagne, in: *La Mayenne* 27 (2004) pp. 320–335.

Déchelette 1900 | Joseph Déchelette: Saint-Bonnet-le-Château, in: *Les peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance en Forez,* ed. by Joseph Déchelette and Éleuthère Brassart, Montbrison: Brassart 1900, pp. 42–54.

Dedobbeleer/Lenglez 2012 | Annick Dedobbeleer/Murielle Lenglez: *Les peintures murales de la Collégiale Saints-Pierre-et-Guidon à Anderlecht,* Brussels: Tourisme Anderlecht 2012.

Dehoux 2012 | Esther Dehoux: Prétentions et revendications du roi capétien. Saint Michel, le prince et la loi (XIIe–XIIIe siècles), in: *Le roi fontaine de justice. Pouvoir justicier et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance,* ed. by Silvère Menegaldo et Bernard Ribémont, Paris: Klincksieck 2012, pp. 103–127.

Deonna 1951 | Waldemar Deonna: Cathédrale Saint-Pierre de Genève. La peinture, in: *Genava* 29 (1951), pp. 56–87.

Deschamps 1957 | Paul Deschamps: Notre-Dame de Kernascléden, in: *Congrès archéologique de France. CXV^e^ session, 1957,Cournouaille,* Orléans: Pillault 1957, pp. 100–113.

Ducouret/Monnet 2011 | *Canton de Saint Bonnet-le-Château entre Forez et Velay, Loire,* ed. by Bernard Ducouret and Thierry Monnet, Lyon: Inventaire Général 2011.

Du Monstier 1663 | Arturo Du Monstier: *Neustria pia seu de omnibus et singulis abbatiis et prioratibus totius Normaniae,* Rouen: Berthelin 1663.

Durand 1886 | Vincent Durand: Louis Vobis. Peintre à Saint-Bonnet-le-Château, in: *Congrès archéologique de France. LIIe session. Séances générales tenues à Montbrison en 1885,* Paris: Champion 1886, pp. 413–419.

Elsig 2004 | Frédéric Elsig: Le décor de Giacomo Jaquerio à la chapelle des Macchabées et la peinture à Genève dans la première moitié du XVe siècle, in: *Genava, Nouvelle Série* 52 (2004), pp. 47–57.

Elsig 2006 | Frédéric Elsig: Giacomo Jaquerio Angelo musicante, in: *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali* [exhib. cat.], ed. by Enrica Pagella, Elena Rossetti Brezzi and Enrico Castelnuovo, Geneva: Skira 2006, p. 164, No. 88.

Enaud 1961 | François Enaud: Une crypte du 15e siècle retrouve ses fresques, in: *Connaissance des Arts* 112 (1961), pp. 60–65.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Féraud/Katsutani 2024 | Olivier Féraud/Yuko Katsutani: Examen de l'état de conservation et de restauration des peintures murales de la chapelle de la Vierge de la cathédrale du Mans avec une description d'instruments des Anges Musiciens (1370–1378), in: *Waseda Rilas Journal* 11 (2024), pp. 223–249.

Fleury 1902 | Gabriel Fleury: Note archéologique sur l'église des Loges en Coudrecieux (Sarthe), in: *La Revue historique et archéologique du Maine* 51 (1902), pp. 137–149.

Froissart 1872 | Jean Froissart: *Chroniques. Tome quatorzième, 1389–1392,* ed. by Joseph-Bruno-Marie-Constantin Kervyn de Lettenhove, Brussels: Devaux 1872 (Œuvres de Froissart, Vol. 14).

GautierM 2006 | Marc-Édouard Gautier: Les "pleurants" du tombeau du duc Louis II de Bourbon et d'Anne Dauphine d'Auvergne à Souvigny, in: *La création artistique en France autour de 1400. Actes du colloque international,* ed. by Élisabeth Taburet-Delahaye, Paris: École du Louvre 2006, pp. 45–67.

GautierN 2015a | *La cathédrale du Mans. Du visible à l'invisible,* ed. by Nicolas Gautier, Le Mans: Reinette 2015.

GautierN 2015b | Nicolas Gautier: Les décors peints de la cathédrale, in: GautierN 2015a, pp. 126–135.

Gerbert 1784 | Martin Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,* Vol. 1, Sankt Blasien: Typis 1784.

Gérold 1931 | Théodore Gérold: *Les pères de l'église et la musique,* Paris: Alcan 1931.

Gillette 2015 | Amy E. Gillette: Depicting the Sound of Silence. Angels' Music and "Angelization" in Medieval Sacred Art, in: *Imago Musicae* 27/28 (2014/15), pp. 95–125.

Granger 2015 | Sylvie Granger: Musique et musiciens au temps des jubés, in: GautierN 2015a, pp. 154–162.

Gras 2015 | Samuel Gras: Les peintures murales de la chapelle de Montreuil-Bellay, in: *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art* 2 (2015), pp. 99–126.

Guibaud/Monnet 2011 | Caroline Guibaud/Thierry Monnet: Le mécénat artistique des ducs de Bourbon en Forez, in: *Forez et Bourbon. Les ducs de Bourbon, maîtres du Forez aux XIVe et XVe siècles. Actes du colloque de Montbrison du 23 Octobre 2010,* ed. by Christophe Mathevot and Olivier Troubat, Montbrison: Diana 2011, pp. 81–115.

Guilbaut 1995 | Julien Guilbaut: Les voûtes de la chapelle de la Vierge dans la cathédrale Saint-Julien, in: *Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Art de la Sarthe, Mémoires* (1995), pp. 5–16.

Guilbaut 1997 | Julien Guilbaut: Les *anges musiciens* de la cathédrale du Mans, in: *303, Arts, recherches et créations. La Revue des Pays de la Loire* 52 (1997), pp. 125–137.

Günther 1981 | Ursula Günther: Les anges musiciens et la messe de Kernascléden, in: *Les Sources en Musicologie. Actes des journées d'études de la Société française de musicologie à l'Institut de recherche et d'Histoire des textes d'Orléans. La Source, 9–11 septembre 1979,* Paris: CNRS 1981, pp. 109–136.

Hablot 2001 | Laurent Hablot: La ceinture Espérance et les devises des ducs de Bourbon, in: *Espérance. Le mécénat religieux des ducs de Bourbon* [exhib. cat.], ed. by Françoise Perrot, Souvigny: Ville 2001, pp. 91–103.

Heck 2003 | *L'art flamand et hollandais. Le siècle des primitifs, 1380–1520,* ed. by Christian Heck, Paris: Citadelles & Mazenod 2003.

Hirsch 2025a | Thilo Hirsch: *El son del purgamẽo.* Das Rabab in den *Cantigas de Santa María* und dessen Rekonstruktion, in: Hirsch et al. 2025, pp. 125–144, https://doi.org/10.5771/9783987402302-125.

Hirsch 2025b | Thilo Hirsch: *Rubebe, rubechette e rubecone* – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert, in: Hirsch et al. 2025, pp. 187–207, https://doi.org/10.5771/9783987402302-187.

Hirsch et al. 2025 | *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* ed. by Thilo Hirsch, Marina Haiduk and Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Vol. 20), https://doi.org/10.5771/9783987402302.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jacobs 2004 | Roel Jacobs: *Een geschiedenis van Brussel,* Tielt: Lannoo 2004.

Katsutani 2022 | Yuko Katsutani: Un chœur d'anges pour l'Assomption de la Vierge. Etude du décor de la chapelle basse de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château offert par Anne Dauphine, in: *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre* 26/1 (2022), https://doi.org/10.4000/cem.18914.

Katsutani 2023 | Yuko Katsutani: *Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château. Le programme dévotionnel et dynastique, fin du XIVe-début du* XVe *s.,* Turnhout: Brepols 2023.

Kelkel 1988 | Manfred Kelkel: *Musiques des mondes. Essai sur la métamusique,* Paris: Vrin 1988.

Lapaire 1977 | Claude Lapaire: La peinture des voûtes de la chapelle des Macchabées, in: *Genava, Nouvelle Série* 25 (1977), pp. 227–242.

Leduc-Gueye 2007 | Christine Leduc-Gueye: *D'intimité, d'éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René,* Lyon: Lieux-Dits 2007.

MeyerC 2007 | Christian Meyer: L'Âme du monde dans la rationalité musicale ou l'expérience sensible d'un ordre intelligible, in: *"Harmonia mundi". Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 14-15 dicembre 2005)*, ed. by Marta Cristiani, Cecilia Panti and Graziano Perillo, Firenze: Galluzzo 2007 (Micrologus' Library, Vol. 19), pp. 57–75.

MeyerK 1952 | Kathi Meyer: The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals, in: *The Art Bulletin* 34 (1952), pp. 75–94.

Migne 1878 | *Sancti Gregorii Papae I, cognomento magni. Opera omnia,* ed. by Jacques-Paul Migne, Vol. 2, Paris: Garnier 1878 (Patrologia Latina, Vol. 76).

Muller 2014 | Welleda Muller: Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits et les stalles gothiques en France, in: *Médiévales* 66 (2014), pp. 43–63, https://doi.org/10.4000/medievales.7190.

Naef 1937 | Henri Naef: La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées, à Genève, in: *Genava* 15 (1937), pp. 101–121.

Orronville 1876 | Jean de Orronville: *La chronique du bon duc Loys de Bourbon,* ed. by Martial-Alphonse Chazaud, Paris: Renouard 1876.

Psalter n.d. | [*Byzantine psalter*], ms., eleventh century, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 752, accessible online: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.2.

René n.d. | Atelier of the Rohan Master of Hours: *Horae ad usum Parisiensem* [Hours of René d'Anjou, King of Sicily (1434–1480)], ms., 1435–1480, Paris, BnF, Mss, Lat. 1156A.

Robijns 1980 | Luc Robijns: *De Sint-Martinuskerk te Aalst, 2, Kunstwerken,* Vol. 1, Ghent: Provinciale 1980 (Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Vol. 14).

Rokseth 1930 | Yvonne Rokseth: *La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe,* Paris: Droz 1930.

Rousseau 1926 | Henri Rousseau: *Catalogue des relevés exécutés par M. C. Tulpinck de peintures murales anciennes décorant divers monuments de la Belgique,* Brussels: Musées 1926.

Salet 1995 | Francis Salet: *Cluny et Vézelay. L'œuvre des sculpteurs,* Paris: Société Française d'Archéologie 1995.

Schrade 1929 | Leo Schrade: Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur-und Geisteswissenschaft* 7 (1929), pp. 229–266.

Subes 1998 | Marie-Pasquine Subes: Un décor peint vers 1370–1380 à la cathédrale du Mans, in: *Bulletin Monumental* 156/1–4 (1998), pp. 413f.

Thibault 1971 | Geneviève Thibault: L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens. Son motet polyphonique, in: *Quadrivium* 12 (1971), pp. 209–213.

Thibout 1953 | Marc Thibout: Le concert d'anges de la chapelle du château de La Clayette (Saône-et-Loire), in: *La Revue des arts* 3 (1953), pp. 134–140.

Thomas et al. 1999 | Bernadette Thomas/Jean-Pierre Branden Vanden/Michel De Waha: *Anderlecht. La collégiale, la béguinage, la maison d'Erasme,* Brussels: Altera Diffusion 1999 (Bruxelles, ville d'Art et

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

d'Histoire, Vol. 8), accessible online: https://patrimoine.brussels/liens/publications-numeriques/versions-pdf/bvah/anderlecht-la-collegiale-le-beguinage-la-maison-derasme.

Troescher 1966 | Georg Troescher: *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen,* Berlin: Mann 1966.

Tropaire d'Auch | *Tropaire-Prosaire à l'usage d'Auch*, illuminated ms., ca 990–1010, Paris, BnF, Mss, Lat. 1118, accessible online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432314k.

Vesly 1912 | Léon de Vesly: *Le manoir et la chapelle de Saint-Julien de Flainville (commune de Bourg-Dun). Notes archéologiques,* Rouen: Gy 1912.

Yuko Katsutani *has a doctorate in art history, is an assistant professor at Waseda University (Tokyo) and an associate member of ARCHE UR3400 at the University of Strasbourg. She is leading the "Medieval wall paintings in Europe" programme with the Japan Society for the Promotion of Science (2021–2026). She defended her thesis in 2019 at the University of Strasbourg and published it in 2022 under the title* Les peintures murales de Saint-Bonnet-le-Château. Le programme dévotionnel et dynastique (fin XIVe-début XVe s.) *(Brepols). In 2024, she was awarded the 37th Tsuji Soichi & Miura Anna Academic Encouragement Prize in Tokyo in recognition of her work.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Marina Haiduk

Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene *cithara* in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance

In antiken Texten beschriebene Musikinstrumente werden oft als Instrumente der eigenen Zeit des Künstlers dargestellt. Sowohl die griechische κιθάρα *als auch die lateinische* cithara *wurden in der Bildwelt des Mittelalters und der Renaissance als Saiteninstrumente in sehr unterschiedlichen Formen gezeigt. In biblischen Darstellungen von König David und den 24 Ältesten, die wie die mythologische Muse Terpsichore die* cithara *spielen, wurden sie meist als harfenähnliche Zupfinstrumente interpretiert, aber auch als kleine Streichinstrumente dargestellt. Die Untersuchung der komplexen Beziehung zwischen 1) einem verschwundenen antiken Musikinstrument, 2) seiner begrifflichen Bezeichnung in den konsultierten Texten und 3) seiner Darstellung zeigt den Nutzen eines philologischen Ansatzes für verschiedene Disziplinen.*

In the Field of Tension Between Word and Image. The Painted *Cithara* in the Visual Arts of the Middle Ages and the Early Renaissance

Musical instruments described in ancient texts are often depicted as instruments of the artist's own time. Both the Greek κιθάρα *and the Latin* cithara *have been shown in mediaeval and Renaissance imagery as string instruments with very different shapes. In biblical subjects such as King David and the 24 Elders, who are described as playing the* cithara *like the mythological muse Terpsichore, their instruments were mostly depicted as harp-like plucked string instruments, though on occasion also as small, bowed ones. Examining the complex relationship between 1) a lost ancient musical instrument, 2) the term used to designate it in the texts consulted and 3) its depiction can reveal the benefits of a philological approach in different disciplines.*

Ein die Harfe zupfender bärtiger König – diese Ikonographie der alttestamentlichen Gestalt David prägt dessen bildliche Darstellungen als Musiker wesentlich. Aus heutiger Sicht ist die Harfe das als Attribut Davids mit Abstand am häufigsten dargestellte Musikinstrument. Auf mittelalterliche Darstellungen bezogen fällt dieser Befund jedoch weitaus weniger deutlich aus. Dort beschränkt sich David nicht auf die Harfe, sondern stimmt ebenso andere Zupf- sowie Streichinstrumente an. Der Grund dafür liegt nicht etwa darin, dass David als geübter Spieler ganz unterschiedlicher Instrumentengattungen gilt – im Gegenteil: im hebräischen Bibeltext des Alten Testaments ist ihm vor allem der *kînôr* (כִּנּוֹר) als Musikinstrument zugeordnet. Moderne archäologische Erkenntnisse deuten diesen als Leier beziehungsweise Jochlaute,[1] die zwar ein Zupfinstrument wie die Harfe ist, dieser jedoch durch die abweichende Anordnung der Saiten in Bezug auf den Resonanzkörper nicht entspricht. Diese Diskrepanz beruht einerseits auf der

1 Dazu erstmals Sellers (1941, S. 36–38).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tatsache, dass es sich beim *kînôr* um ein Instrument handelt, das bereits kein Bestandteil der materiellen Kultur und daher nurmehr in schriftlichen Quellen überliefert war, als es in der christlichen Ikonographie zum Attribut Davids wurde. Andererseits wurden die den bildlichen Darstellungen zugrunde liegenden Texte im europäischen Mittelalter bereits in Übersetzungen rezipiert, in denen der hebräische *kînôr* der späten Bronzezeit in der Antike mit verschiedenen griechischen und lateinischen Instrumentennamen belegt wurde.[2] Dabei entsprechen die griechische Bezeichnung *kithara* (*κιθάρα*) und die lateinische Bezeichnung *cithara* als häufigste Übersetzung des *kînôr* einander fast genau. Betrachten wir deren bildliche Darstellungen, muss uns dementsprechend klar sein, dass es sich um Ergebnisse mehrfacher Übersetzungsprozesse handelt. In ihrem Zentrum steht der mehr oder minder abstrakte Begriff als einzige Konstante. Dies erklärt den Variationsspielraum der Instrumentendarstellungen, als noch keine archäologischen Befunde vorlagen und allem Anschein nach allein darüber Einigkeit bestand, dass es sich bei dem damit bezeichneten Musikinstrument um ein Saiteninstrument handelte.

Während der Bibeltext auf die Wirkung der mit den genannten Musikinstrumenten erzeugten Töne und ihren Funktionszusammenhang im Gotteslob abzielt, bleiben Gestalt, Spielweise und Klang unbestimmt.[3] Die Instrumentenmorphologie ist daher Teil eines schwer einlösbaren Rekonstruktionsprozesses, und das Bild, das man sich von dem Instrument im Mittelalter machen konnte, war dementsprechend vage. Nichtsdestotrotz wurde es auch in die stummen Medien der bildenden Kunst transportiert. Dabei versuchten die Künstler, die von der fehlenden Überlieferung gerissene Lücke mit Darstellungen aus der materiellen Kultur der eigenen Lebenswirklichkeit zu füllen und das verstummte Musikinstrument so wiederzubeleben. Dies konnte auch mit einem Zwischenschritt geschehen, indem Texte konsultiert wurden, die die *cithara* mit einem zeitgenössischen Instrumentennamen überlagerten.[4] Das miteinander verwobene Geflecht von Namen und Bedeutungen soll in diesem Beitrag anhand von exemplarischen Beispielen dreier Sujets beleuchtet werden, die einen klaren Textbezug zur *cithara* aufweisen: König David und seine Musiker im Bibeltext des Alten Testaments, die 24 Ältesten der neutestamentlichen Apokalypse sowie Apoll und die Musen in der Lyrik der klassischen Antike.

In der Fülle der Darstellungen werden jene in den Fokus rücken, bei denen die Denotation der *cithara* im Bildmedium selbst durch eine Inschrift oder den in den Handschriften unmittelbar nebenstehenden Text evoziert wird. Der zweite Fokus gilt Darstellungen, in denen die *cithara* als Streichinstrument aufgefasst wird und jenen Instrumenten entspricht, zu deren Gemeinsamkeiten ein kleiner birnen- oder keulenförmiger Korpus gehört, der fließend in den Instrumentenhals übergeht. Eine solche Fokussierung auf frühe Streichinstrumente, die durch ihre Korpusform dem europäischen Rabab und Rebec nahestehen,[5] scheint mir geeignet, ein Bewusstsein für die verschlungenen Wege der Instrumentenbezeichnungen zu schaffen und gerade für die Rezeption innerhalb der Kunstgeschichte fruchtbar zu machen, wo eher wenig Vertrautheit damit besteht. Eine kritische philologische Bestandsaufnahme ist daher sowohl für die Auseinandersetzung mit dem Instrument in der historischen Musikwissenschaft als auch für die Beschäftigung mit seinen Darstellungen in der Kunstgeschichte von großem Nutzen.

2 Den 42 Nennungen des *kînôr* im Alten Testament entsprechen in der Septuaginta 19 Übersetzungen als *κιθάρα* und in der Vulgata 37 Übersetzungen als *cithara*. Vgl. Braun 1999, S. 40.

3 Siehe ebd., S. 14: »Die organologische Information der Bibeltexte ist dürftig; nur an drei Stellen ist das Material der Instrumente genannt (4. Mose 10,2; 1. Könige 10,12; 1. Chronik 15,19) und nur einmal die Spieltechnik (1. Samuel 16,23)«.

4 Zum komplexen Beziehungsgeflecht aus Instrumenten, deren Namen sowie Begriffsüberlagerungen siehe grundlegend Steger 1971.

5 Für den Anstoß zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der *cithara* in Verbindung mit bildlichen Darstellungen möchte ich Thilo Hirsch und Cristina Urchueguía herzlich danken.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I. König David und seine Musiker

Trotz seines schlechten Erhaltungszustands kann man auf einem Kapitell im Kreuzgang der Abtei von Saint-Pierre in Moissac deutlich erkennen,[6] dass eines der dort gezeigten Instrumente dem obengenannten Typus entspricht. Das auf circa 1100 datierte Kapitell zeigt auf seiner zum Kreuzgang hin ausgerichteten Südseite zwei Musiker, von denen einer sitzt und der andere steht (Abb. 1). Obwohl nur noch Teile der Instrumente vorhanden sind, kann man aus der mutmaßlichen Spielhaltung des Spielers links schließen, dass der unbekannte Künstler ein Streichinstrument dargestellt hat, das mit der rechten Hand gestrichen und mit der linken Hand in *da braccio*-Haltung gegen die Brust gestützt wird. Zwischen diesem und dem Musiker gegenüber, der den Korpus eines Saiteninstruments – wahrscheinlich eine Art Leier – vor dem Bauch hält, fehlt jegliche räumliche Kontextualisierung der Szene;[7] stattdessen ist die folgende Inschrift zu lesen: »D[AVI]D CI[TH]AR[AM] P[ER]CUTIEBAT IN DOMO D[OMI]NI / ASAPh CV[M] LIRA«, womit die beiden Männer als David und Asaph identifiziert werden. Auch auf den anderen drei Seiten des Kapitells sind Musiker mit ihren Instrumenten dargestellt, die durch die entsprechenden Inschriften als »EMAN CVM ROTA / ETAM CV[M] TIMPhANO / ET IDITVN CVM CIMBALIS« benannt werden. In dieser Kombination von David, Asaph, Aeman, Aethan und Idithun handelt es sich beim Sujet des gesamten Kapitells um *König David und seine Musiker*.

Die Rolle, die der biblische König David in der mittelalterlichen Ikonographie einnimmt – Dichter, Komponist und Musiker in einem –, geht auf seine traditionelle Zuschreibung als Verfasser der Psalmen zurück, die man sich als von einem Saiteninstrument begleiteten Gesang vorstellt.[8] Die ganzseitige Titelminiatur des in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrten Bobbio-Psalters aus dem 10. Jahrhundert zeigt David beim Stimmen einer Leier, die trotz ihrer abstrahierten Darstellung dem Typus der europäischen Zupfleiern des Frühmittelalters entsprechen dürfte.[9] König David ist umgeben von vier Männern, die im Akt des Schreibens zu sehen sind (Abb. 2). Die Inschriften identifizieren sie als Asaph, Aeman, Aethan und Idithun. Auf dem nebenstehenden Folio bestätigt der lateinische Text nach der *Origo Prophetiae David Regis Psalmorum* des Pseudo-Beda nicht nur die Namen der vier Schreiber, sondern bezeugt auch, dass sie von David ausgewählt wurden, um gemeinsam mit ihm die Psalmen zu verfassen.[10] Deshalb wurden sie in einer späteren Tradition selbst zu Dichtern, Komponisten und Musikern und fungierten als Mitverfasser der Psalmen. Der Winchcombe-Psalter beispiels-

6 In der Forschung ist eine Verbindung dieses Kapitells zu einem anderen mit dem gleichen Sujet hergestellt worden, das ehemals im Kreuzgang des Klosters Sainte-Marie-de-la-Daurade verbaut war und heute im Musée des Augustins in Toulouse aufbewahrt wird. Es wurde vom *premier atelier de la Daurade* gefertigt, einer offenbar etwa zeitgleich an beiden Orten tätigen und zur Bauhütte gehörenden Bildhauerwerkstatt. Auch dieses um 1100/10 datierte Kapitell ist stark beschädigt. Auf beiden Kapitellen ist der mit Tunika und Mantel bekleidete David auf einem Faldistorium mit Löwenklauen sitzend und die Füße auf einem Schemel aufgestellt gezeigt, wobei die sehr ähnlich gestaltete runde Mantelschließe auffällig ist. Die Krone des über Eck platzierten König David wurde für das Toulouser Kapitell z. B. noch 1938 von Marie Lafargue explizit benannt (Lafargue 1938, S. 198). Sie ist heute aber kaum noch erkennbar. Dies mag der Grund dafür sein, dass Tilman Seebass die Figur des David nicht erkannte und den mittig an der Längsseite platzierten Musiker mit harfenförmigem Delta-Psalterium, dem *psalterium triangulum*, für seine Darstellung hielt, vgl. Seebass 1973, Bd. 1, S. 51 (als Δ-Psalter) und S. 174 (als Rotte).

7 Debiais (2018, S. 18) liest den nur beschriebenen, sonst aber keine Verortung durch figürliche Darstellungen erlaubenden Stein als Verkörperung des in der Inschrift erwähnten *Domus Domini*. Bei dieser Formulierung handelt es sich vermutlich um die Abänderung eines Responsoriums, das der Liturgie des zweiten Sonntags nach Ostern zugeordnet ist: »Et David cum cantoribus citharam percutiebat in domo Domini. Et laudes Deo canebat«. *CAO* 1970, S. 102, Nr. 6400.

8 Mertens 1966, S. 48.

9 Zu ihren heute bekannten archäologischen Nachweisen siehe Bommes 2018.

10 *PsaltAmB*, fol. 13r: »David Filivs hiessE cvm esset Inregno Svo qvattvor elegit qui psalmos facerent / id est asaph / aeman / aethan / et idithun. Ergo septuagintanouem dicebant psalmos / et ducenta svb(p)salma / et

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weise zeigt sie bereits im 11. Jahrhundert in dieser modifizierten Ikonographie (Abb. 3), wobei jeder ein anderes Musikinstrument spielt: Asaph ein kleines, birnenförmiges Streichinstrument, Aeman eine Zupfleier, Aethan ein Blasinstrument mit Grifflöchern und Idithun anscheinend ein Perkussionsinstrument. Vergleiche des Themas zeigen, dass es im Fall von Davids Musikern keine spezifische Zuordnung von bestimmten Instrumenten gibt. Anders verhält es sich mit dem Instrument, das David spielt, dem *kînôr* bzw. der *cithara*. Mit der *cithara* wird im Bobbio-Psalter das Instrument bezeichnet, zu dem die Psalmen komponiert wurden: »cithara[m] percutiebat«.[11] Da dies auf dem Folio gegenüber der Darstellung von *David und seinen Musikern* zu lesen ist, können wir davon ausgehen, dass die Instrumentendarstellung als bildliche Entsprechung der schriftlichen *cithara* gemeint ist.

Ein noch stärkerer innermedialer Wort-Bild-Bezug zeigt sich auf dem Kapitell von Moissac, wo wir denselben Wortlaut in der auf dem Kunstwerk selbst eingemeißelten Inschrift in direkter Relation dazu finden. Hier steht die Inschrift, die die *cithara* durch das Verb *percutere* als Zupfinstrument ausweist, allerdings in Kontrast zu ihrer Darstellung als Streichinstrument. Diese Diskrepanz lässt sich auf die generische Auslegung des biblischen Instrumentennamens als Saiteninstrument zurückführen. Aufgrund der unbestimmten Nennungen dieses und anderer Instrumente in der Bibel, zum Beispiel in Psalm 150, waren mittelalterliche Psalmenkommentatoren ab dem 13. Jahrhundert vermehrt bestrebt, Gestalt und Spielweise anschaulich zu ›rekonstruieren‹ und sich nicht mehr mit den mehr oder weniger abstrakten Instrumentennamen zufriedenzugeben. Als weltliche Musikinstrumente der Zeit so mehr und mehr die visuelle Leerstelle der biblischen und antiken Begriffe füllten, kam es ebenfalls zu Begriffsüberlagerungen von alten wie neuen Instrumentennamen, die vor dem 13. Jahrhundert selten waren.[12] So wollte sich der Dominikaner Petrus von Palude (ca. 1275/80–1342) der Vorstellung der Instrumente *psalterium* und *cithara* aus Psalm 150[13] durch einen Vergleich mit einem zeitgenössischen Streichinstrument annähern, der *viella*. Als Referenz seiner Überlegungen gibt er Isidor von Sevillas (ca. 560–636) *De musica* aus dem *Etymologarium sive originum* an, dem Versuch einer enzyklopädischen Zusammenstellung des Wissens am Übergang der Spätantike zum Frühmittelalter. Oft bleibt

cithara percvtiebat abiud cum dauid rege.« Eine ähnliche Konstellation weist der verwandte Psalter der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek auf (*PsaltAmA*, fol. XIIv–XIIIr).

11 Auch das mit dem Bobbio-Psalter verwandte *Psalterium Ambrosianum* der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek benutzt diese Formulierung. Braun (1999, S. 14) verweist auf die einzige Bibelstelle, in der das Zupfen der *cithara* mit der Hand explizit erwähnt wird, Davids Spiel vor Saul (1. Samuel 16,23), siehe Anm. 3. *BSV* 1994, S. 391: »igitur quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul tollebat David citharam et percutiebat manu sua et refocilabatur Saul et levius habebat recedebat enim ab eo spiritus malus«.

12 Page 1987, S. 53. Die bereits im 8. Jahrhundert fertiggestellte *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* des Beda Venerabilis überliefert einen Brief des Abts Cuthbert von Canterbury an den Mainzer Erzbischof Lullus, in dem die Vorstellung von der *cithara* mit dem Namen der Rota überlagert wird: »cithara, quam nos appellamus rottae« (zit. nach Steger 1971, S. 95). Auch eine aus dem 11. Jahrhundert stammende Randnotiz zum Psalmenkommentar des Remigius von Auxerre (um 841–um 908) nennt die Rota als Entsprechung der *cithara*: »cithara genus est musice artis que vulgo ›rota‹ appelatur« (Remigius o. J., fol. 221v, zit. nach Page 1987, S. 253 f., Anm. 6). Auch hier weist Steger (1971, S. 108) darauf hin, dass »das Mittelalter mit den biblischen Instrumentennamen die verschiedensten einheimischen Instrumente belegt«.

13 Petrus o. J., fol. 262v. Eine Transkription findet sich bei Page 1987, S. 254, Anm. 8. Sowohl Isidor als auch Petrus gehen von einer Übereinstimmung des *kînôr* mit der *cithara* und des *nével* mit dem *psalterium* aus. Das Zusammentreffen der Saiteninstrumentenbezeichnungen in Psalm 150 und an 21 weiteren Bibelstellen ist dadurch erschwert, dass auch dem *kînôr* in der Septuaginta fünf Übersetzungen als *ψαλτήριον* und in der Vulgata zwei Übersetzungen als *psalterium* entsprechen (siehe Braun 1999, S. 40 und 44). Was Tilman Seebass (1987, S. 144 f., Anm. 27) dazu bewegt hat, in Joachim de Fiores *Psalterium decem chordarum* einen Hinweis für dessen Auslegung der *cithara* als Rebec zu lesen – »Kurios muten die Bemühungen des Kalabresen Joachim de Fiore an (12. Jh.). Er versteht die ›cithara‹ als dreisaitiges Rebec oder Lauteninstrument« –, erschließt sich auch nach Konsultation der von ihm angegebenen Sekundärliteratur nicht. Ich danke Thilo Hirsch für den Hinweis, dass es für die Verwendung der Instrumentenbezeichnung Rebec zu Lebzeiten Joachims (ca. 1135–1202) noch keinerlei Textquellen gibt.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jedoch trotz ihres ausgeprägten philologischen Interesses unklar, unter welchen Voraussetzungen die mittelalterlichen Autoren zu ihren Schlüssen gelangt sind. So sind ihre Kommentare und Glossierungen eher als subjektive Einschätzungen zu werten, die auf der Grundlage der ihnen zur Verfügung stehenden Informationen getroffen wurden. Eine gegenseitige Beeinflussung von einem nur vage konnotierten Begriff und künstlerischen Darstellungen, die *per se* keinen dokumentarischen Charakter haben, sind als ›Kreuzkontaminationen‹ ebenfalls nicht auszuschließen. Bei beiden Zuordnungen des überlieferten Begriffs, der unklaren Vorstellung von dessen Denotation[14] und der Umwandlung in eine bildliche Darstellung, handelt es sich um Übersetzungsprozesse, die mit einem gewissen Bedeutungsverlust einhergehen.

Auch unter den Kunstwerken selbst sind uneindeutige, der Interpretation bedürftige Darstellungen keine Seltenheit. Bereits seit dem 11. Jahrhundert wird David in Psalterhandschriften, die maßgeblich zur Verbreitung seiner Darstellungen als Musiker beigetragen haben,[15] nicht nur mit Zupfinstrumenten, sondern auch mit den neu aufkommenden Streichinstrumenten gezeigt. Eine Doppelseite einer aus dem Hennegau stammenden Handschrift zeigt direkt vor dem Beginn des *Psalterium de David* die Darstellung von *König David und seinen Musikern*. David hält in seiner Rechten ein Szepter als Insignie des Königs und stützt sein dreisaitiges, birnenförmiges Instrument auf dem linken Oberschenkel ab (Abb. 4a). Daher ist unklar, ob es sich um ein gezupftes oder gestrichenes Instrument handelt. Die geringe Anzahl der Saiten und der Vergleich mit der Morphologie des dezidiert als gestrichen gezeigten Instruments in den Händen des Musikers auf dem benachbarten Folio ganz rechts (Abb. 4b) deuten auf ein Streichinstrument hin.

II. Die 24 Ältesten der Apokalypse

Das gleichzeitige Halten eines zusätzlichen Objektes wie des Zepters Davids bedingt, dass das Instrument nicht gespielt wird – eine Situation, wie sie auch im Sujet der *24 Ältesten der Apokalypse* gegeben ist. Dieses ist vor allem in der Bauplastik und der Buchmalerei verbreitet und zeigt die Ältesten oft mit ihren Instrumenten in der einen und mit Räuchergefäßen in Form von Phiolen oder Schalen in der anderen Hand. Dabei sind die Darstellungen des Sujets wesentlich von seinem textlichen Zusammenhang zur Apokalypse bestimmt, dem das Neue Testament abschließenden Text, der auch als Offenbarung des Johannes bekannt ist. Ein wichtiges Charakteristikum der Offenbarung ist das Schauen des Zukünftigen, wobei die Betonung des Visuellen bei der lobpreisenden Huldigung Gottes in Gestalt der *Majestas Domini* und des Lammes um andere Sinnesebenen ergänzt wird: Die Instrumente stehen für die Musik als auditives und die Räuchergefäße für das Räucherwerk als visuell wahrnehmbares olfaktorisches Element.

Zur Identifizierung der in der Apokalypse nicht namentlich genannten Ältesten gibt es in der Bibelexegese keinen Konsens. Die Illustrationen der Apokalypsenzyklen des *Liber Floridus* können zumindest darüber Aufschluss geben, welche Vorstellung man sich im 12. Jahrhundert davon machte. Zwar hat sich der Apokalypsenzyklus des Originalmanuskripts von 1120 nicht erhalten, die heute in Wolfenbüttel aufbewahrte erste bekannte Kopie aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts mag jedoch einen Eindruck davon geben. Diese in Nordfrankreich, Flandern oder dem Hennegau entstandene Version des *Liber Floridus* ordnet die 24 Ältesten um die *Majestas Domini* und das Lamm in je zwölf hochrechteckigen Bildfeldern auf einer Doppelseite an (Abbildung 5a und 5b).[16] Das geometrische Schema ist ebenso ungewöhnlich wie der

14 Bereits Seebass (1987, S. 139) sprach von einem »Bruch zwischen Namen und Dingen«.

15 Lucchesi-Palli 1959, Sp. 176.

16 Das 1120 fertiggestellte Originalmanuskript des vom flämischen Kanoniker Lambert von Saint-Omer zusam-

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Umstand, dass Inschriften alle dargestellten Ältesten namentlich ausweisen – und dies, indem sowohl die Namen der zwölf Propheten und der zwölf Apostel als auch jene der 24 Priester aus 1. Chronik 24,7–18 genannt werden, sodass jedes Bildfeld zwei Namensinschriften trägt.[17] Unter ihnen ist in der rechten unteren Ecke von Folio 10v (Abbildung 5a) auch König David, der als einer der 24 Ältesten agiert und wie weitere sechzehn von ihnen ein nicht gespieltes Saiteninstrument hält. Obwohl diese kleinen Instrumente ohne die Darstellung eines zugehörigen Bogens nicht sicher als Streichinstrumente zu identifizieren sind, ist eine solche Auslegung wahrscheinlich.[18] Allein Aaron und Jakob sind mit eindeutigen Zupfinstrumenten vom Harfentypus ausgestattet: Aaron mit Stimmschlüssel beim Stimmen des Instruments, Jakob beim Spielen.

Jakob spielt mit einem weiteren, unbezeichneten Ältesten auch im heute in Paris aufbewahrten *Liber Floridus* Harfe (Abb. 6). Bei dieser Darstellung der Anbetung der *Majestas Domini* und des Lammes sind die 24 Ältesten in querrechteckigen Bildfeldern auf einem einzigen Folio um Christus und das Lamm herum angeordnet. Sechzehn Älteste sind mit kleinen Saiteninstrumenten in der einen und Kelchen in der anderen Hand gezeigt, darunter auch David. In der deutlich später entstandenen Version des *Liber Floridus* von 1460 in Den Haag ist der Unterschied zwischen Zupf- und Streichinstrumenten eindeutig (Abb. 7). Auf Folio 11v hält diesmal Ezechiel ein Streichinstrument mit keulenförmigem Korpus in der linken, den dazugehörigen langen Streichbogen in der rechten Hand. Auf demselben Folio sieht man mit der Laute Jakobs und der Harfe Davids zwei nicht gespielte Zupfinstrumente. Ursprünglich handelte es sich um eine Doppelseite wie in Wolfenbüttel, das angrenzende Folio mit der *Anbetung des Lammes* ist jedoch nicht erhalten. Es kann aber durch eine 1512 entstandene und heute ebenfalls in Den Haag aufbewahrte Kopie erschlossen werden.[19] Philippus ist hier mit einem ganz ähnlichen Instrument wie Ezechiel gezeigt – ein keulenförmig langgezogener Korpus mit fließendem Übergang zum Hals und sichelförmigem Wirbelkasten –, jedoch ohne Bogen, obwohl seine linke Hand dafür frei wäre. Jakobus sieht man beim Zupfen der Harfe, Bartholomäus beim Zupfen einer kleinen Laute, deren Korpus kürzer ist als beim Instrument des Ezechiel und mit einem abgeknickten Wirbelkasten abgeschlossen wird.

Auch bei den 24 Ältesten begegnet man – ähnlich wie beim *kînôr* König Davids – dem Instrumentennamen mit verschiedenen Darstellungsformen. Da im Text der Apokalypse 5,8 von mehreren *citharas* die Rede ist,[20] wird deutlich, dass es sich hier nicht mehr um das Phänomen verschiedener Übersetzungsmöglichkeiten handeln kann. Vielmehr ist davon auszugehen, dass man sich der generischen Offenheit des Begriffs als Saiteninstrument bewusst war und diese zu nutzen wusste, bot sie dem Künstler doch den idealen Spielraum, in seiner Darstellung vom gestalterischen Prinzip der *varietas* Gebrauch zu machen.[21]

---

mengestellten *Liber Floridus* wird heute ohne die nicht erhaltenen Apokalypsen-Illustrationen in der Universitätsbibliothek von Gent aufbewahrt. Siehe Woodward 2010.

17 Christian Heitzmann und Patrizia Carmassi nennen ebenfalls das spätantike *Liber genealogus* als Quelle für die Priesternamen, vgl. Heitzmann/Carmassi 2014, S. 31.

18 Ich verweise hier auf den im Medium der Bauplastik angewandten Kunstgriff, den Streichbogen im Hintergrund des Bildfelds ohne schlüssigen physikalisch-räumlichen Zusammenhang zu zeigen, wenn die Hände jeweils ein Instrument und eine Phiole halten. Siehe *Die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten der Apokalypse*, ca. 1130/50, Oloron-Sainte-Marie, Sainte-Marie, Westportal, äußere Archivolte des Tympanons, und *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, ca. 1145/50, Morlaàs, Sainte-Foy, Portal, Archivolte des Tympanons. In Oloron werden nur drei, in Morlaàs zwei der Streichinstrumente beim Streichen, aber acht bzw. 20 Bögen als Flachrelief im Hintergrund gezeigt.

19 Unbekannter Künstler, *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, 1512, Papier, 320 x 225 mm, in: Lambert 1512, fol. 23v–24r.

20 Apokalypse 5,8: »et cum aperuisset librum quattuor animalia et viginti quattuor seniores ceciderunt coram agno habentes singuli citharas et fialas aureas plenas odoramentorum quae sunt orationes sanctorum« (*BSV* 1994, S. 1886 f.).

21 Ganz im Gegensatz dazu hat sich der Illuminator der sog. Trinity-Apokalypse für die Darstellung von 24 Har-

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dies geschah auf dem Gebiet der Bauplastik bereits deutlich früher als bei den oben besprochenen Beispielen der *Anbetung der 24 Ältesten* aus dem *Liber Floridus*, in dessen Inschriften die *cithara* zwar nicht genannt wird, aber auf eine Stelle in der Apokalypse 5,5 angespielt wird. Auch die Mandorla der *Majestas Domini* am etwa 1188 entstandenen Tympanon des Südportals von San Esteban im kastilischen Moradillo de Sedano (Burgos) ist mit einer solchen Inschrift versehen. An der inneren Archivolte des Tympanons sind dort die 24 Ältesten paarweise um einen Engel herum angeordnet. Die dargestellten Musikinstrumente sind überaus vielfältig, darunter *da gamba* und *da braccio* gespielte kleine Streichinstrumente, wie sie sich in einer Vielzahl von Beispielen in der Portalskulptur der Zeit finden, darunter Santo Domino in Soria (um 1200), Sainte-Marie in Oloron (ca. 1130/50), Sainte-Foy in Morlaàs (ca. 1145/50) und Saint-Pierre in Moissac (ca. 1110/30) als frühestes Beispiel.

III. Apoll und die Musen

Wolfgang Ruf und Wolfgang Schenkluhn wiesen darauf hin, dass die vermutliche Niederschrift der Apokalypse in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts nach Christus fiel, in eine Zeit der »Hochblüte der griechisch-römischen Kunstmusik«.[22] In dieser Zeit gehörte die *cithara* zu den Instrumenten, die vor allem zur Begleitung von Gesang eingesetzt wurden. Das Instrument, das dem griechischsprachigen Autor der Offenbarung in seiner Vision des zukünftigen Weltendes vor Augen stand, war ein ihm aus seiner Zeit wohlbekanntes. Es wird in der griechischen Lyrik der Sappho oder des Pindar und in den lateinischen Versen von Properz oder Ovid erwähnt. In der antiken Mythologie ist die *cithara* mit Merkur, Orpheus, Amphion und Apoll verknüpft. Die *cithara* als Attribut des musizierenden Apoll wird zum Beispiel beim Sujet des Wettstreits mit Pan bemüht,[23] wobei hier das Blasinstrument von Letzterem in der Beurteilung durch Midas unterliegt, da man im Unterschied zum Saiteninstrument nicht gleichzeitig dazu singen kann. Das gleichzeitige Singen und Spielen kennzeichnet auch das antike Verständnis eines als *Kitharodos* oder *Citharoedus* bezeichneten Musikers.[24] Dieses Detail muss beim *Apollon Kitharodos* oder *Apollo Citharoedus*, einem in der Skulptur herausgebildeten Typus Apolls als Anführer der Musen, auch Musagetes genannt,[25] mitbedacht werden, ist es doch bei Darstellungen der Gottheit der Dichtkunst, des Gesangs und der Musik meist nicht visualisiert.

Anders als beim *kînôr* der späten Bronzezeit, einem im Mittelalter und der Renaissance nur schriftlich belegten Instrument, ist eine Anschauung von Darstellungen des antiken Leiertyps, der als bildliche Entsprechung mit dem Begriff der *cithara* zusammenfällt, für die Künstler der italienischen Frührenaissance nicht gänzlich auszuschließen – waren doch zum Beispiel die Bildwelten der Musensarkophage durch deren Umnutzung teilweise zugänglich.[26] Trotz dieser

fen als Interpretation der biblischen *cithara* entschieden (*ApkTrin*, fol. 4r). Im Übrigen weist Friedrich Behn darauf hin, dass auch der Begriff der Harfe im Altgermanischen ein für Saiteninstrumente generisch gebrauchter ist und das Verb *harpfen* die Spieltechnik des Zupfens meinte: »Im Altgermanischen werden alle Saiteninstrumente als ›Harfe‹ bezeichnet, und ›harpfen‹ heißt noch sehr viel später ›die Saiten zupfen‹ im Gegensatz zum Streichen mit dem Bogen« (Behn 1954, S. 152).

22 Ruf/Schenkluhn 2002, S. 11.

23 Siehe z. B. Ovid *Met* 11,169–171.

24 »In classical usage, a citharode or *citharoedus* is one who sings to the [square-based] kithara, not one who merely plays it.« (Blackburn 2018, S. 15).

25 Zu einem unter dem Einfluss von Francesco Petrarca (1304–1374) ausgebildeten nachantiken Wandel der Apollo-Ikonographie hin zu einem *Musagetes* siehe Christian 2014, S. 110.

26 Siehe ebd., S. 106 und 108, wo Christian auf den vor 1465 in das Grabmal Baldassare Spinellis in der römischen Kirche S. Maria del Priorato eingebauten Musensarkophag hinweist und auch den in den 1460er-Jahren in der römischen Basilika von S. Maria Maggiore zugänglichen Musensarkophag nennt, der sich später in der Sammlung Giustiniani befand und sowohl die Muse Terpsichore als auch Erato mit der *cithara* zeigt (Römisch, Mu-

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

möglichen Denkmälerkenntnis, die bis 1500 kaum vollplastische Skulpturen umfasst haben dürfte,[27] wird auch im humanistischen Umfeld der Frührenaissance die in Textquellen überlieferte *cithara* mitunter durch ein zeitgenössisches Saiteninstrument verkörpert.

In Anlehnung an Isidor von Sevilla wird die Erfindung der *cithara* in der humanistischen Tradition Apoll zugeschrieben.[28] Auch der Text des circa 1420 entstandenen *Libellus de imaginibus deorum* beschreibt Apoll mit der *cithara* in der Hand, »cythara[m] tenebat«.[29] Die zugehörige Zeichnung zeigt diese mit birnenförmigem, monoxylem Korpus, der fließend in den Hals übergeht und einen sichelförmigen Wirbelkasten aufweist (Abb. 8). Jean Seznec wählt bei seiner Benennung des Instruments den Begriff der *cithare*, der sich etymologisch direkt aus der *cithara* herleitet, und lässt so offen, ob er es für ein Zupf- oder ein Streichinstrument hält.[30] Kathi Meyer-Baer hingegen interpretiert es nicht nur als Rebec, sondern sieht darin auch eine Diskrepanz zum Text,[31] die es für den zeitgenössischen Betrachter und dessen offenes Begriffsverständnis allerdings nicht gegeben haben dürfte. Dass dem Instrument in der linken Hand Apolls kein Streichbogen hinzugegeben wurde, sondern nur ein zu Pfeilen und Köcher gehöriger Schießbogen in der Rechten, macht eine Auffassung der bis auf den Umriss des Instruments kaum konkrete instrumentenbauliche Details aufweisenden Darstellung als Quinterne möglich, wenn auch nicht zwingend nötig, da der Schießbogen als Analogon verstanden werden könnte.

Anders verhält es sich bei einer Gemäldeserie mit Apoll und den Musen, mit der der *Tempietto delle Muse* im Herzogspalast von Urbino ausgestattet wurde. Dort zeigt Giovanni Santi am Ende des Quattrocento die Muse Terpsichore mit einem gestrichenen Rebec, das allerdings mit dem tieferliegenden unteren Deckenteil und dem Steg, der auf der oberen Deckenebene steht, mehrere organologische Ungereimtheiten aufweist (Abb. 9). Das Rebec gehört zum in der Renaissance verwendeten Instrumentarium und wurde als zeitgenössische Entsprechung der antiken *cithara* verstanden,[32] wie die Inschrift am unteren Bildrand zeigt. Hier wird ein in verschiedenen Textquellen seit der Antike tradiertes Musengedicht zitiert, in dem Terpsichore durch das Spiel ihrer *cithara* bewegt, die Affekte beherrscht und verstärkt: »Terpsichore affectvs citharis movet, i[m]perat, avget«.[33] Während der Gemäldezyklus heute nicht mehr Teil der Ausstattung des

sensarkophag, ca. 180–200 n. Chr., Marmor, 67 x 224 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv.-Nr. I 171).

27 Auch Christian (2014, S. 111 f.) bezweifelt die Kenntnis lebensgroßer Ensembles aus Apoll und den Musen im Quattrocento. Zudem muss berücksichtigt werden, dass die Instrumentendarstellung häufig nachträglichen Ergänzungen unterworfen war, wie z. B. im Fall des *Apollo Farnese*. Das genaue Ausgrabungsdatum der Skulptur ist unklar, vor 1537 entstandene Zeichnungen Maerten van Heemskercks belegen den fragmentarischen Zustand der *cithara*, deren oberer Abschluss erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt wurde. Allein Winternitz (1965, S. 272) spricht von einer »misinterpretation of ancient instruments by Renaissance artists« und begründet dies mit der – einem Versäumnis gleichkommenden – Tatsache, dass »the ancient models, abundantly available in statues, reliefs and frescos, were not strictly copied«. Unklar ist, welche im Überfluss vorhandenen Statuen und Fresken Winternitz gemeint haben könnte. Die von ihm zur Veranschaulichung der Morphologie der antiken *cithara* herangezogene Wandmalerei in Pompei war im späten Quattrocento jedenfalls noch längst nicht freigelegt.

28 »Citharae ac psalterii repertor Tubal, ut praedictum est, perhibetur. Iuxta opinionem autem Graecorum citharae usus repertus fuisse ab Apolline creditur. Forma citharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quo uti vox a pectore, ita ex ipsa cantus ederetur, appellatamque eadem de causa. Nam pectus Dorica lingua κιθάρα vocari.« (Isidor *ESO*).

29 Albericus o. J., fol. 1v.

30 Seznec 1939, S. 154. Aufgrund des Bildbestands lässt es sich ausschließen, dass Seznec die Zither meinte, für die der Begriff im heutigen Französisch am häufigsten Verwendung findet.

31 »The text says that Apollo holds a kithara in his hand, but in the drawing his instrument is a rebec.« (Meyer-Baer 1970, S. 138).

32 Zur zeitgenössisch üblichen generischen Beschreibung von Saiteninstrumenten durch die lateinische *cithara* siehe Prizer 1982, S. 107, und Salmen 1998, S. 82.

33 Etwa Ausonius *Id* 20,4, oder *MythVat* II 24 (Versus VIIII Musarum). Zu einem Überblick über die Textquellen

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tempietto ist, verweist ein noch *in situ* den Raum umlaufender Fries mit eingeschriebenem Distichon auf die ursprüngliche Bestimmung des Raums. Hier wird jeder Eintretende aufgefordert, sich an diesem Ort reiner Schönheit den Musen heiter und unschuldig zu zeigen: »Qvisqvis ades laetvs mvsis et candidvs adsis facvndvs citharae nil nisi candor inest«.[34] In ihrer Studie zum *Tempietto delle Muse* misst Claudia Wedepohl dem dort verwendeten Begriff der *cithara* große Bedeutung bei und verknüpft ihn mit der Eigenschaft eloquenter Redlichkeit, die auch dem Besucher abverlangt wird.[35] Vermutlich ist es nicht zuletzt der Darstellung des Apoll innerhalb des Gemäldezyklus geschuldet, die ihn in seiner Funktion als *Musagetes* und zeitgemäßer *Citharoedus* mit der Lira da braccio zeigt, dass Wedepohl dieses Instrument als zeitgenössische Entsprechung der antiken *cithara* ansieht.[36] Die für den selben räumlichen Kontext des *Tempietto delle Muse* verbildlichte Konnotation der *cithara* als Rebec der Muse Terpsichore spricht jedoch gegen eine derartig enggefasste Interpretation und ist nur mit einem generisch offenen Begriffsverständnis der *cithara* zu erklären.[37]

Die im Herzogspalast von Urbino beschworene Sphäre des Apollinisch-Musischen ist auf den höfischen Kontext mit seinem repräsentativen Funktionszusammenhang und dem Verständnis des Fürsten als Herrn über die Künste zugeschnitten. Das Bildprogramm und auch die übergeordnete Thematik des Raums erschließt sich jedoch nicht, wenn man allein Kenntnisse der lateinischen Sprache bemüht. Der philologische Zugang zum Begriff der *cithara* verlangt weit mehr als das. Neben der Vertrautheit mit den antiken Textquellen ist jene mit der zeitgenössischen Konnotation des Begriffs mitzubringen, wie sie in den humanistischen Kreisen der italienischen Höfe zirkulierte: als generischer Begriff für allerlei Saiteninstrumente, deren ursprüngliche Funktion die instrumentale Begleitung von Gesang war. Dass der Begriff der *cithara* als rhetorische Figur der Metonymie auf der sprachlichen Ebene die sich gesungen und instrumental begleitet vorzustellende Dichtung der Antike beschreibt,[38] scheint durchaus auch um die Ebene der Darstellung erweiterbar: als bildliche Entsprechung dieser begrifflichen Verquickung steht schließlich das vor Augen gestellte Instrument als Chiffre für das gleichzeitige Singen und Spielen. In diesem Bewusstsein, das auch auf die am Anfang vorgestellten biblischen Sujets übertragbar ist,[39] kann ein Ansatz, der mit Vorsicht nach den den Darstellungen zugrunde liegenden zeitgenössischen Beziehungen zwischen Denotation, Begriff und Konnotation fragt, für die zwischen den Disziplinen der klassischen Musikwissenschaft und der Kunstgeschichte angesiedelte Musikikonographie fruchtbar gemacht werden.

---

siehe Strocka 1977, S. 134, Anm. 471. In Urbino wurde das Gedicht einem heute in der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek aufbewahrten Manuskript von 1461 entnommen, das sich damals im Herzogspalast befand und die Autorschaft Vergil zuschreibt (MsA, fol. 82v: »Tersicore affectus cytharis mouet, imp[er]at auget«). Zum Gedicht und der von Santi rezipierten Ikonographie der musizierenden Musen siehe Wedepohl 2009, S. 111, 117, 123 und 236, Anm. 661.

34 »Wer immer du zugegen bist, sei den Musen gegenüber frohgestimmt und lauter, denn nichts als eloquente Redlichkeit wohnt der Kithara inne.« Deutsche Übersetzung nach Wedepohl 2009, S. 141. Vgl. auch Wedepohls minimal abweichende Übersetzungen ebd., S. 13 und S. 109.

35 Ebd., S. 141.

36 Ebd., S. 123 und S. 139. Auch im Briefwechsel der als *decima musa* verherrlichten Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este, finden sich Hinweise darauf, dass sie den bewusst antikisierenden Begriff der *cithara* für die Lira da braccio verwendet (siehe Prizer 1982, S. 107). Durch einen Besuch des Herzogspalasts von Urbino im Jahr 1494 war Isabella mit der Anlage und Ausstattung der dortigen Räumlichkeiten vertraut.

37 Dieses umfasst im Übrigen nicht nur den Begriff der *cithara*, sondern auch den der *lyra*, von dem sich die Bezeichnung Lira da braccio ableitet: »a humanist would have chosen either *kithara* or *lyra*, both from the Greek: these indicate essentially the same instrument, the ancient lyre« (Blackburn 2018, S. 13).

38 Wedepohl 2009, S. 141 und S. 143.

39 Auch Wedepohl schließt David als göttlich inspirierten biblischen Sänger explizit mit ein, vgl. ebd., S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1 Anonymus, *König David und seine Musiker*, um 1100, Sandstein, Moissac, Abbaye Saint-Pierre, Kreuzgang (Foto: Roberto Sigismondi. Mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut).

Abb. 2 Anonymus, *König David und seine Musiker*, Mailand, letztes Drittel 10. Jahrhundert, Federzeichnung und Deckfarben auf Pergament, 200 x 130 mm (Folio 250 x 175 mm), in: *PsaltAmB*, fol. 12v (mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek München).

Abb. 3 Anonymus, *König David und seine Musiker*, Winchcombe oder Canterbury, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Pergament, 253 x 115 mm (Folio 271 x 153 mm), in: MsB, fol. 4v (mit freundlicher Genehmigung der Syndics of Cambridge University Library).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 4a/b Anonymus, *König David und seine Musiker*, Soignies (Hennegau), 3. Drittel des 11. Jahrhunderts, Pergament, 270 x 195 mm, in: MsC, fol. 30v–31r (mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Leipzig).

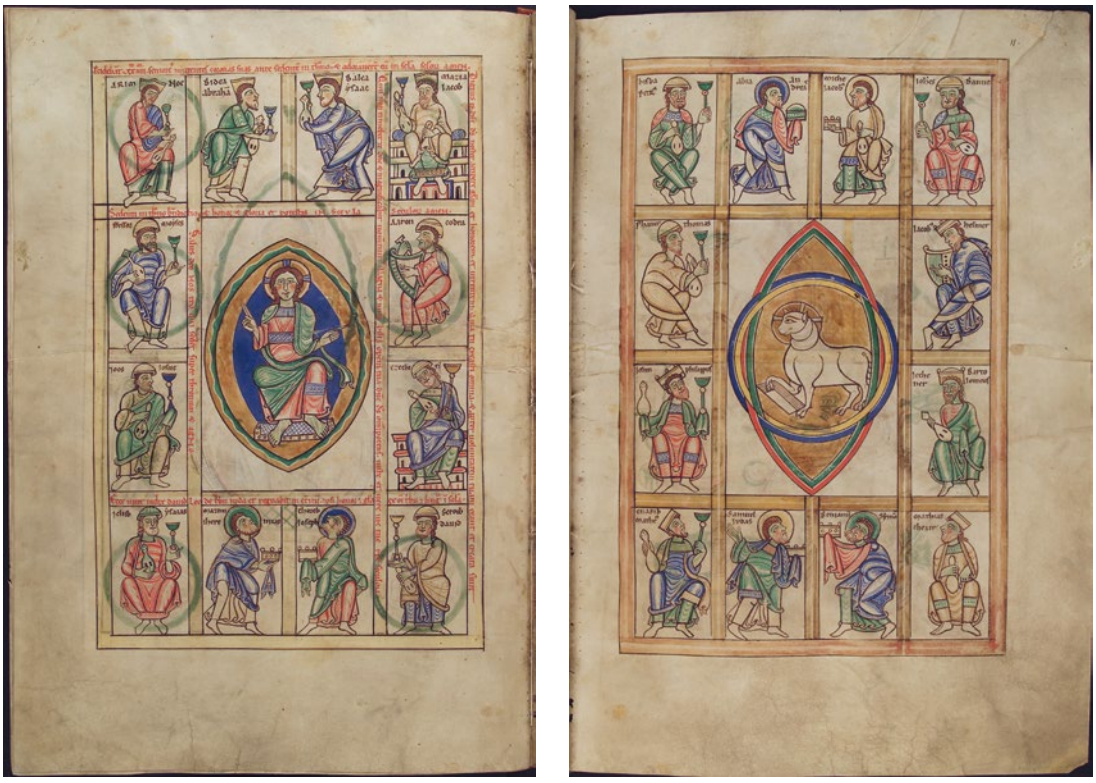


Abb. 5a/b Anonymus, *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, Nordfrankreich, Flandern oder Hennegau, drittes Viertel des 12. Jahrhunderts, Pergament, 435 x 295 mm, in: Lambert o. J.a, fol. 10v–11r (mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 6 Anonymus, *Die Anbetung der Majestas Domini und des Lammes durch die 24 Ältesten*, Nordfrankreich, drittes Viertel des 12. Jahrhunderts, Pergament, 465 x 295 mm, in: Lambert o. J.b, fol. 35r (mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France).

Abb. 7 Anonymus, *Die Anbetung der Majestas Domini durch die 24 Ältesten*, Lille und Ninove, 1460, Pergament, 408 x 286 (304 x 215) mm, in: Lambert 1460, fol. 11v (mit freundlicher Genehmigung der KB Den Haag – Nationalbibliothek der Niederlande).

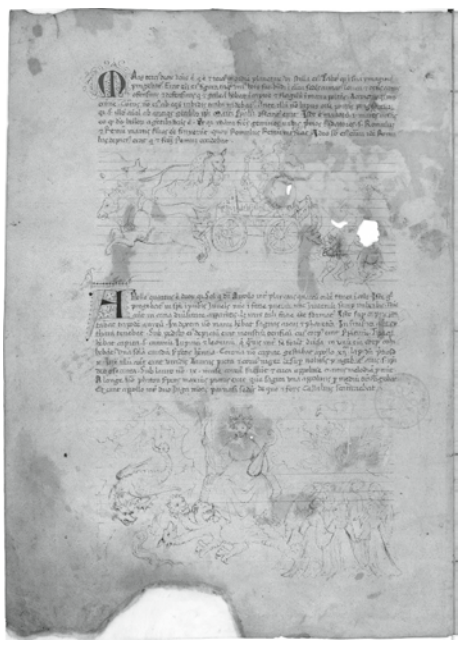


Abb. 8 Anonymus, *Der thronende Apoll mit den Musen*, ca. 1420, Zeichnung auf Pergament, in: Albericus o. J., fol. 1v (Foto: Marie Aline Jacquemard. Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Apostolica Vaticana, alle Rechte vorbehalten © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana).

Abb. 9 Giovanni Santi, *Die Muse Terpsichore*, ca. 1480/90, Öl auf Holz, 82,7 x 39,8 x 0,88 cm, Florenz, Galleria Corsini (Foto: Claudio Giusti. Mit freundlicher Genehmigung der Galleria Corsini – Firenze).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt aufgerufen am 18.9.2025.

Albericus o. J. | Albericus Londoniensis: *Libellus de imaginibus deorum,* Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. lat. 1290.

ApkTrin | *The Trinity Apocalypse,* Cambridge, Trinity College, Ms. R.16.2.

Ausonius *Id* | Ausonius: *Idyllia,* online, o. J., https://la.wikisource.org/wiki/Idyllia.

Behn 1954 | Friedrich Behn: *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter,* Stuttgart: Hiersemann 1954.

Blackburn 2018 | Bonnie J. Blackburn: »The Foremost Lutenist in the World«. Pietrobono dal Chitarino and His Repertory, in: *Journal of the Lute Society of America* 51 (2018), S. 1–71.

Bommes 2018 | Mathias Bommes: Die frühmittelalterliche Zupfleier im Spiegel der archäologischen Quellen, in: *Phoibos* 17 (2018), S. 77–96.

Braun 1999 | Joachim Braun: *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen,* Fribourg: Universitätsverlag 1999.

BSV 1994 | *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem,* hg. von Robert Weber und Roger Gryson, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1994.

CAO 1970 | *Corpus Antiphonalium Officii,* hg. von René-Jean Hesbert, Bd. 4, Rom: Herder 1970.

Christian 2014 | Kathleen Wren Christian: The Multiplicity of the Muses. The Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400–1600, in: *The Muses and Their Afterlife in Post-Classical Europe,* hg. von Kathleen Wren Christian, Clare E. L. Guest und Claudia Wedepohl, London: Warburg 2014, S. 103–153.

Debiais 2018 | Vincent Debiais: Images of Letters. Writing and Image Making in Western Europe Romanesque Sculpture, in: *Inmunkwahak. The Journal of the Humanities* 114 (2018), S. 1–25.

Heitzmann/Carmassi 2014 | Christian Heitzmann/Patrizia Carmassi: *Der Liber Floridus in Wolfenbüttel. Eine Prachthandschrift über Himmel und Erde,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014.

Isidor *ESO* | Isidor von Sevilla: *Etymologarium sive originum*, Liber III, hg. von Angus Graham, online, o. J., www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Isidorus/isi_et03.html#c321.

Lafargue 1938 | Marie Lafargue: Les sculptures du premier atelier de la Daurade et les chapiteaux du cloître de Moissac, in: *Bulletin Monumental* 97 (1938), S. 195–216.

Lambert o. J.a | Lambert von Saint-Omer: *Liber floridus,* Ms., Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf 1 Gud. lat., digitalisiert unter: http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=1-gud-lat.

Lambert o. J.b | Lambert von Saint-Omer: *Liber Floridus,* Ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Ms. Latin 8865, digitalisiert unter: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000541b.

Lambert 1460 | Lambert von Saint-Omer, *Liber Floridus*, Lille/Ninove, 1460, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 72 A 23, digitalisiert unter: https://manuscripts.kb.nl/show/manuscript/72+A+23.

Lambert 1512 | Lambert von Saint-Omer: *Liber Floridus,* 1512, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 128 C 4.

Lucchesi-Palli 1959 | Elisabetta Lucchesi-Palli: David. Ikonographie, in: *Lexikon für Theologie und Kirche,* hg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg: Herder ^{2}1959, Bd. 3, Sp. 176.

Mertens 1966 | Heinrich A. Mertens: *Handbuch der Bibelkunde. Literarische, historische, archäologische, religionsgeschichtliche, kulturkundliche, geographische Aspekte der Heiligen Schrift des Alten und Neuen Testamentes geboten für Unterricht und Predigt,* Düsseldorf: Patmos 1966.

Meyer-Baer 1970 | Kathi Meyer-Baer: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology,* Princeton: Princeton University Press 1970.

MsA | *Manuskript*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. Lat. 643, digitalisiert unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.643.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MsB | *Bilingual Psalter in Old English and Latin,* Ms., Cambridge, Cambridge University Library, Ms. F.f.1.23, digitalisiert unter: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-FF-00001-00023/1.

MsC | *Theologische Sammelhandschrift aus Soignies (Hennegau),* Ms., Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 774, digitalisiert unter: https://digital.ub.uni-leipzig.de/object/viewid/0000010775.

MythVat II | *Mythographus Vaticanus II,* ed. by digilibLT, online, 2018, https://digiliblt.uniupo.it/xtf/view?docId=dlt000566/dlt000566.xml.

Ovid *Met* | Publius Ovidius Naso: *Metamorphoses,* online, o. J., https://la.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_(Ovidius).

Page 1987 | Christopher Page: *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100–1300,* London: Dent 1987.

Petrus o. J. | Petrus von Palude: *Commentaria super Psalmos. Litteralis, allegorica, anagogica et moralis expositio fratris Petri de Palude, ordinis Prædicatorum, super Psalterium,* Douai, Bibliothèque municipale, Ms. 45, IX.

Prizer 1982 | William F. Prizer: Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, »master instrument-maker«, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 87–127.

PsaltAmA | *Psalterium Ambrosianum*, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 83.

PsaltAmB | *Psalterium Ambrosianum*, sog. Bobbio-Psalter, München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 343.

Remigius o. J. | Remigius von Auxerre: *Enarrationes in Psalmos,* Reims, Bibliothèque Municipale, Ms. 133 (B. 064).

Ruf/Schenkluhn 2002 | Wolfgang Ruf/Wolfgang Schenkluhn: Musik als Lobpreis. Zur Darstellung der 24 Ältesten mit der *cithara*, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag,* hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber 2002, S. 9–23.

Salmen 1998 | Walter Salmen: The Muse Terpsichore in Pictures and Texts from the 14th to 18th Centuries, in: *Music in Art* 22 (1998), S. 79–85.

Seebass 1973 | Tilman Seebass: *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118,* 2 Bde., Bern: Francke 1973.

Seebass 1987 | Tilman Seebass: Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 11 (1987), S. 139–152.

Sellers 1941 | Ovid R. Sellers: Musical Instruments of Israel, in: *Biblical Archaeologist* 4 (1941), S. 33–47.

Seznec 1939 | Jean Seznec: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance,* London: Warburg 1939.

Steger 1971 | Hugo Steger: *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters – Lire, Harfe, Rotte und Fidel,* München: Fink 1971.

Strocka 1977 | Volker Michael Strocka: *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos. Text,* Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1977.

Wedepohl 2009 | Claudia Wedepohl: *In den glänzenden Reichen des ewigen Himmels. Cappella del Perdono und Tempietto delle Muse im Herzogpalast von Urbino,* München: Scaneg 2009.

Wille 1967 | Günther Wille: *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer,* Amsterdam: Schippers 1967.

Winternitz 1965 | Emanuel Winternitz: Muses and Music in a Burial Chapel. An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11/4 (1965), S. 263–286.

Woodward 2010 | Elizabeth Woodward: *The Illustrated Apocalypse Cycle in the Liber Floridus of Lambert of Saint-Omer,* Diss. Florida State University 2010.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Marina Haiduk *hat Kunstgeschichte, Publizistik und Osteuropastudien in Berlin und Wien studiert und zur italienischen Malerei und Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf Materialität geforscht. Malerei auf Stein war sowohl Gegenstand ihrer Magisterarbeit als auch ihrer Doktorarbeit. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt »Rabab & Rebec« an der Hochschule der Künste Bern widmete sie sich der Musikikonographie, deren Methodik und medialen Aspekten wie dem Verhältnis von Wort, Klang und materieller Kultur zum Bild.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hist. Musikwissenschaft
(teilweise in Verbindung mit Musikikonographie)

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thilo Hirsch

El son del purgamẽo. Das Rabab in den *Cantigas de Santa María* und dessen Rekonstruktion

Die Cantigas de Santa María*, entstanden zwischen ca. 1264 und 1284 im Auftrag und unter Mitwirkung Alfonsos des Weisen, gehören sowohl musikalisch als auch musikikonographisch zu den wichtigsten Quellen des Mittelalters. Von den vier erhaltenen Manuskripten sind zwei mit zahlreichen Miniaturen versehen, in denen auch mehrere mit einem Fell bzw. Pergament als Decke bespannte Rababs dargestellt sind. Das Ziel dieses Artikels ist es, zu zeigen, welche Informationen sich aus diesen Darstellungen und ihrem medialen Kontext gewinnen lassen und in welchem Verhältnis sie zu den arabischen und europäischen Quellen stehen. Anhand eines ersten rekonstruierten* Cantigas*-Rabab-Prototyps werden – in Verbindung mit den erhaltenen* Cantigas*-Melodien – schließlich die aufführungspraktischen Möglichkeiten und Auswirkungen bei der Verwendung von fellbespannten Rababs in der Musik des (spanischen) Mittelalters diskutiert.*

El son del purgamẽo. The Rabab in the *Cantigas de Santa María* and Its Reconstruction

The Cantigas de Santa María *were written between approximately 1264 and 1284. They were commissioned by Alfonso the Wise, who also collaborated on the project. They are among the most important sources for music and music iconography from the Middle Ages. Of their four surviving manuscripts, two are illustrated with numerous miniatures in which several rababs with a skin or parchment top are depicted. This essay investigates what information can be gathered from these representations and their medial context, and how they relate to Arabic and European sources. Finally, based on a first reconstructed* Cantigas*-rabab prototype and melodies preserved in the* Cantigas*, we consider the musical possibilities and the impact on performance of using skin-covered rababs in music of the (Spanish) Middle Ages.*

Die zwischen circa 1264 und 1284 im Auftrag und unter Mitwirkung Alfonsos des Weisen entstandenen *Cantigas de Santa María* (CSM) – eine der größten Sammlungen von einstimmigen, in Mensuralnotation überlieferten Marienliedern[1] in galizisch-portugiesischer Sprache – gehören sowohl musikalisch als auch organologisch zu den wichtigsten Quellen des Mittelalters. In zwei der drei erhaltenen Codices[2] sind zahlreiche Musikinstrumente detailliert dargestellt, zu denen auch mehrere Rababs zählen, keulenförmige Streichinstrumente mit einem Tierfell (Pergament) als Decke, die vertikal auf einem Bein aufgestützt gespielt werden. Obwohl vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert zahlreiche europäische Quellen erhalten sind, die die Verwendung

1 *Cantiga* ist der galizisch-portugiesische Begriff für ›Lied‹.

2 Siehe Gómez 2016. Der dritte Codex besteht aus zwei Bänden, wovon der erste in der Real Biblioteca del Monasterio del Escorial und der zweite in Florenz in der Biblioteca Nazionale Centrale aufbewahrt wird.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieses Instrumententyps zeigen und beschreiben, wurde er bisher in der historischen Aufführungspraxis weitgehend ignoriert. Aus diesem Grund war eines der Projektziele unseres vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekts zu Rabab und Rebec an der Hochschule der Künste Bern,[3] ein *Cantigas*-Rabab zu rekonstruieren, um es in der Praxis erproben zu können. Im vorliegenden Artikel werden zuerst die Rabab-Darstellungen in den verschiedenen *Cantigas*-Manuskripten analysiert, dann die Vorgehensweise für die Rekonstruktion eines *Cantigas*-Rabab-Prototyps erläutert und schließlich verschiedene aufführungspraktische Aspekte beleuchtet.

Die Rabab-Darstellungen in den *Cantigas de Santa María*

Über die genaue Datierung und die Reihenfolge, in der die erhaltenen *Cantigas*-Codices entstanden sind, wurde schon viel diskutiert und publiziert.[4] Für die mit zahlreichen Miniaturen versehenen Prachthandschriften Codex *T,* auch *Códice rico* genannt, und Codex *E,* auch als *Códice de los músicos* bezeichnet,[5] wird in der Forschungsliteratur meist eine Fertigstellung zwischen 1280 und 1284 angenommen.[6] Nur im Codex *E* ist der Name des Schreibers Johannes Gundisalvi vermerkt.[7] Die Namen der Buchmaler der verschiedenen *Cantigas*-Manuskripte sind hingegen unbekannt.

Im Codex *E* wird die Gliederung der 416 enthaltenen *Cantigas* in Zehnergruppen durch 40 Miniaturen mit der Darstellung von jeweils ein oder zwei Musiker:innen[8] mit insgesamt circa 40 verschiedenen Instrumententypen unterstrichen. Dass es sich dabei nicht um ein ›Orchester‹ zur Aufführung der *Cantigas,* sondern um eine enzyklopädische Zusammenstellung der zu dieser Zeit auf der Iberischen Halbinsel gebräuchlichen Musikinstrumente handelt, die in ihrer Vielfältigkeit den musikalischen Reichtum an Alfonsos Hof unterstreichen, haben schon verschiedene Autor:innen betont.[9]

Auf Folio 118r des *E*-Codex sieht man oben links eine Miniatur mit zwei Rabab-Spielern, gefolgt von der Melodie der *Cantiga* 110 in Quadratnotation und weiteren Strophen in galizisch-portugiesischer Sprache (Abb. 1 und 2). Wie bei jeder zehnten *Cantiga* der Sammlung handelt es sich um eine *Cantiga de loor,* einen Lobgesang auf Maria.

3 Institut Interpretation 2023.

4 Mehrere unterschiedliche Theorien und Stemmata zur Entstehungsgeschichte der *Cantigas*-Manuskripte finden sich in Ferreira 1994; Gómez 2016; und Parkinson 2000.

5 Die detaillierten bibliographischen Angaben zu den *Cantigas*-Codices finden sich im Literaturverzeichnis dieses Artikels unter den Kurztiteln CSM-*T,* CSM-*E* etc.

6 Die beiden weiteren *Cantigas*-Manuskripte sind der sog. *To*- und der *F*-Codex. Ersterer wurde früher in der Bibliothek der Kathedrale von Toledo aufbewahrt und hat daher sein Namenskürzel. Dieser früheste *Cantigas*-Codex wurde ca. 1275 fertiggestellt und enthält keine Miniaturen. Beim *F*-Codex, der sich heute in Florenz befindet, handelt es sich um den zweiten, unvollständigen Teil des *T*-Codex, der wahrscheinlich nach Alfonsos Tod 1284 nicht mehr fertiggestellt wurde. Neben den fehlenden Noten sind hier auch zahlreiche Miniaturen nur fragmentarisch ausgeführt. Da dieser Codex keine Rabab-Darstellungen enthält, wurde er hier nicht berücksichtigt. Siehe auch Ferreira 1994, S. 59–62 und 71 f.

7 CSM-*E,* fol. 361v.

8 Abgesehen von Bärten weisen die im *E*-Codex dargestellten musizierenden menschlichen Figuren keine eindeutigen sekundären Geschlechtsmerkmale auf. Schulterlange Haare könnten auf den ersten Blick ein Hinweis auf Musikerinnen sein. Da es jedoch ebenso Beispiele für Musiker mit langen Haaren und Bart gibt, ist dies nicht eindeutig. Die eine sanduhrförmige Trommel spielende Figur in *Cantiga* 300 (CSM-*E,* fol. 268v) wirkt mit ihrem *ḥiǧāb*-ähnlichen Kopftuch sehr weiblich. Es ist allerdings gerade diese Art Trommel (arab. *kūba*), die bei Ibn ad-Darrāǧ (gest. 1293/94) als typisches Instrument der effeminierten Männer (arab. *muḫannaṯūn*) beschrieben ist, vgl. Odeimi 1991, S. 55.

9 Siehe beispielsweise Gómez 2016.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

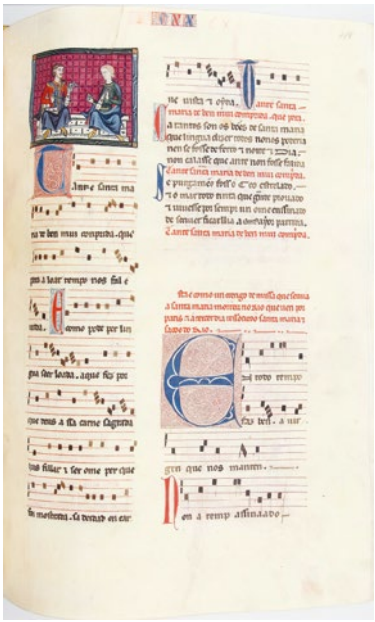


Abb. 1 *Cantiga* 110, in: CSM-*E*, fol. 118r., ca. 1284, Pergament, 404 x 274 mm (Foto: Patrimonio Nacional de España, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2).

Abb. 2 Anonym, *Zwei Rabab-Spieler*, Ausschnitt aus Abb. 1 (Foto: Patrimonio Nacional de España – RBME).

Abb. 3 Rabab-Darstellungen (leicht gedrehte Ausschnitte aus Abb. 2).

In dieser Buchmalerei sind vor einem gleichmäßig gemusterten Hintergrund zwei auf einer Bank sitzende und sich interessiert anblickende Rabab-Spieler zu sehen, von denen der linke Spieler mit Bart etwas älter scheint als der rechte. Beide halten das Rabab mit der linken Hand, wobei es der linke Spieler auf den linken und der rechte Spieler – in einer etwas schrägeren Spielhaltung – auf den rechten Oberschenkel stützt. Die Bögen werden jeweils mit der rechten Hand im Untergriff gehalten und weisen stark gewölbte Stangen auf. Die Umrissform der Instrumente ist keulenförmig mit doppelt aspektivisch verdrehten Wirbelkästen, wobei mit ›Aspektive‹ die gleichzeitige Darstellung mehrerer Ansichten – in der Regel Vorder- und Seiten-

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ansicht – gemeint ist, wie sie beispielsweise aus der altägyptischen Kunst bekannt ist. Dort wurde der Oberkörper einer menschlichen Figur oft frontal dargestellt, während der Kopf im Profil, um 90 Grad um die Längsachse gedreht, gezeigt wurde. Bei Musikinstrumenten betrifft dies sehr oft die Darstellung des Wirbelkastens, der im Verhältnis zum Korpus des Instruments um die Längsachse – und im Fall der *Cantigas*-Rababs zusätzlich um die Querachse (die Wirbel zeigen nach oben bzw. unten statt zu den Seiten) – verdreht ist (vgl. Abb. 3).[10]

Beide Rababs sind mit zwei Saiten und zwei Wirbeln dargestellt. Das Griffbrett weist jeweils zwei Schalllöcher auf.[11] Beim unteren Drittel der Decke handelt es sich bei beiden Instrumenten sehr wahrscheinlich um eine Fell- bzw. Pergamentdecke, auf deren unterem Ende ein Steg angedeutet ist. Die seitlichen Einzüge im unteren Korpus-Drittel lassen sich als aspektivische Darstellung der konkaven Felldecke interpretieren, wie sie in zahlreichen späteren Bildquellen deutlich zu erkennen ist (siehe unten).

Im Unterschied zum linken Instrument sind auf dem Griffbrett des rechten im oberen Drittel mehrere parallele horizontale Linien zu erkennen, die wahrscheinlich Bünde darstellen sollen. Daraus und aus dem unterschiedlichen Alter der beiden Spieler könnte sich eine Deutung als Unterrichtssituation ergeben, in der der Schüler mit Bünden spielt, um sich besser auf dem Griffbrett orientieren zu können.[12] Zudem sind die Bünde ein wichtiger Hinweis darauf, dass die Saiten des europäischen Rababs auf dem Griffbrett abgegriffen wurden, im Unterschied zur *rabāb*-Spieltechnik, wie sie in Nordafrika in der *andalusi*-Musiktradition[13] praktiziert wird, bei der die Töne auf der ›freien‹ Saite gegriffen werden.

In den Texten der *Cantigas de Santa María*[14] werden Musikinstrumente nur sehr selten erwähnt. Die einzige direkte Verbindung zwischen einem Liedtext und einem Streichinstrument ist die Benennung und Darstellung einer »viola« bzw. »vihuela de arco« zur Gesangsbegleitung in *Cantiga* 8.[15] In der dritten Strophe von *Cantiga* 110 findet sich allerdings noch eine ganz besondere intermediale Verbindung zwischen Bild und Text:

10 Vgl. auch Hirsch/Haiduk 2025 (in diesem Band), S. 68, 76 f. und 82.

11 Die vier kreisförmig angeordneten, tropfenförmigen Ausschnitte in der Decke des linken Instruments wurden hier als ein zusammengehöriges Schallloch interpretiert.

12 Eine Kontroverse, ob es sinnvoll sein kann, Rebecs aus pädagogischen Gründen zuerst mit Bünden auszustatten, um sie nach dem Erlernen der richtigen Griffstellen wieder abzuschneiden, ist in zwei Lehrwerken aus dem frühen 16. Jahrhundert überliefert. So schreibt Martin Agricola 1529 in seiner *Musica Instrumentalis deudsch*: »Es folget die dritte art der Geigen [Anm.: Rebecs werden zu diesem Zeitpunkt im nordalpinen Bereich »kleine Geigen« genannt.] / Die soltu (radt ich) auch nicht vermeiden. / Sie sind cleiner denn die vorigen gestalt / Auff yhn werden nur drey Seyten gezalt. / Vnd gemenlich one bünd erfunden / Jdoch sag ich dir zu dissen stunden / Das es one bünd schwer ist zu fassen / Darumb soltu das nicht faren lassen. / Sondern vb dich erst auff die bündisch art / So magstu darauff recht werden gelart. / Wiltu darnach die bünde nicht leiden / So magst sie mit eim messer weg schneiden« (Agricola 1529, fol. 49r). Hans Gerle antwortet 1532 in seiner *Musica Teusch* auf diesen Vorschlag eher ablehnend: »so haben sich etlich vntherstanden daruon zuschreyben / vnd wissen doch nit anzuzaygen wo man die griff sol finden vnd sprechen / Man soll bündt darauff machen vnd wann man der griff gewis sey / so myg man sie wol wider herab schneyden / Ja lieber wer will eynem aber anzaygen wo er die bündt hin soll setzen dann wans eyner west / so west er auch wol wo er die griff solt finden« (Gerle 1532, fol. Hijv). In der modernen Streicherpädagogik werden heute oft aufgeklebte Markierungen verwendet. Sie erleichtern das Auffinden der richtigen Griffstellen, solange die Greifhand noch nicht an die notwendige Spreizung der Finger gewöhnt ist, und können später problemlos wieder entfernt werden. Siehe beispielsweise Don't Fret o. J.

13 Als *andalusi*-Musik (*al-mūsīqā al-andalusiyya*) wird eine Stilrichtung in der arabischen Musik bezeichnet, die in Nordafrika in Marokko, Algerien, Tunesien und Libyen gespielt wird. Typisch für diese Musik, deren Narrativ lautet, sie sei 1492 bei der Vertreibung der Muslime von der Iberischen Halbinsel nach Nordafrika mitgebracht worden und hätte sich dort seitdem fast unverändert erhalten, ist die Verwendung des gestrichenen keulenförmigen, mit einer Felldecke bespannten *rabāb*, das dem historischen europäischen Rabab sehr ähnlich sieht (s. u.).

14 Zum Aufbau der verschiedenen Codices siehe Gómez 2016.

15 CSM-*T,* fol. 15r–15v (*Cantiga* 8).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Se purgamẽo foss' o ceo estrelado.–
e o mar todo tinta, que grand' é prouado
e uiuesse por sempr' un ome enssinado
de scriuer ficarll' ía a mayor partida.

Wenn der Sternenhimmel Pergament und das ganze Meer Tinte wäre und es einen Schreiber gäbe, der ewig lebte, bliebe der größte Teil ihres Lobes [Mariens] immer noch unbesungen.[16]

Dieser metaphorische Vergleich des Sternenhimmels mit dem Schreibmaterial Pergament könnte meines Erachtens der Grund dafür sein, dass dieser *Cantiga* bei der Konzeptualisierung der Miniaturen ein Instrument zugeordnet wurde, dessen Decke ebenfalls aus Pergament besteht: das Rabab.[17]

Im *E*-Codex findet sich bei *Cantiga* 170 noch eine weitere Darstellung eines kleinen birnenförmigen Streichinstruments, dessen unterer Deckenteil sich aufgrund seiner Farbe als Pergamentbespannung identifizieren lässt (Abb. 4).

Abb. 4 Anonym, *Rabab- und Lauteninstrument-Spieler,* in: CSM-*E,* fol. 162r, Ausschnitt (Foto: Patrimonio Nacional de España – RBME, Ms. B-I-2).

Abb. 5 Vergleich der Rababs im *E*-Codex, *Cantigas* 110 und 170 in: CSM-*E,* fol. 118r und 162r (gedrehte Ausschnitte).

Der Vergleich mit den beiden anderen Rabab-Darstellungen (Abb. 5) zeigt zwar zahlreiche Übereinstimmungen wie die aufgestützte Spielhaltung, die zwei Saiten, den aspektivisch abgeknickten Wirbelkasten, die Felldecke im unteren Drittel und die Bogenhaltung im Untergriff. Die Instrumentenform mit dem eher ovalen unteren Korpusteil und dem stärker abgesetzten Hals unterscheidet sich jedoch eindeutig. Auch die Gesamtlänge des Rababs scheint hier größer zu sein, da das Instrument dem Spieler weit über die Schulter, bis auf die Höhe des Mundes reicht,[18] während der Wirbelkasten des linken Rababs in *Cantiga* 110 sich nur knapp auf Schulterhöhe befindet und der Wirbelkasten des rechten Instruments aufgrund der Schrägstellung noch weiter darunter.

16 Ebd., fol. 118r. Deutsche Übersetzung von T. Hirsch unter Zuhilfenahme der englischen Übersetzung in Prado-Vilar 2011.

17 Ausgehend vom Text der *Cantiga* 110 analysiert Prado-Vilar 2011 die Bedeutung des Pergaments zur Zeit Alfonsos des Weisen als Metapher eines symbolisch-theologischen Raums. Die mögliche Verbindung zum pergamentbespannten Rabab wird hier jedoch nicht erwähnt: »Nothing characterizes more essentially the art of the *Cantigas* than its relentless engagement with the surface of the parchment as a fluid dramatic and symbolic space, activated and unified by the web of relations established among its inhabitants.« (Ebd., S. 478).

18 In Abb. 4 ist es interessant zu beobachten, dass die Elemente innerhalb oder direkt am Bildrahmen proportional richtig dargestellt erscheinen. Der Wirbelkasten des Lauteninstruments fällt jedoch im wahrsten Sinne des Wortes ›aus dem Rahmen‹, wo er zum dekorativen Element wird und wahrscheinlich deswegen überdimensioniert ist.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Meine Hypothese wäre, dass es sich hier um zwei unterschiedliche Instrumententypen handelt, wie sie Mitte des 13. Jahrhunderts in einem Kapitel zur Musik in *al-Andalus* in der Enzyklopädie des arabischen Gelehrten Aḥmad at-Tīfāšī (1184–1253)[19] beschrieben sind: »Zudem singen sie [die Bewohner von *al-Andalus*] viel zum *rabāb*, von dem es bei ihnen zwei Typen mit zwei verschiedenen Formen gibt: den andalusischen (*rabāb andalusī*) und den östlichen (*rabāb šarqī*).«[20] Der keulenförmige, schmale Instrumententyp in *Cantiga* 110 wäre dann möglicherweise das *rabāb andalusī,* das längere, birnenförmigere Instrument mit dem schmaleren Hals und dem breiteren Korpus in *Cantiga* 170 (Abb. 6) das *rabāb šarqī,* wie es auch im circa 1143 fertiggestellten *muqarnas*-Deckengewölbe[21] der Cappella Palatina in Palermo zu sehen ist (Abb. 7).[22] Allerdings scheint hier das Instrument insgesamt noch etwas länger, der Korpus im unteren Drittel noch breiter, und der Wirbelkasten ist, im Unterschied zu den *Cantigas*-Rababs, sichelförmig mit einem Tierkopf als Abschluss.

Abb. 6 Anonym, *Rabab-Spieler,* in: CSM-*E,* fol. 162r (Ausschnitt aus Abb. 4).

Abb. 7 Anonym (Fatimidisches Ägypten?), *Rabab-Spieler*, ca. 1143, Tempera und Gold auf Holz, Palermo, Cappella Palatina, *muqarnas*-Deckengewölbe, Bildfeld A9.13. Foto: Grube/Johns 2005, S. 52 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Khalili Research Centre/University of Oxford, des Barakat Trust und der Prefettura di Palermo [FEC]).

19 Siehe Poché 1993.

20 »wa-yaqūlūna kaṯīran bi-r-rabāb, wa-hiya ʿindahum nauʿāni bi-šaklaini muḫtalifaini: andalusī wa-šarqī« (Tīfāšī 1968, S. 115). Für die Hilfe bei der Transliteration und der deutschen Übersetzung danke ich Salah Eddin Maraqa.

21 *Muqarnaṣ,* die aufgrund ihrer dreidimensionalen Oberfläche auch Stalaktitengewölbe genannt werden, sind ein typisch arabisch-muslimisches Architekturelement, das zum ersten Mal im 11. Jahrhundert belegt ist und sich schon im 12. Jahrhundert westwärts bis nach Marokko verbreitet hatte. Vgl. Tabbaa 1985, S. 63.

22 Siehe hierzu Grube/Johns 2005 und Dittelbach 2011.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Gegensatz zu den Buchschmuck-Feldern mit je einem oder zwei Musikinstrumenten-Spieler:innen im *E*-Codex, die im Sinne einer *cumulatio*[23] die zu diesem Zeitpunkt bekannten Musikinstrumente zeigen, handelt es sich bei den Miniaturen des *T*-Codex (*Códice rico*) um Illustrationen der Liedtexte in mehreren aufeinanderfolgenden Bildfeldern (Abb. 8).

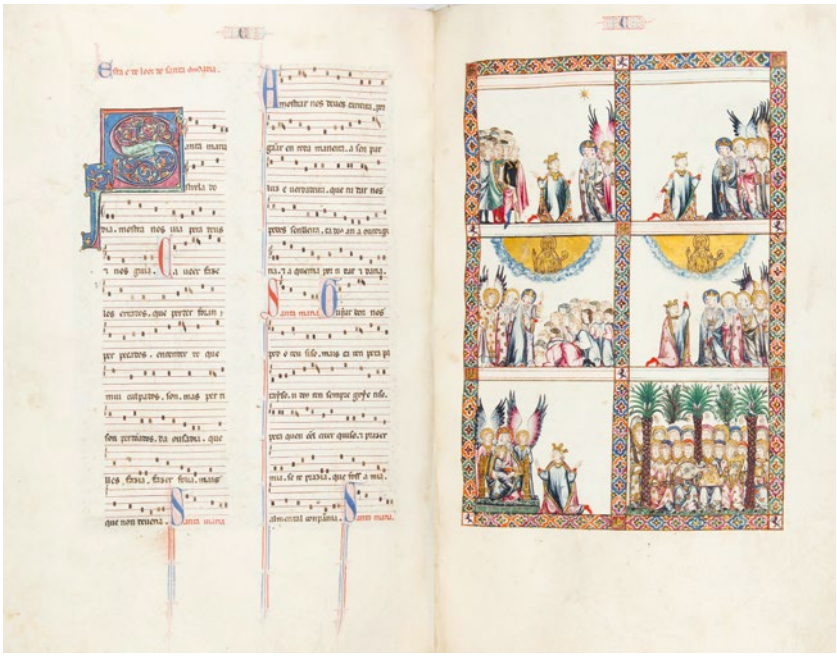


Abb. 8 *Cantiga* 100, in: CSM-*T*, fol. 144v–145r, ca. 1280/84, Pergament, 490 x 326 mm (Foto: Patrimonio Nacional de España – RBME, Ms. T-I-1).

Auf Folio 144v des *T*-Codex ist die Melodie und der Liedtext von *Cantiga* 100 notiert, bei der es sich, wie bei *Cantiga* 110, um eine *Cantiga de loor* handelt (s. o.). Rechts daneben, auf Folio 145r vervollständigen die sechs dazugehörigen Bildfelder die Doppelseite.

Abb. 9 Anonym, *Paradiesgarten mit musizierenden Engeln*, Illustration zu *Cantiga* 100, in: CSM-*T*, fol. 145r (Ausschnitt aus Abb. 8).

23 Vgl. Villwock 1994.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Text der dritten Strophe, die im Bildfeld ganz unten rechts illustriert ist, lautet: »Dein Urteil kann uns gut leiten und auch bis ins Paradies, wo Gott immer Freude und Lachen für diejenigen bereithält, die an ihn glauben; und ich möchte, wenn es dir gefällt, dass meine Seele in solcher Gesellschaft ist.«[24] Im entsprechenden Bildfeld (Abb. 9) ist ein paradiesischer Palmengarten mit 18 Engeln in zwei Reihen zu sehen, deren Köpfe von Nimben umgeben sind. In der vordersten Reihe sitzen fünf Engel, die die vier für *al-Andalus* typischen Saiteninstrumente Rabab (arab. *rabāb*), Laute (*ʿūd*), Psalterium (*qānūn*) und harfenförmiges Psalterium (*rūṭa*) sowie als Perkussionsinstrument Becken (*musāfiq*) spielen. Hinten links steht ein Engel mit einem Schwert vor einem Tor. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um einen Cherub, wie ihn Gott nach dem Sündenfall als Wächter vor dem Eingang zum Paradies aufgestellt hat. Der entsprechende Bibeltext aus dem Alten Testament lautet: »Und er trieb den Menschen hinaus und ließ lagern vor dem Garten Eden die Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert, zu bewachen den Weg zu dem Baum des Lebens.«[25]

Möglicherweise hat sich der Buchmaler bei diesem Bildfeld auch auf arabische Vorlagen gestützt, da sich in einer circa 1256 entstandenen Abschrift von al-Ḥarīrīs *Maqāmāt* eine kompositorisch vergleichbare Darstellung eines Gartens mit einem *ʿūd* spielenden Musiker findet (Abb. 10).[26]

Abb. 10 Anonym, Illustration zu *Maqāmā* 24: *In einem Garten sitzende Freunde mit einem ʿūd-Spieler, einem Mundschenk und dem sich nähernden Abū Zayd,* ca. 1256,[27] in: Ḥarīrī o. J., fol. 68r (Foto: British Library Collection).

24 »Guỳar ben nos pod o teu siso. mais ca ren pera paraỳso. u deus ten | sempre goỳe riso. pera quen en el creer quiso. e prazer mia. se te prazia. que foss a mia. alm en tal conpannia.« (*Cantiga* 100 in: CSM-*T,* fol. 144v).

25 Altes Testament, 1. Buch Mose/Genesis 3,24 (Luther 1984).

26 Siehe Prado-Vilar 2011, S. 498, und Piñol Álvarez 2018, S. 95 f.

27 Siehe Grabar 1984, S. 12 f. und 68 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Vergleich der in den *Cantigas*-Codices *E* und *T* dargestellten Rababs des *andalusī*-Typs zeigt zahlreiche Übereinstimmungen (Abb. 11). Alle drei Instrumente weisen einen schmalen, keulenförmigen Korpus mit ähnlicher Gesamtlänge und jeweils zwei Saiten bzw. Wirbel auf. Das untere Drittel der Decke ist sehr wahrscheinlich mit einem Pergament bespannt, während der obere, jeweils mit zwei Rosetten ausgestattete Deckenteil vermutlich aus Holz besteht. Nur eines der Rababs (Abb. 11, Mitte) scheint Bünde aufzuweisen. An allen drei Instrumenten ist der Wirbelkasten doppelt aspektivisch verdreht dargestellt. In den entsprechenden Abbildungen 2 und 9 kann man sehen, dass zwei Instrumente senkrecht auf dem linken Oberschenkel und eines leicht schräg auf dem rechten Oberschenkel gehalten werden, was aber auch der ›Zuwendung‹ der beiden Spieler im *E*-Codex geschuldet sein könnte. Die Bögen mit einer relativ kurzen und massiven Bogenstange werden von allen drei Spielern im Untergriff gehalten.

Abb. 11 Vergleich der Rababs des *andalusī*-Typs in CSM-*E* und CSM-*T* (Ausschnitte aus Abb. 2 und 9).

Zur Rekonstruktion eines *Cantigas*-Rabab

Da keine mittelalterlichen Rababs erhalten sind, ist eine Rekonstruktion nur auf der Basis von Bild- und Text- sowie späteren musikethnologischen Quellen möglich.

Zwar zeigt der Vergleich der in den Codices *E* und *T* dargestellten Rababs zahlreiche Übereinstimmungen, aber in all diesen Bildquellen ist das Instrument (abgesehen vom aspektivisch verdrehten Wirbelkasten) immer nur frontal zu sehen. Für eine Rekonstruktion der nicht sichtbaren Instrumententeile mussten deswegen spätere Quellen herangezogen werden, in denen die Instrumente auch in anderen Ansichten dargestellt sind.

Ein wichtiges Arbeitswerkzeug war dabei eine Bilddatenbank, in der bisher 442 Bildquellen (Stand September 2023) zu Rabab und Rebec erfasst wurden (Abb. 12). Diese Datensätze können sowohl nach chronologischen und geografischen als auch nach circa 450 morphologischen Kriterien sortiert werden. Dabei ergibt die statistische Auswertung der Rabab-Darstellungen des 14. und 15. Jahrhunderts aus dem Bereich der Iberischen Halbinsel, inklusive der damals zur Krone von Aragon gehörenden Balearen-Inseln, ein klares Bild: Die in den *Cantigas* dargestellten Rababs entsprechen weitgehend den späteren Instrumenten, was meines Erachtens eine Übernahme von bestimmten morphologischen Elementen für eine Rekonstruktion legitimiert. Als Beispiel eines detailliert dargestellten Rababs vom Ende des 14. Jahrhunderts

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

soll hier Francesc Comes' Gemälde *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln* von circa 1394 dienen, in dem das Rabab in Schrägansicht gezeigt ist (Abb. 13). Hier sind beispielsweise in den *Cantigas*-Miniaturen nicht sichtbare Elemente wie die Korpustiefe, die um die äußere Korpuskante geleimte Felldecke und deren konkave Innenwölbung, die bei den *Cantigas*-Rababs nur vermutet werden konnte, gut zu erkennen.

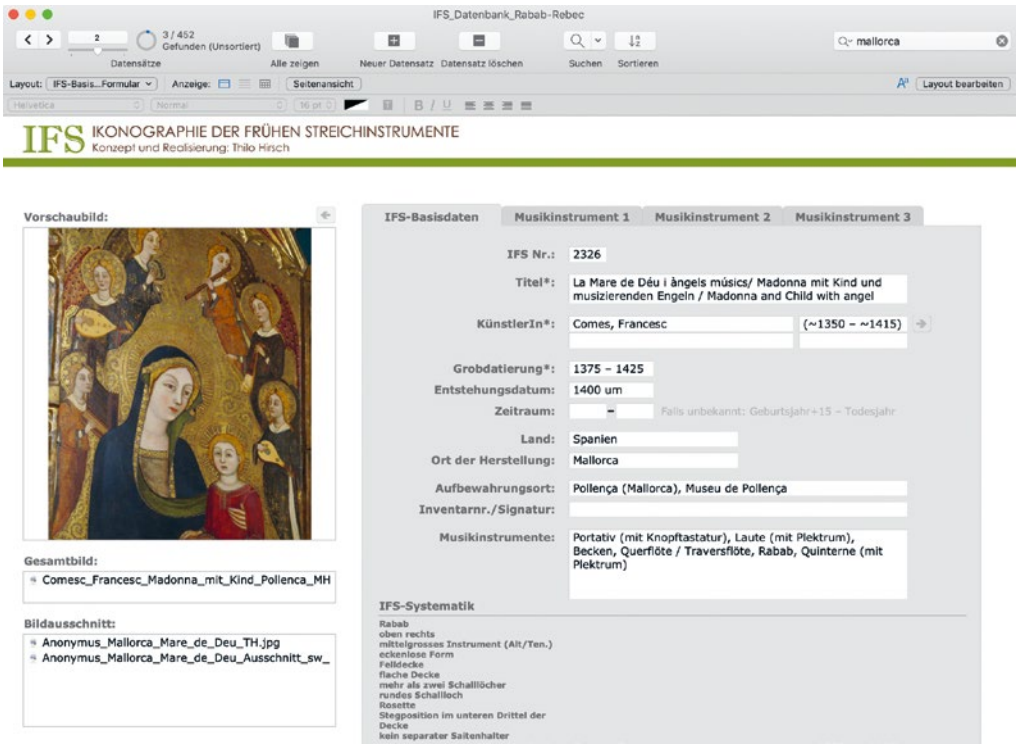


Abb. 12 Datenbank zur Ikonographie früher Streichinstrumente (IFS), Projekt Rabab & Rebec, 2023.

Abb. 13 Francesc Comes, *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln,* ca. 1394, Tempera, Gold und Pastiglia auf Holz, ca. 190 x 90 cm, Ausschnitt (Ajuntament de Pollença, Museu de Pollença. Foto: Museu de Pollença).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Trotz der detaillierten Analyse zahlreicher historischer Bildquellen mit Rabab-Darstellungen können für eine Rekonstruktion viele organologische Fragen – insbesondere zur Innenkonstruktion – nicht beantwortet werden. Nachdem aber in Nordafrika und speziell in Marokko in der sogenannten *andalusi*-Musik noch heute ein *rabāb* gespielt wird, das den in den mittelalterlichen Bildquellen dargestellten Rababs in vielen instrumentenbaulichen und spieltechnischen Details sehr ähnlich ist, lag es nahe, auch spätere, musikethnologische Quellen in die Rekonstruktion einzubeziehen. Dafür wurden sowohl historische marokkanische *rabābs,* wie zum Beispiel ein aus dem Nachlass des Malers Eugène Delacroix stammendes und »vor 1832« datiertes Instrument (Abb. 14), als auch der heutige *rabāb*-Bau in Marokko in mehreren Feldforschungsreisen untersucht und dokumentiert.

Abb. 14 Marokkanisches *rabāb* aus dem Nachlass von Eugène Delacroix, vor 1832, Gesamtlänge 49 cm, Breite 10,6 cm. Paris, Musée national Eugène Delacroix, Inv.-Nr. MD 2002-181 (Fotos: T. Hirsch 2021).

Die folgenden Abbildungen zeigen verschiedene Schritte des Bauprozesses eines marokkanischen *rabābs,* das sich der Autor dieses Artikel 2015 von Abdessalam Chiki in Fès bauen ließ: das Aushöhlen des *rabāb*-Korpus mit einer Dechsel (Abb. 15), das Anpassen des Wirbelkastens (Abb. 16), den ›rohen‹ Instrumentenkorpus mit dem darauf liegenden oberen Deckenteil mit drei Rosetten (Abb. 17), das Instrument mit aufgeleimter Felldecke und dem abgeschnittenen Pergamentrand mit den Spannschnüren davor (Abb. 18) und zuletzt das fertige *rabāb* sowohl einzeln als auch in Spielhaltung mit dem dazugehörigen Bogen (Abb. 19 und 20).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 15–17 Aushöhlen des Korpus mit einer Dechsel; Anpassen des Wirbelkastens; Instrumentenkorpus mit darauf liegendem oberem Deckenteil mit drei Rosetten (Fotos: A. Chiki 2015).

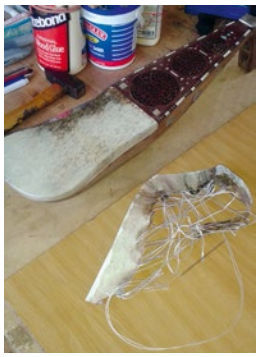


Abb. 18/19 *rabāb* mit aufgeleimter Felldecke; fertiggestelltes Instrument (Fotos: A. Chiki 2015).

Abb. 20 T. Hirsch mit *rabāb* (Foto: S. Drescher).

Auf der Basis der historischen und musikethnologischen Bildquellen sowie meiner eigenen instrumentenbautechnischen und spielpraktischen Erfahrung habe ich schließlich eine Zeichnung für einen *Cantigas*-Rabab-Prototyp erstellt. Ursprünglich war es in unserem Forschungsprojekt vorgesehen, diesen Prototyp von einem marokkanischen Instrumentenbauer mit den traditionellen handwerklichen Methoden bauen zu lassen. Da es jedoch aufgrund der COVID-19-Pandemie leider nicht möglich war, 2020/21 nach Marokko zu reise und ich selbst auch regelmäßig Instrumente baue, habe ich mich entschlossen, den Prototyp in der Cembalo- und Orgelbau-Werkstatt Fleig in Basel (mit Unterstützung von Thierry Dobler) selbst zu bauen.

Für diesen Nachbau kamen auch moderne Werkzeuge wie zum Beispiel eine Bandsäge für den Holzzuschnitt und – statt einer traditionellen Dechsel – verschiedene Stecheisen zum Einsatz. Im Sinne der experimentellen Archäologie würde man deshalb von einer »funktionalen Rekonstruktion« sprechen.[28] Wie für das marokkanische *rabāb* wurde auch hier der Bauprozess durch Fotos dokumentiert. Die wichtigsten Etappen waren: das Aushöhlen des Korpus mit verschiedenen Stecheisen (Abb. 21), das Aussägen der Außenform mit der Bandsäge (Abb. 22), das Hobeln der Außenwölbung, die immer wieder mit Schablonen überprüft wurde (Abb. 23), das Einleimen des Stützbalkens zwischen die Korpus-Seitenwände und das Aufleimen der Balken unter das Griffbrett bzw. die Rosetten (Abb. 24), das Aufleimen des oberen Deckenteils auf den Korpus (Abb. 25), die Vorbereitung der Leimflächen für die Felldecke (Abb. 26), das Einweichen und Aufleimen der Felldecke (Abb. 27 und 28) und schließlich das fertige Instrument (Abb. 29).

28 Siehe Mathieu 2002, insb. S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 21–23 Aushöhlen des Korpus mit Stecheisen; Aussägen des Korpus-Umrisses mit der Bandsäge; Kontrolle der Außenwölbung.

Abb. 24–26 Ein- und Aufleimen der Balken; Aufleimen des oberen Deckenteils; Vorbereitung der Leimflächen der Felldecke.

Abb. 27–29 Einweichen des Pergaments; Spannen und Aufleimen der Felldecke; fertiges Instrument (Fotos 21–29: T. Hirsch 2021).

Aufführungspraktische Überlegungen zu Stimmung und Umfang

Nach der Fertigstellung des Instruments stellte sich als nächstes die Frage nach der Stimmung der zwei Spielsaiten. Die einzige bekannte europäische Textquelle, die Angaben zur Stimmung einer zweisaitigen gestrichenen *rubeba*[29] enthält, ist Hieronymus de Moravias um 1290 möglicherweise in Paris entstandener *Tractatus de musica* (Abb. 30 und 31).[30]

29 Zu den verschiedenen lateinischen und italienischen Synonymen für ›Rabab‹ siehe Hirsch 2025a im vorliegenden Band, S. 9 f.

30 Hieronymus 1290. Siehe auch Meyer 2016.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

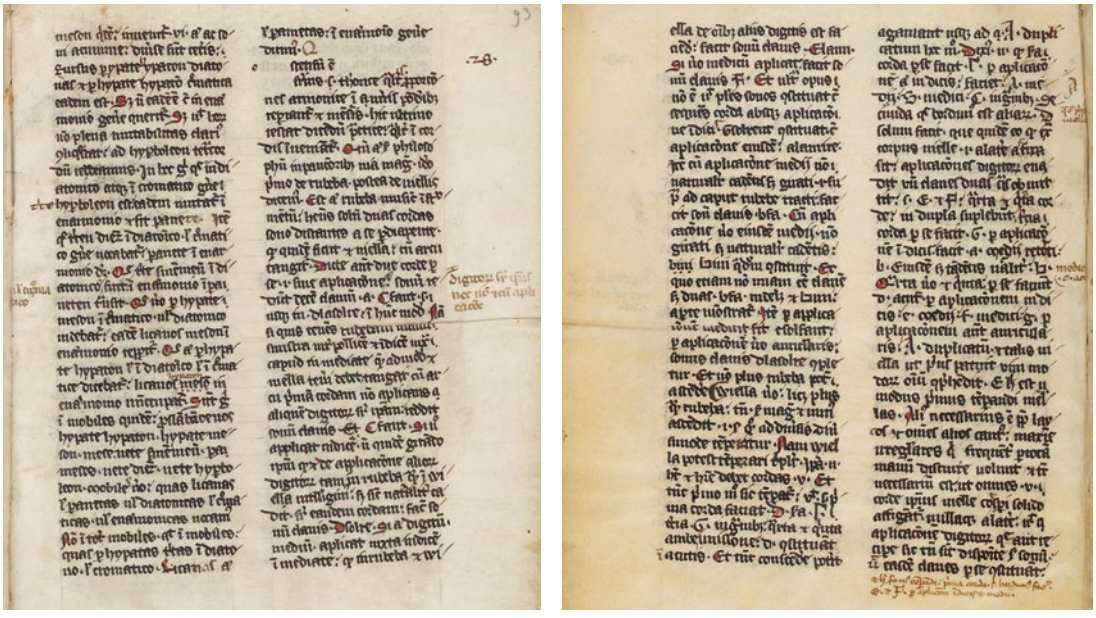


Abb. 30/31 Hieronymus de Moravia: *Tractatus de musica*, um 1290 (Hieronymus 1290), fol. 93r und 93v (Fotos: gallica.bnf.fr / BnF).

Die Erläuterungen zur *rubeba* wirken hier so, als handle es sich dabei um ein im Verhältnis zur Fidel in Frankreich ›neueres‹ Instrument. Deswegen wäre es denkbar, dass sich das Rabab der Iberischen Halbinsel erst kurz vorher bis nach Frankreich verbreitet hatte.[31]

Als Stimmung der zwei Saiten gibt Hieronymus de Moravia das kleine *c* und das kleine *g* an, wobei der Gesamtumfang eine None bis *d'* umfasst.[32] Der Musikwissenschaftler Werner Bachmann hatte diese eigentlich eindeutige Stimmungsangabe in seinem Buch *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* von 1964 einfach eine Oktave nach oben transponiert, da sie ihm wohl zu tief vorkam. Er schreibt dazu: Das Rabab »kommt in seiner Tonlage den Frauenstimmen nahe. Das geht aus der von Hieronymus de Moravia überlieferten Saitenstimmung (*c' g'*) […] hervor.«[33]

Christopher Page zieht hingegen in seinem Artikel »Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella« von 1979 das zweisaitige marokkanische *rabāb* als musikethnologische Bestätigung für die von Hieronymus de Moravia angegebene tiefe Stimmung heran.[34] Dabei ist die von Page genannte *c*/*g*-Stimmung in Marokko gar nicht überliefert, sondern nur die um einen Ganzton höhere Stimmung *d*/*a* (bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) und eine sogar noch tiefere Stimmung in *G*/*d,* die heute die einzig gebräuchliche ist (Abb. 32).[35]

Die Frage, ob eine solche Stimmung – bei der die tiefste Saite der zweituntersten Saite eines Violoncellos entspricht – für ein kleines Instrument wie das Rabab ›richtig‹ sein kann, ist meiner Ansicht nach falsch gestellt, da dies von der kulturell geprägten Klangerwartung abhängt.

31 Siehe hierzu auch Page 1979, S. 95.

32 »[...] tangat cum arcu primam cordam non aplicans aliquem digitorum super ipsam, reddit sonum clavis C fa ut. [...] sequens corda absque aplicacione indicis G sol re ut constituat [...] per aplicacionem vero auricularis sonus clavis d la sol re completur. Et non plus rubeba potest ascendere.« Hieronymus 1290, fol. 93r, Sp. 2–fol. 93v, Sp. 1. Transkription nach Page 1979, S. 88.

33 Bachmann 1964, S. 154.

34 Page 1979, S. 82.

35 Die Stimmungsangaben aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich bei Chottin 1939, S. 145 f. Die Tatsache, dass heute nur noch die tiefste Stimmung *G*/*d* für das marokkanische *rabāb* üblich ist, wurde dem Autor dieses Artikels während seiner Feldforschungen in Marokko von 2014 bis 2022 von allen befragten Musiker:innen übereinstimmend bestätigt.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

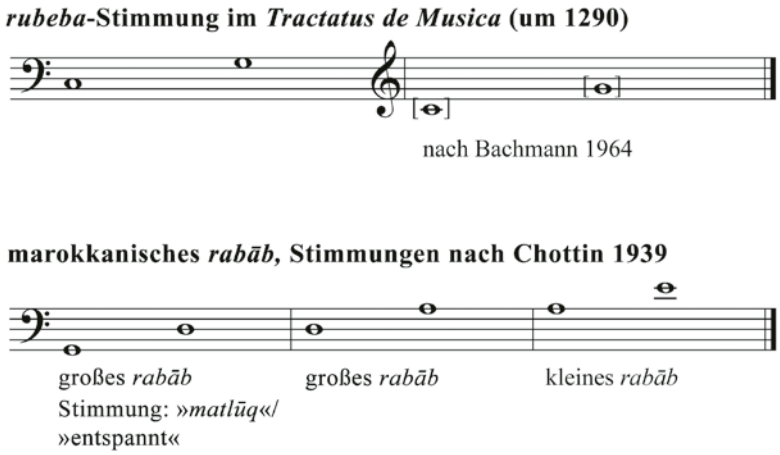


Abb. 32 Vergleich der *rubeba*- und *rabāb*-Stimmungsangaben bei Hieronymus de Moravia, Werner Bachmann und Alexis Chottin (Grafik: T. Hirsch).

Ein Grund dafür, dass das Rabab bisher in der historischen Aufführungspraxis nicht verwendet wurde, ist sehr wahrscheinlich sein im Vergleich zur meist fünfsaitigen Fidel kleinerer Tonumfang. Allerdings sind zweisaitige Rababs bis ins frühe 16. Jahrhundert in zahlreichen Quellen – insbesondere Bildquellen – dokumentiert, woraus man schließen kann, dass der begrenzte Umfang anscheinend bis zu diesem Zeitpunkt nicht als Problem, sondern wohl eher als charakteristische Eigenschaft angesehen wurde.

Es sind verschiedene Hypothesen denkbar, wie man mit solch einem begrenzten Umfang aufführungspraktisch umgehen kann. Im Folgenden möchte ich dies am Refrain von *Cantiga* 110 veranschaulichen (Abb. 33 und 34), wobei damit nicht gesagt sein soll, dass diese *Cantiga* unbedingt mit einem Rabab gespielt werden müsste. Der Refrain dient hier als generelles Beispiel einer Melodie mit einem zu dieser Zeit üblichen Umfang von circa einer Oktave.

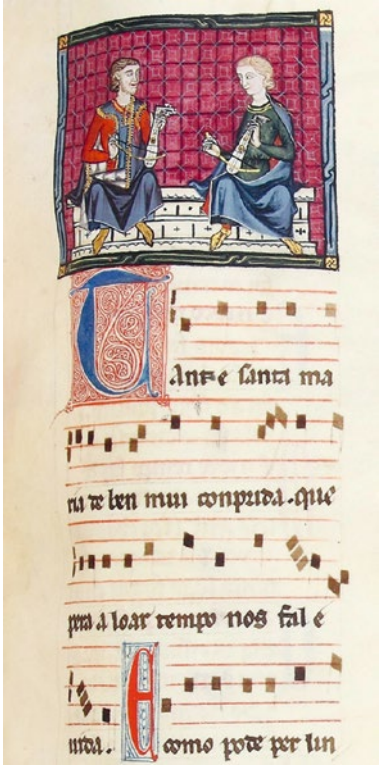


Abb. 33 *Cantiga* 110, in: CSM-*E*, fol. 118r (Ausschnitt aus Abb. 1).

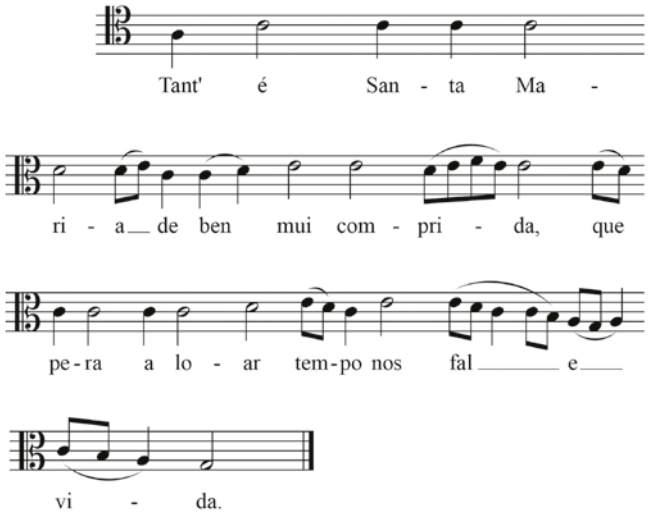


Abb. 34 *Cantiga* 110, Refrain (Übertragung: T. Hirsch).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Stück ist im C-Schlüssel (zuerst auf der zweitobersten, dann auf der drittobersten Linie) notiert. Bei einer Stimmung mit den leeren Saiten *c* und *g* würde der Refrain den bei Hieronymus de Moravia angegebenen Umfang bis *d'* um eine kleine Terz überschreiten. Nun könnte man einwenden, dass wahrscheinlich zu jeder Zeit virtuosere Spieler:innen den ›Standardumfang‹ überschritten haben. Die Angabe »Et non plus rubeba potest ascendere.« (»Das Rabab kann nicht höher aufsteigen«) erscheint allerdings relativ strikt.[36] Doch welche weiteren Möglichkeiten gäbe es?

Hier wäre zuerst die Möglichkeit der Transposition zu nennen, wie sie noch Hans Gerle im 16. Jahrhundert in seiner *Musica Teusch* für die »grossen geygen« beschreibt: Wenn ein Stück den siebten Bund (die Quinte über der höchsten Saite) überschreiten würde, solle man es um eine Quart nach unten transponieren.[37] Auch im 13. Jahrhundert finden sich immer wieder Musikstücke, die in unterschiedlichen Manuskripten in verschiedenen Tonarten notiert wurden. Dieses Phänomen lässt sich genauso in den *Cantigas de Santa María* beobachten (Abb. 35).

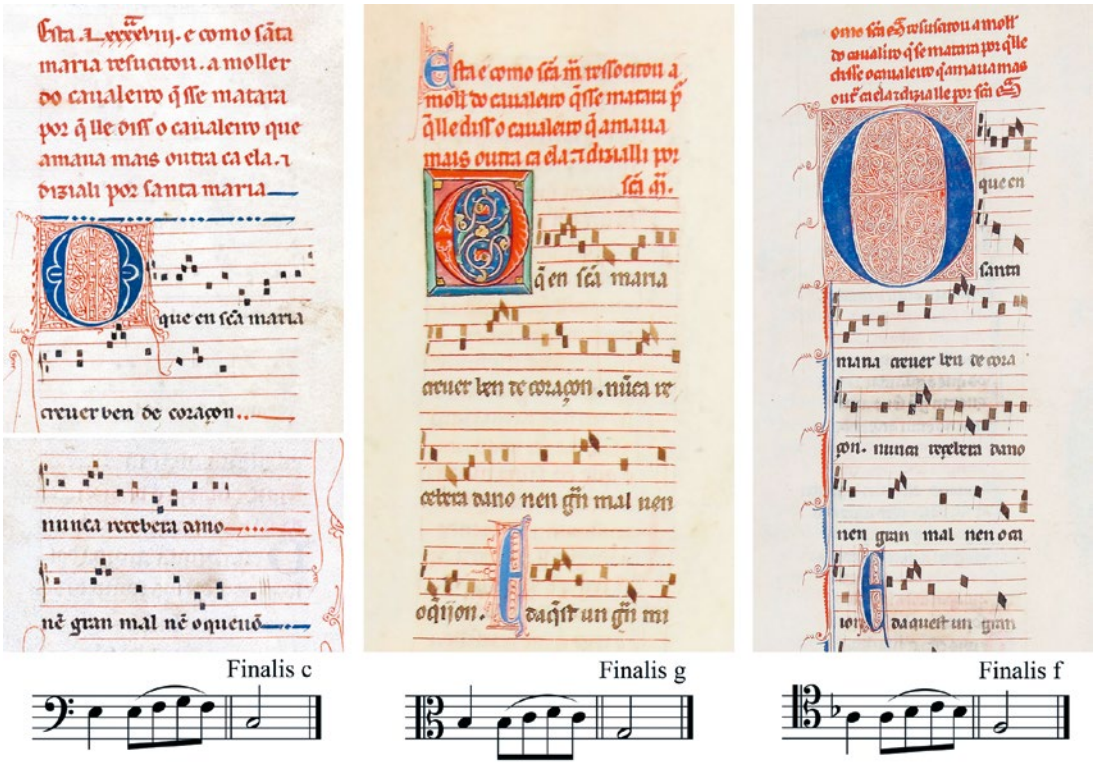


Abb. 35 Vergleich *To/T/E*-Codex der *Cantiga* 84 bzw. 98, »O que en Santa María crever ben de coraçon«. CSM-*To,* fol. 127r/v (*Cantiga* 98); CSM-*T,* fol. 122r (*Cantiga* 84), CSM-*E,* fol. 98r (*Cantiga* 84) – (Fotos: CSM-*To* im Besitz der Biblioteca Nacional de España, CSM-*T* und CSM-*E:* Patrimonio Nacional de España – RBME, Notenbeispiele: T. Hirsch).

Die Melodie der *Cantiga* 84 ist beispielsweise im *Toledo*-Codex (hier als *Cantiga* 98), dem wahrscheinlich frühesten *Cantigas*-Codex, im F-Schlüssel notiert, beginnt mit *e* und endet auf der Finalis *c.* Im *T*-Codex ist dieselbe *Cantiga* eine Quint höher im C-Schlüssel notiert und beginnt

36 Hieronymus 1290, fol. 93v, Sp. 1, Übersetzung: T. Hirsch.

37 »Wiewol etlicher gesang so hoch gehet das du nit so viel bündt auff der geygen hast / wie du dem selben thon solt / da will ich dir hernach ein besonder deffelein zu machen.« – »Wann aber ein gesang mit den notten höher gyng dann die Tabulatur in der scala außweyst so mustu den selben gesang einer quart niderer anfahen dann es verzeychendt ist.« (Gerle 1532, fol. Gr und Hiir).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf *h* mit Finalis *g*. Einen Ganzton tiefer, mit einem vorgezeichneten *b,* ist das Stück im *E*-Codex überliefert. Hier beginnt es mit *a* und endet auf *f.* Es wäre demnach durchaus denkbar, dass auch schon im 13. Jahrhundert Stücke transponiert wurden, um sie dem Umfang der Singstimme oder eines Instruments anzupassen.

Eine weitere aufführungspraktische Hypothese, die allerdings die in der europäischen Musiktradition als sakrosankt geltenden Einheit der melodischen Linie in Frage stellen würde, wäre eine Technik, die für das marokkanische *rabāb*-Spiel typisch ist. Dort wird die Melodielinie einfach durch einen größeren Sprung oktaviert, falls sie andernfalls den dort gebräuchlichen Umfang von einer Dezime überschreiten würde.

Bei der von Hieronymus de Moravia überlieferten Rabab-Stimmung in *c/g* (und ohne ein Überschreiten der None *d'*) könnte der Refrain in der ›marokkanischen‹ Variante wie in Abbildung 36 aussehen:

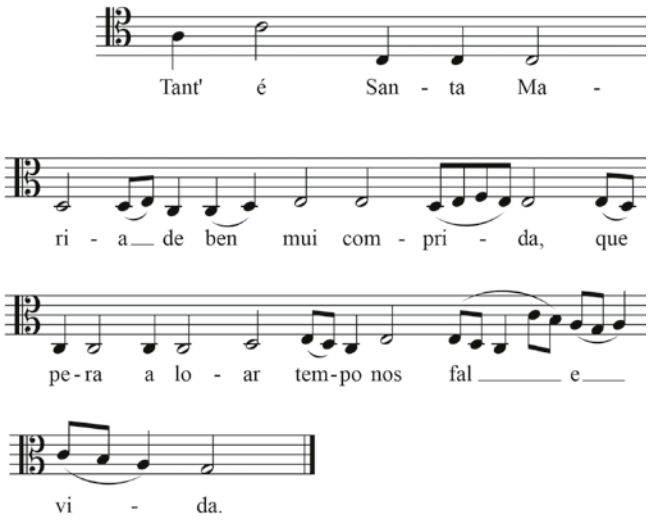


Abb. 36 *Cantiga* 110, Refrain mit Oktavierung nach unten (Notation: T. Hirsch).

Beide Hypothesen, mit dem begrenzten Umfang des Rabab umzugehen (und auch Kombinationen daraus) wurden durch das von Thilo Hirsch geleitete ensemble arcimboldo anlässlich des Symposiumskonzerts 2023 in Bern mit dem Titel »*Rubebe, rubechette e rubecone* – Alte und Neue Musik für fellbespannte Streichinstrumente, Gesang, Harfe, Laute und Perkussion«, an dem die rekonstruierten Rababs erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurden, an zwei *Cantigas* erprobt. Die Audio- und Videomitschnitte des Konzerts ermöglichen einen guten Eindruck von diesen – aus Sicht der beteiligten Musiker:innen – sehr überzeugenden aufführungspraktischen Experimenten.[38]

38 Das Konzert mit dem ensemble arcimboldo, Basel (Leitung: T. Hirsch) fand im Rahmen des HKB-Symposiums »Rabab & Rebec. Fellbespannte Streichinstrumente des späten Mittelalters und der Renaissance und ihre aussereuropäischen Verwandten« am 29. April 2023 in Orientalischen Saal des Bernischen Historischen Museums statt. Eine Playlist mit Audio- und Videomitschnitten ist auf YouTube verfügbar (HKB 2023).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schlussfolgerungen

Durch die detaillierte Untersuchung der in den *Cantigas de Santa María* dargestellten Rababs in Verbindung mit weiteren Bild-, Text- und musikethnologischen Quellen war es möglich, eine breit abgestützte Hypothese zur Rekonstruktion eines *Cantigas*-Rababs zu entwickeln. Der Bau und die Erprobung der Instrumente im Sinne der experimentellen Archäologie in Verbindung mit dem erhaltenen Repertoire ergaben wichtige organologische und aufführungspraktische Erkenntnisse, die grundlegend sind für das Verständnis der späteren Verbreitung des fellbespannten Rababs in Europa und dessen musikalischer ›Rolle‹, die vom Begleitinstrument einstimmiger mittelalterlicher *Cantigas* in Spanien im 13. Jahrhundert bis hin zum Ensembleinstrument in mehreren Stimmlagen in Italien im 15. Jahrhundert reicht.[39]

Literatur/Quellen

Letzter Zugriff für alle Weblinks in diesem Beitrag am 16.9.2025.

Agricola 1529 | Martin Agricola: *Musica Instrume[n]talis deudsch*, Wittenberg: Rhau 1529.

Bachmann 1964 | Werner Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1964.

Chottin 1939 | Alexis Chottin: *Tableau de la musique marocaine*, Paris: Geuthner [1939].

CSM-*E* | *Cantigas de Santa María* – Codex *E [Códice de los músicos],* San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial (RBME), Ms. b-I-2, digitalisierte Version: https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338.

CSM-*F* | *Cantigas de Santa María* – Codex *F,* Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 20, digitalisierte Version: https://archive.org/details/b.-r.-20/.

CSM-*T* | *Cantigas de Santa María* – Codex *T [Códice rico],* San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial (RBME), Ms. T-I-1, digitalisierte Version: https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337.

CSM-*To* | *Cantigas de Santa María* – Codex *To,* Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10069, digitalisierte Version: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000018650.

Dittelbach 2011 | Thomas Dittelbach: *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, Künzelsau: Swiridoff 2011.

Don't Fret o. J. | Don't Fret: »*Where are the Notes?*«, online, o. J., www.dontfret.net.

Ferreira 1994 | Manuel Pedro Ferreira: The Stemma of the Marian Cantigas. Philological and Musical Evidence, in: *Cantigueiros* 6 (1994), S. 58–98.

Gerle 1532 | Hans Gerle: *Musica Teusch*, Nürnberg: Formschneider 1532.

Gómez 2016 | Maricarmen Gómez: Cantiga, Cantigas de Santa María, in: *MGG Online,* 1995/2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/15225.

Grabar 1984 | Oleg Grabar: *The Illustrations of the Maqamat,* Chicago: University of Chicago Press 1984.

Grube/Johns 2005 | Ernst J. Grube/Jeremy Johns: *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina,* New York: East-West Foundation 2005.

Ḥarīrī o. J. | al-Ḥarīrī: *Maqāmāt*, London, British Library, Ms. Oriental 1200.

Hieronymus 1290 | Hieronymus de Moravia: *Tractatus de musica*, um 1290, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 16663, digitalisierte Version: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432480x.

Hirsch 2025a | Thilo Hirsch: Einleitung, in: Hirsch et al. 2025, S. 7–12, https://doi.org/10.5771/9783987402302-7.

39 Zur Entwicklung des Rabab in Italien im 14. und 15. Jahrhundert siehe Hirsch 2025b im vorliegenden Band, S. 187–207.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hirsch 2025b | Thilo Hirsch: *Rubebe, rubechette e rubecone* – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert, in: Hirsch et al. 2025, S. 187–207, https://doi.org/10.5771/9783987402302-187.

Hirsch et al. 2025 | *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), https://doi.org/10.5771/9783987402302.

Hirsch/Haiduk 2025 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk: Von der Darstellung zum klingenden Objekt. Versuch eines methodisch-praktischen Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen, in: Hirsch et al. 2025, S. 59–89, https://doi.org/10.5771/9783987402302-59.

HKB 2023 | HKB Institut Interpretation: *Rubebe, Rubecchette e Rubecone* [YouTube Playlist], 24.8.2022, www.youtube.com/playlist?list=PL5J-BZoNMhGL2qSFYgLQ_8oMwkjSRIc3v.

Institut Interpretation 2023 | Institut Interpretation: *Rabab & Rebec*, online, 2023, www.hkb-interpretation.ch/projekte/rabab-rebec.

Luther 1984 | *Lutherbibel*, revidierter Text 1984, durchgesehene Ausgabe, © 1999 Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, www.bibelwissenschaft.de/bibel/LU84.

Mathieu 2002 | James R. Mathieu: Introduction, in: *Experimental Archaeology. Replicating Past Objects, Behaviors, and Processes*, hg. von James R. Mathieu, Oxford: British Archaeological Reports 2002, S. 1–11.

Meyer 2016 | Christian Meyer: Hieronymus de Moravia, in: *MGG Online*, 2002/2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/26582.

Odeimi 1991 | Bechir Odeimi: Kitāb al-imtāʿ wa-l-intifāʿ. Un Manuscrit sur la musique arabe de Ibn al-Darrāǧ, in: *Arabica* 38/1 (1991), S. 40–56.

Page 1979 | Christopher Page: Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella, in: *The Galpin Society Journal* 32 (1979), S. 77–98.

Parkinson 2000 | *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the »Cantigas de Santa Maria«,* hg. von Stephen Parkinson, Oxford: European Humanities Research Centre 2000.

Piñol Álvarez 2018 | Estefanía Piñol Álvarez: Alfonso X y el Mediterráneo. Algunas reflexiones acerca de la influencia de los manuscritos iluminados árabes en las *Cantigas de Santa María*, in: *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales* 13 (2018), S. 71–99.

Poché 1993 | Cristian Poché: Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus. Le manuscrit d'al-Tīfāshī, in: *Revista di Musicología* 16 (1993), S. 367–379.

Prado-Vilar 2011 | Francisco Prado-Vilar: The Parchment of the Sky. *Poiesis* of a Gothic Universe, in: *Alfonso X El Sabio. Las cantigas de Santa María. Codice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, hg. von Laura Fernández Fernández, Juan Carlos Ruiz Souza und Elvira Fidalgo, Madrid: Patrimonio Nacional 2011, Bd. 2, S. 473–520.

Tabbaa 1985 | Yasser Tabbaa: The Muqarnas Dome. Its Origin and Meaning, in: *Muqarnas* 3 (1985), S. 61–74.

Tīfāšī 1968 | Aḥmad at-Tīfāšī: Mutʿat al-asmāʿ fī ʿilm as-samāʿ (Genuss für die Ohren, über die Kunst der Musik), Abschnitt zur Musik in der Enzyklopädie *Faṣl al-ḫiṭāb fī madārik al-ḥawāss al-ḫams li-ulī al-albāb (Diskurs über die Unfehlbarkeit der fünf Sinne des ausgewählten Wesens)*. Für den vorliegenden Artikel wurde folgende arabische Edition des entsprechenden Textabschnitts verwendet: Muḥammad ibn Tāwīt al-Ṭanǧī: Al-Ṭarāʾiq wa-1-Alḥān al-mūsiqiyya fī Ifrīqiya wa-1-Andalus, in: *Al-Abḥāth. Quarterly Journal of the American University of Beirut* 21 (1968), S. 93–116.

Villwock 1994 | Jörg Villwock: Congeries, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer 1994, Bd. 2, Sp. 357–360.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thilo Hirsch *studierte Viola da gamba und Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) sowie Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Universität Bern. Zwischen 2007 und 2015 war er Co-Projektleiter mehrerer SNF- und SBFI-Forschungsprojekte der SCB, deren ›klingende‹ Resultate mit Konzerten und CDs des von Thilo Hirsch geleiteten ensemble arcimboldo dokumentiert wurden. Von 2019 bis 2023 war er Projektleiter eines SNF-Forschungsprojekts an der Hochschule der Künste Bern zum Thema »Rabab & Rebec«, über welches er auch seine Dissertation an der Universität Bern schreibt.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jacob Mariani

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

The character of Saint Genesius was imagined in the Middle Ages as a historical Roman musician who blasphemed against Christ only to one day convert and turn to preaching. He was often depicted in Italian art as a minstrel with a bowed instrument. Sometimes St Genesius's instrument has the morphology of a viella *or* viola, *but curiously, as the iconography progresses from the fourteenth to the fifteenth centuries, it has the less commonly represented pear shape that we otherwise associate with the terms* rubeba *or* rebec. *This essay offers a preliminary discussion of how this performing saint and the music associated with him was conceptualised in the period in question. It asks: Why is St Genesius shown so often with bowed instruments? And why amongst these instruments is the pear shape increasingly featured? Considering that the ideal instrument of the typical Italian* canterino *of this period was the* viella/viola *which was designed with a view to supporting the voice with dense harmonic textures, why would a character who preaches instead be associated with a distinctly melodic instrument? As with* laudesi *imagery, we may hypothesise a degree of reciprocity in depictions of St Genesius and his cult, namely that his imagery offered a component of idealised musical ritual for contemporary observers.*

When I was invited to speak at the symposium on the rabab and rebec at the Bern Academy of the Arts in 2023, I wanted to take the opportunity to engage with several issues that had emerged towards the close of my doctoral studies on the Italian *viella* and other bowed strings in 2022.[1] My thesis contains over 150 pictorial sources, each in multiple, detailed views, for I had desired to get as close as possible to record the details of bowed string instruments in art. I wanted to clear up the ambiguities that had arisen from these instruments having been hitherto depicted in low-definition reproductions, and I was determined to engage closely with the images by examining all the traces left to us by their artists. My contention was that, through studying the available images and extant texts, together with a new reading of bowed string instruments in the Middle Ages as having been highly symbolic of the Antique lyre, we might arrive at a new, more stable understanding of the attributes and uses of the Italian *viella,* the most common bowed string instrument of that time (Fig. 1). In clarifying the narrative for the *viella,* we tangentially open up new discussions about other instruments that used to be defined ambiguously: those pear-shaped bowed string instruments that had special, idiomatic performance param-

1 Mariani 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 1 Anonymous, *Madonna in trono tra i Santi Nicola e Caterina e i Santi Ginesio, Sebastiano e Barbara,* late 14th-century, fresco, detail: San Ginesio playing a *viella,* Lucca, Chiesa dei Santi Giovanni e Reparata, left transept (photo: J. Mariani, used with permission by the Ente Chiesa Cattedrale di San Martino, Lucca).

eters and to which I here refer generically by using the term *rubeba,* along with skin-covered bowed string instruments held *da gamba* that may be described by the term *rabab.*[2]

The Italian *viella* was shoulder-held – a fact that was not emphasised enough by those previous scholars who wanted a place for a 'medieval viol' in Trecento music. Instruments of the *viella* type that were held downwards (*da gamba*) did not emerge until the very end of the fifteenth century (current research on the *rabab* type, which is the subject of the present volume, adds to our picture of this technique).[3] The size of the *viella* was limited by its *da braccio* playing position and also limited its ambitus, specifically its lack of low notes: it was not used for playing tenors. In fact, it was probably not used for playing any lines in vocal polyphony. While the *viella* could have had a slightly curved bridge with five strings, one of those five strings was normally off-board – 'normally' not in terms of purely statistical observations, but based on my assessment that the most detailed examples of the *viella* in art tend to show off-board strings. I here assess frequency as well as quality – the artists that had the best grasp of form and structure depicted models of *vielle* in this way, each separately in their own style. Sometimes the off-board string is really obvious, but sometimes not, and I suspect that previous scholars were happy to underreport it. One of the pleasures of my work was to go to formerly documented examples of the *viella* and to get closer to the image with the lens of my camera. In numerous cases, this revealed the traces of the off-board string that had been overlooked before.

My organological conclusions come at a time when the historical record for Italian performance is also being updated.[4] It is increasingly clear that, musically, the *viella* functioned like the *lira da braccio:* providing a chordally orientated accompaniment for solo song as well as mixing with purely instrumental groups, but always with a capacity for 'polyphony' in the sense of pro-

2 In my doctoral thesis, I used the Latinate terms *viella* and *rubeba,* following the indications of Jerome de Moravia's *Tractatus* (ca 1280), merely for purposes of distinguishing between general morphologies and uses.

3 See discussion of the conceptual "medieval viol" and its improper use in Trecento music in Mariani 2022, p. 89.

4 See Wilson 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ducing many sounds at one time. The *viella,* in the setup I describe, was the preferred instrument of professional minstrels. A revelation was finding that this instrument 'type' was remarkably stable, physically and functionally, from the time of the troubadours through the Trecento, becoming the *lira da braccio* of the late fifteenth century. Departing from former scholars, who claim that there were several types of *viella,* specifically one for performing virtuosic melodies and a separate, more 'rustic' one for playing 'drones' that spawned the *lira,* I argue that there was just one conceptual type across the centuries.[5] And I further believe that mediaeval Europeans in general, from the inception of the bow around the turn of the first millennium onwards, considered their fiddles to be the modern, conceptual inheritors of the lyre of Antiquity.[6]

After having focussed so much on the *viella,* I should here like to explore several loose ends that remain in the story of bowed string instruments in Italy. While I have established a strong narrative for the *viella* type (which is shown in at least three hundred paintings), my study also exposed some repeated 'anomalies' in the sea of depictions of bowed string instruments that exists from this time. Some of these outliers are captured by the term *rubeba* and its transformations – pear-shaped instruments that seem to have a different assembly and musical function. Of this group, there are some that look like a modern North-African *rabāb:* club-shaped, held downwards, and having a skin top. Others, potentially related to these, are smaller, held on the shoulder, and seem to have utilised either skin tops or completely wooden soundboards. While acknowledging their variety, it is important to note that each of these pear- or club-shaped types, as opposed to the *viella,* is fully capable of melodic playing, and perhaps intended for it. Some outliers, however, do not fit any particular definition or type, and challenge us either to dismiss their information as fanciful and illogical, or to admit that they capture something realistic but highly atypical, perhaps highly specialised or even experimental.

One of my most puzzling encounters with an anomalous type occurred in what was also the most exciting, atmospheric site that I visited during my fieldwork with my camera: the Crypt of the Collegiata in the village of San Ginesio in the Marche in central Italy.[7] This particular source challenged my developing narrative for the *viella.* Part of its challenge stemmed from the fact that the work itself is high in detail and quality, and is also on a large scale, thereby begging the viewer to trust the details of its depicted objects. When I made my list of sites to visit, Lorenzo Salimbeni's *Virgin and Child* from 1406 in the Collegiata di San Ginesio was a high priority (Fig. 2). I had often seen it depicted in early music posters and illustrations, but never in a resolution high enough for me to really understand the instrument. I knew that the painting showed a single angel with a *viella.* The angel's clothing seemed to be extraordinarily well-defined and dynamic, and so I hoped that its instrument would be equally well detailed. Usually, musical angels are depicted in pairs, groups or 'orchestras', so this instance of a figure standing alone promised to be really interesting.[8]

5 I argue, as others have before, that the *lira* was merely a *viella* with a new name and sometimes a few small modifications, some purely aesthetic. For my refutation of separate conceptual types of *viella,* see Mariani 2022, pp. 91–100.

6 The *viella* was not the only instrument considered to inherit the lyre, but this particular acknowledgement is important because our initial failure to appraise it thus prevented us also from accepting the *viella*'s harmonic function before the High Renaissance applied the explicitly classicising name *lira da braccio.* For a full discussion, see Mariani 2022, pp. 107–191.

7 The Collegiata of San Ginesio was damaged by the Norcia earthquake in 2016. I had to obtain special permission to enter, and I had to bring my own lights. When I arrived, the person unlocking the church said "Puoi entrare a tuo rischio e pericolo. Ci vediamo tra circa un'ora." ("You can enter at your own risk. See you in about an hour") and left. This was the most exciting moment in my whole fieldwork experience – finally the chance to prove my selfless devotion to organology!

8 I have written about the figure of the troubadour with *viella* being absorbed into Marian imagery in my thesis,

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 2 Lorenzo Salimbeni, *Virgin and Child,* 1406, fresco, San Ginesio (Marche), Crypt of the Collegiata San Ginesio (photo: J. Mariani, used with permission by the Arcidiocesi di Camerino – San Severino Marche).

Fig. 3 Lorenzo Salimbeni, *Madonna in trono fra i santi Stefano e Ginesio,* 1406, fresco, detail: San Ginesio playing a *viella*, San Ginesio (Marche), Crypt of the Collegiata San Ginesio (photo: J. Mariani, used with permission by the Arcidiocesi di Camerino – San Severino Marche).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Upon viewing the work, I observed a few things: first, that my suspicions were confirmed about the technical quality of the work and its subjects. The 'angel' musician was stunning, with naturalistic movement in its gestures, down to the intention in its digits, and furnished with richly depicted textures and complex 'smaller forms' such as the *viella* and the interesting bow (Fig. 3). But one thing was troubling: works of this quality and size tend to depict the *viella* with an off-board string. Before visiting, I would have wagered that an off-board string would appear once I got close-up to the fresco. Instead, Salimbeni's *viella* displays only three strings (all on-board) and a somewhat ambiguous bridge, a victim of decay. When I saw the decisive three strings and confirmed the lack of an off-board string, I was ready to concede that we finally had potential evidence of a deliberately 'melodic' *viella,* as the overall setup would not seem to hinder melodic playing.

The longer I looked at the bridge, however, the flatter it seemed, thereby muddying the list of distinctive melodic attributes.[9] I began to wonder whether we are looking at a depiction of a real instrument created directly after a physical model, or whether in fact religious symbolism is here the dominant factor, with three strings somehow signifying the Christian Trinity. Or could the artist have decided for reasons of economy to depict only a 'simplified' *viella?* This latter explanation hardly seems likely, given that the costumes and the other items in the painting are depicted in a manner that runs counter to any notion that reduction or simplicity were among the artist's guiding principles. The discrepancy between the vivid character of the angel himself and his simplified instrument remained puzzling.

I turned to the broader context of Salimbeni's work for further clues. Despite knowing the full title of the painting, I had not gone about properly identifying the characters in it. I had been photographing artworks for some months, sometimes many in a single day, and the scenes in question had begun to blur and merge in my mind. The iconographic import of the non-musical content of these works seems to have slipped my attention. I was used to seeing lists of saints in the titles of Marian images, with the saints variously depicted alongside an enthroned Mary and her musical entourage. But I expected few if any mediaeval saints to be musical themselves, as music is normally allocated to the heavenly court (with or without saints in attendance), and hagiographical stories are then told in their own spaces within a work. I had accordingly passed over a particular iconographic thread that charges the image in this case with an unexpected layer of meaning. As I then realised, the musical character in Salimbeni's work is not an angel at all, but is in fact a saint: St Genesius, in Italian San Ginesio, the patron saint of the village of San Ginesio itself.

Students of Italian musical iconography from this period know how rare it is to find an image of a musical performance that does not feature a celestial orchestra. Genesius is depicted by Salimbeni in the expected position of an angelic musician, as this is a celestial scene (as opposed to a Biblical illustration featuring music, such as 'Feast of Herod' imagery). He was thus working within a long iconographic tradition. The musical court of King David, the courtly troubadour, and the angelic orchestra that itself has Biblical subtexts related to instruments, are all represented in this singular figure. Yet Genesius is given the costume of an Earthly minstrel, creating (with the help of poor St Stephen on the left) a mundane frame for Mary and Christ's

see Mariani 2022, p. 223. This subject quickened my interest in Salimbeni's *Virgin and Child.* The following discussion does not cast doubt on the significance of this iconographic convention and dialogue in Salimbeni's *Virgin and Child* or other representations of St. Genesius; if anything, it further amplifies it.

9 See an in-depth discussion of the dichotomy of flat-vs-curved bridges in Mariani 2022, pp. 92–99. The fact remains that no *viella* has ever been identified unambiguously in Italian iconography that possesses all the necessary technical details to support free melody.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eternal seat of power. The message of this work is one of conversion and martyrdom, while simultaneously and economically delivering Mary's 'implied music' or harmony, the great preoccupation of *laudesi* imagery, using only two accompanying characters.[10]

With this new layer of meaning, it was clear that the background narrative of St Genesius needed to be explored. Very little scholarship exists on this topic, none of it relevant to our discussion of mediaeval musical performance and organology. Who was Genesius? What story does Salimbeni want to tell? And, for our purposes, does the appearance of St Genesius have anything to do with the particular instrument he plays? Are the anomalies in the *viella* depicted perhaps connected with the broader context of the work?

Today, St Genesius is regarded as a patron saint of musicians and actors. The legend goes that Genesius was a classical Roman actor who made a career of blaspheming Christ, but during one performance where he was mocking baptism, he had a conversion experience. After declaring this and refusing to renounce his new faith, he was beheaded (his Saint's day is 25 August).[11] We do not know exactly how far back this legend goes, and the modern story draws heavily on sixteenth-century texts. From late Antiquity onwards, the theme of actors blaspheming, then converting and repenting, is a somewhat common one, making it difficult to determine the deeper origins of this tradition.

It is now understood that the figure of St Genesius relates to Genesius of Arles (martyred in 303 or 308).[12] His veneration can be traced back as early as the fourth century, but the legend at that point does not feature acting or music. There is, however, the possibility that Genesius of Arles was conflated with that of Gelasinus of Heliopolis in the Orthodox tradition (d. 297).[13] Gelasinus was indeed a martyred actor, and his story may involve music. However, depicting him with a bow is not a plausible organological feature for the time when he lived. By the sixth century, the Genesius legend had developed elsewhere into something resembling our modern version, because at that time the calendar of Carthage calls him "Genesius the actor".[14] He seems to have become increasingly well-known throughout Europe, because a few churches are dedicated to him in France, South Tyrol and northern Italy. There is a popular tradition that the village of San Ginesio was thus named after Charlemagne passed through the Marche. If this is true, it might indicate a prior local interest in the Saint. In any case, the name begins to appear in sources describing the village around the turn of the first millennium.[15]

Many illustrations of St Genesius exist, and they seem to be concentrated in Italy.[16] It is uncertain when his visual tradition began to incorporate musical instruments, but they had become the Saint's characteristic device by the fourteenth century. A cursory review of the Italian sources reveals a highly interesting fact: whenever an instrument is utilised in his depiction, it is a bowed string instrument. There are many instruments that mediaeval illustrators might have used for a generic depiction of a musician, even including instruments with limited vernacular use. The *viella* reminds us that the legendary Genesius was a popular performer of lowly status. The choice of a bowed string instrument to illustrate him in the medieval context therefore fits well with Blake Wilson's argument that from the time of the performance of *materia*

10 For a discussion of musical concepts in Marian iconography, especially concerning the *viella,* see Beck 2005, p. 146; Brown 1980. For discussions of *laudesi* companies and their activities, see Wilson 1992 and 2012.
11 See Farmer 2011.
12 Ibid.
13 Panayotakis 1997, p. 303.
14 Ibid.
15 Allevi 2005, p. 168.
16 At this early stage I have yet to locate any mediaeval imagery of St Genesius outside Italy.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 4 Giacomo da Recanati, *Madonna in trono tra San Ginesio e San Antonio,* fifteenth century, detached fresco: detail, San Ginesio with a 'lobed' instrument, San Ginesio (Marche), Chiesa di San Michele (photo: J. Mariani, used with permission by the Fondazione Federico Zeri, Bologna).

Fig. 5 Pietro Grill da Göttweih (detto l'Alemanno), *Madonna della Misericordia con i santi Ginesio e Vincenzo Ferrer,* 1486, painting, detail: San Ginesio, San Ginesio (Marche), Collegiata San Ginesio (photo: J. Mariani, used with permission by the Arcidiocesi di Camerino – San Severino Marche).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

di Francia and *Bretagne* into the late Italian Middle Ages, where *canterini* sang on designated platforms in Italy, professional 'street' performers and minstrels normally accompanied themselves with bowed instruments.[17]

When I searched for more depictions of St Genesius, a few more interesting points emerged. For example, I noticed a high statistic of 'anomalies' in the particular bowed string instruments given to Genesius. The same village of San Ginesio in the Marche features other paintings with instruments shaped unlike the *viella* type[18] and more reminiscent of a *rubeba* (or 'rebec' according to our modern reading). Giacomo da Recanati depicts a smallish 'lobed' model with what seem like courses, yet without an off-board string (Fig. 4); Pietro Grill da Göttweih gives us a more 'classic', small *rubeba* type with three strings (Fig. 5).

Further afield there exists another large-scale San Ginesio by Christoforo Moretti (ca 1452–ca 1485) that also features a *rubeba* (Fig. 6). Like Salimbeni's Ginesio, Moretti's is given in great detail. Moretti's triptych *The Virgin and Child enthroned with Saint Genesius and Saint Lawrence* originally featured smaller panels in the predella of the same altarpiece that illustrated *storie* of the saints, and thus included a smaller depiction of the same Genesius from the main frame (Fig. 7). This smaller scene adds another layer to our understanding of the medieval Genesius legend and to the depth of his iconographic treatment. We can be certain that the character of St Genesius was identified not only with an emphasis on his conversion and devotion, but also with preaching, and therefore actively converting others. This preaching mode might well have been syncretised with the tradition of Orpheus. I quote here from my doctoral thesis:

> In an interesting scene by Cristoforo Moretti, Ginesius is shown on a hill in the act of preaching with devotees turned toward him in prayer. Here, as elsewhere, there is an emphasis on the color red in Ginesius' clothing (the color of Apollo), and perhaps a deliberate reference to Orpheus, as he is seated on a hill with trees framing his form. In this reading, we can place the metaphor of the Orphean 'beasts of the fields' as operating in the depicted audience or congregation, who are recently converted (pagan) Romans.[19]

This classicising of Orpheus/Genesius would arguably entail a need for him to be given the former's typical musical attribute: the lyre. At this point in late mediaeval Italy, the instrument that was increasingly linked to the concept of the lyre of Antiquity was the *viella,* which bore 'internal iconographies' that directly referenced the antique form.[20] I argue that minstrels with their *viellas* consciously drew upon the image of Orpheus with themselves as a sort of living reenactment. It should thus follow that depictions of minstrels, especially when they clearly engage with Orphic imagery (as in Moretti's panel) and with bowed string instruments, should reveal classic *viellas* – large, complex instruments with off-board strings. Furthermore, public preaching to an instrumental accompaniment has no other model than the art of the civic *canterino,* who normally utilised a large, harmonic *viola*/*lira da braccio* to support long semi-improvised songs.[21] The Genesius iconographical tradition, at least as we can see from fifteenth-century

17 Wilson 2020, p. 23. *Materia di Francia* included stories of the Carolingian paladins Roland and Oliver, while *Materia di Bretagne* was focused on Arthurian Romance. Each of these genres became increasingly popular as subjects for public performance in Italy from the twelfth century.

18 A fresco of the Saint holding an instrument resembling a *lira da braccio* was painted in the sixteenth century by Giulio Vergari in San Ginesio in the Chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba; another was painted in the same century by Marchisiano di Giorgio in the Collegiata of San Ginesio, though it is in such a state of decay that its shape cannot be precisely determined.

19 Mariani 2022, p. 224.

20 See ibid., pp. 107–191.

21 See Wilson 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 6 Cristoforo Moretti, Centre panel of the triptych *The Virgin and Child enthroned with Saint Genesius and Saint Lawrence,* ca 1460, tempera on panel, Milan, Museo Poldi Pezzoli, inv. no. 729 (photo: J. Mariani, used with permission by the Museo Poldi Pezzoli, Milan).

Fig. 7 Cristoforo Moretti, *Storie di San Genesio e altri santi,* ca 1460, tempera on panel, detail, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica: Collezioni Comunali d'Arte, inv. no. P53 (photo: J. Mariani, used with permission by the Musei Civici d'Arte Antica, Bologna).

examples in the Marche and Milan, disrupts these expectations by instead importing a *rubeba*-type instrument.

As far as I have been able to tell in the course of these preliminary investigations, the earlier tradition of depicting Genesius does in fact utilise the classic *viella.* An anonymous, fourteenth-century fresco in the Chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca provides one of the most impressive extant renderings of a 'trecento' *viella* and displays all of the expected technical

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

attributes, including the off-board string (Fig. 1). As above, Genesius's clothing is of extremely fine detail, and his nearly life-size presentation invites the viewer to trust the formal and technical elements of his accompanying instrument. There are other Genesius renderings that feature the *viella.*[22] But, perhaps increasingly toward the end of the fifteenth century, the *rubeba* form became identified with the saint. It should be remembered that depictions of pear/club-shaped bowed string instruments constitute a minority among Italian pictorial sources overall, so it is interesting that so many of them should be allocated to a single, somewhat obscure character. I should like to ascertain why this is so: whether these iconographic trends are evidence of a real musical phenomenon and, if so, what forces – local, general, and/or conceptual – could explain these *rubebe* in the hands of the Saint.

This exploration is at present highly speculative, but I think there are several promising leads to mapping St Genesius and the development of his instrument. A recent book by Roberto Fiorentini and Roberto and Danilo Codazzi alerts us to a particularly high concentration of Genesius images in Cremona.[23] It is well-known that Cremona played a fundamental role in the maturation of the violin and thus in the overall history of the development of 'melodic' bowed instruments. A Cremonese fresco of the early Trecento shows St Genesius with what seems to be a *viella,* though its details have been damaged through decay.[24] A second Cremonese fresco, this time from the fifteenth century, depicts Genesius holding a small, delicate, pear-shaped instrument, highlighting again our potential trend away from the *viella* towards the *rubeba.*[25] Finally, a sixteenth-century fresco possibly by Lorenzo de' Beci/Altobello Melone shows Genesius sporting a new haircut and clothing that is similar in colour to his earlier, fifteenth century depiction (though perhaps with a few more ruffles) and holding a violin.[26] What is also notable is that Moretti, our artist who painted Genesio as *rubebista* (Figs. 6 and 7) was born in Cremona. Did Cremona play some decisive role in the development and diffusion of the Genesius imagery? Was there a real phenomenon informing Cremonese artists in their depictions of the saint, and if so, what was it? Was there an active cult that celebrated Genesius as a performer on a bowed string instrument? Is there a connection between St Genesius, his 'melodic' tendencies, and the birth of the violin?

The subject of St Genesius and his instrument has much to offer. My original problem – the anomaly in the Salimbeni fresco – does not challenge the conclusions of my doctoral thesis with regard to the instrument most commonly played by Italian minstrels, but instead informs a separate, self-contained iconographic discussion that has potential implications for a distinct strain of performance connected to a particular religious cult and, perhaps, its idiosyncratic musical rituals. Organologically, Salimbeni's instrument, having a broad, waisted form with sagittal pegs fixed in an ovoid pegboard yet only three strings, presents as something between the *viella* and *rubeba* and therefore occupies a liminal space between the technical production of melody and harmony. We may ask whether we are witnessing a transitional instrument as it appeared, a sort of melodic *viella,* or whether the site of this instrument is merely attracting

22 See, for example, the Cremonese fresco presented by Roberto Fiorentini, Roberto and Danilo Codazzi below. See also a fresco by Giulio Vergari (1502–1550), San Ginesio, Chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba. There is also a drawing of the early seventeenth century of "S. GENNESI.VS" by the French artist Jacques Callot (1592–1635) showing a man [the Saint?] on a raised platform, surrounded by a crowd, playing some sort of large, bowed instrument (Callot n.d.) – the scene we expect of the *canterino* of the fourteenth and fifteenth centuries.

23 Fiorentini et al. 2022.

24 Ibid., p. 97. Anon., *San Ginesio*, early 14th century, detached fresco, Cremona, Chiesa di Sant'Abbondio, sacrestia.

25 Ibid., p. 50. Anon., *San Ginesio*, 15th century, fresco, Cremona, Chiesa di Santa Maria Maddalena, presbiterio.

26 Ibid., p. 51. Lorenzo de' Beci/Altobello Melone (?), *Madonna in Gloria con San Francesco e San Ginesio,* 16th century, fresco, Cremona, Chiesa di Santa Maria Maddalena, presbiterio.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

concepts, utilising the familiar shape and iconographic convention of the *viella* while reporting something of the auditory world of the *rubeba* (namely its three on-board strings). Perhaps this auditory world was proper and idiosyncratic to the musical practice of Genesius cults, as I speculate above.

To move this project forward, I return to two basic questions: why bowed strings, and why the emphasis on *rubeba?* Why is Genesius always depicted with a bowed instrument? Can Wilson's abovementioned claim that the *viella* was the preferred instrument of the *canterino* explain the decision to place a bowed string instrument in Genesius's hands, rather than any other instrument? The tendency towards the form of a *rubeba* would seem to contradict this, as the choice is highly specific in a culture where the *viella* was normative. Can we ascribe the many appearances of *rubebe* to 'pictorial convention' alone, to the fact that artists copied from each other without referring to actual norms of performance? I think that this would make little sense here because if we regard early depictions of Genesius with the *viella* – as in the abovementioned depictions by Salimbeni (Fig. 3), in Lucca (Fig. 1) and Cremona[27] – as somehow foundational, there is still no evidence of a 'return' to these models. We see instead an increasing variety of depictions of pear- and club-shaped instruments in various postures, meaning the appearances of *rubebe* are intentional and based on some level of contemporary observation of human musical practice.

If I had to make a preliminary guess as to why the *rubeba* gained preference, I would say that, since the idea of St Genesius seems to incorporate contexts of religious conversion and preaching, the nature of the public performer's instrument (normally the *viella*) was deemed, over time, inappropriate for illustrating those conventions. But why should the free or 'unencumbered' melody of the *rubeba* be idiosyncratic to the cult of a saint, which would likely present as something similar to a *laudesi* company? We know that *laudesi* groups employed *viella* players, at least in their foundational period (ca 1270–1340). And in fact, Wilson shows that the term *rebec* steadily increases in *laudesi* documentation over the following century, attesting to the instrument's growing use in these settings.[28] I tentatively argue that the increase may be connected to the introduction of polyphonic forms to these companies, as Wilson discusses.[29] Perhaps a conceptual clash with the auditory character of the popular *canterino* drove devotional instrumental sound away from thicker harmonic textures. Therefore, what we might be seeing here is an identification with the sound of a bowed instrument that was increasingly thought of as more suitable to a devotional context – a 'fiddle' stripped of its harmonic and 'classicising' sonic devices that were best reserved for *canterini* in the secular sphere. There is an obvious parallel to be made between the persuasive arts of the minstrel and the preacher – and thus the *rubeba* may have functioned as a conceptual hinge for turning the vernacular toward the divine. The *rubeba*'s distinctive, clear sound could be thought of as 'purifying' the practice of the minstrel itself, highlighting the difference between getting the public's attention in the piazza, and persuading them to turn to God. This level of conceptual intent and reception could only be based upon a real, intimate understanding of the *rubeba*'s sound and its usefulness to some kind of devotional practice.

The speculation on these subjects cannot make any serious headway through a study of the images alone. My hope is to find and establish medieval textual sources that might corroborate and clarify what we see in the iconographic traditions. What term would we find used for Gen-

27 See ibid., p. 97.
28 See Wilson 1992, index entry 'rebec'.
29 Ibid., pp. 164–182.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

esius's instrument, and do terms change over time like the details of our images? I want to know how viewers explicitly perceived the character of Genesius at the time, what subtexts, needs, and musical concepts informed and operated within his iconography. As I go, I hope to establish a richer timeline of all known depictions of this musician-saint and compare these to local texts. From there I would be able to give a newly comprehensive opinion on the development of melodic bowed string instruments that can incorporate the conceptual influence of Saint Genesius.

Bibliography

All weblinks in this article last accessed 16 September 2025.

Allevi 2005 | Febo Allevi: I Franchi e le tradizioni epico cavalleresche nella Marca, in: Allevi: *Tra storia leggende e poesia. Scritti editi e inediti,* ed. by Rossano Cicconi and Carlo Castignani, San Ginesio: Comune 2005, pp. 135–226.

Beck 2005 | Eleanora M. Beck: *Giotto's Harmony. Music and Art in Padua at the Crossroads of the Renaissance,* Florence: European Press 2005.

Brown 1980 | Howard Mayer Brown: Trecento Angels and the Instruments they Play, in: *Modern Musical Scholarship,* ed. by Edward Olleson, Stocksield: Oriel 1980, pp. 112–140.

Callot n.d. | Jacques Callot: *S.* GENNESI.VS [drawing], New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 17.50.17-371(292), www.metmuseum.org/art/collection/search/419938.

Farmer 2011 | David Farmer: Genesius of Arles, in: Farmer: *The Oxford Dictionary of Saints* [online version], 2011, www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199596607.001.0001/acref-9780199596607-e-700.

Fiorentini et al. 2022 | Roberto Fiorentini/Roberto Codazzi/Danilo Codazzi: *Io la Musica son. Strumenti musicali nelle chiese di Cremona,* [Cremona]: Fantigrafica 2022.

Mariani 2022 | Jacob Mariani: *An Unstopped String. Bowed Instruments in Late Medieval Italy,* doctoral thesis, University of Oxford, 2022.

Panayotakis 1997 | Costas Panayotakis: Baptism and Crucifixion of the Mimic Stage, in: *Mnemosyne* 50/3 (1997), pp. 302–319.

Wilson 1992 | Blake Wilson: *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence,* Oxford: Clarendon 1992.

Wilson 2012 | Blake Wilson: If Monuments Could Sing. Music and the Origins of Civic Devotion Inside Orsanmichele, in: *Orsanmichele and the History and Preservation of Civic Monument,* ed. by Carl Brandon Strehlke, New Haven: Yale University Press 2012 (Studies in the History of Art, Vol. 76), pp. 139–168.

Wilson 2020 | Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy. Memory, Performance, and Oral Poetry,* Cambridge: Cambridge University Press 2020, https://doi.org/10.1017/9781108768887.

Jacob Mariani *is a researcher, performer, and instrument maker. He is a graduate of the Schola Cantorum Basiliensis, and recently defended his DPhil thesis on bowed string instruments in late mediaeval Italy at the University of Oxford. He focuses now on collecting new photographs of iconographic sources, and building early fiddles, viols, and lutes.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teresa Cäcilia Ramming

Musik und literarischer *enciclopedismo*. Simone de' Prodenzanis *Il Saporetto*

Der Artikel untersucht die literarisch-enzyklopädische Vermittlung von Musik des Trecento in Simone de' Prodenzanis Werk Il Saporetto. *Die in Sonettform gehaltene Erzählung zur Kultur am fiktiven Hof Buongoverno leistet in literarisch kunstvoller Form kompendienhaft anmutende Wissensvermittlung u. a. über konkrete musikalische Werke, historische Komponistenpersönlichkeiten und Kontexte aufführungspraktischer Art, aus der sich Rückschlüsse auf Repertoire und Praxis der Zeit ziehen lassen. Gleichsam spiegelt das Werk in seiner inter- wie auch intratextuellen engen Verwebung von bedeutenden Werken aus Literatur, Malerei und Archtiektur den größeren lebensweltlichen Kontext wider.* Il Saporetto *wird hier dabei als literarisches Kompendium in der Tradition des* enciclopedismo *verstanden, das nicht nur literarisch, sondern bis heute auch musikwissenschaftlich von überaus großem Wert ist, indem es konkret zur Rekonstruktion des musikalischen Repertoires und der Praxis des Trecento beiträgt.*

Music and Literary *Enciclopedismo*. Simone de' Prodenzani's *Il Saporetto*

This article examines the literary-encyclopaedic mediation of Trecento music in Simone de' Prodenzani's work Il Saporetto. *This narrative in sonnet form about culture at the fictitious court of Buongoverno conveys knowledge in a literary and artistic manner about specific musical works, historical composers and the contexts of performance practice from which conclusions can be drawn about the repertoire and practices of the time. At the same time, the work's close intertextual and intra-textual interweaving of important works from literature, painting and architecture reflects the wider context of life.* Il Saporetto *is understood here as a literary compendium in the tradition of* enciclopedismo *that remains of both great literary and musicological value to this day in that it makes a concrete contribution to reconstructing the musical repertoire and practices of the Trecento.*

Mitten in Zeiten des politischen Aufruhrs um Päpste und Gegenpäpste, verschiedenster Fehden zwischen den Stadtstaaten sowie der ständigen Gefahr einer Rückkehr des Schwarzen Todes kam es um 1400 in Mittel- und Oberitalien zu einer wahren Explosion neuartiger Kunsterzeugnisse, literarischer Traktate und Handschriften, die verstärkt aufeinander Bezug zu nehmen begannen. Die schier unfassbare Menge an wiederentdecktem und vor allen Dingen neuem Wissen galt es fassbar zu machen: Es begann eine Ära, in der die mittelalterliche mündliche Gedächtniskultur mehr und mehr von Schriftkultur flankiert wurde – sowohl im Bereich der Literatur als auch in den Wissenschaften und den Künsten. Das Werk an sich – etwa ein Musikstück, ein Gemälde oder ein literarischer Text – galt und wirkte fortan nicht mehr nur für sich

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbst: Die schriftliche Auseinandersetzung mit ihm reflektierte, überlieferte und ordnete es ein. Besonders in den Fällen, in denen das Werk selbst uns nicht erhalten ist, sind diese Sekundärquellen für die Forschung von unschätzbarem Wert. So sind es folglich auch in der Tonkunst keineswegs bloß Musikhandschriften, die uns Auskunft über Repertoire und Praxis des Trecento geben, sondern ebenso Gemälde und literarische Texte jener Zeit, die dabei über eine reine Überlieferung hinausgehen, gleichsam aber auch als literarische Kunsterzeugnisse wahrgenommen werden wollen.[1] Diese Art der (literarischen) Repertoire- und somit auch Wissensvermittlung beruht nicht selten auf hintergründig greifenden, strukturgebenden Ordnungsprinzipien wie etwa dem Alphabet.[2] Im vorliegenden Artikel soll eines der früheren Beispiele, das sich ganz besonders mit der Wissens- und Repertoirevermittlung (auch) im Bereich der Musik beschäftigt, auf seine hintergründig wirkende, enzyklopädisch angelegte Struktur untersucht werden: Simone de' Prodenzanis Sonettsammlung *Il Saporetto,* die zwischen 1408 und 1423 in Orvieto entstanden ist.

Für das Konzept des enzyklopädischen Erzählens ist in der Italienischen Literaturwissenschaft vor allem für die Zeit von und direkt nach Dante[3] bereits seit längerem der Begriff des *enciclopedismo* etabliert.[4] In der deutschsprachigen Forschung wurde dieser Ansatz in jüngster Zeit unter anderem in dem 2012 von Schmitz-Emans, Fischer und Schulz herausgegebenen Sammelband *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik* aufgenommen. Hier wird das »Alphabet als Dispositiv« beim Verfassen von Texten verstanden, die »das Alphabet als flexibles Ordnungsmodell nutzen«.[5] Herweg, Kipf und Werle vertieften dies mit dem 2019 erschienenen Band *Enzyklopädisches Erzählen und vormoderne Romanpoetik (1400–1700).* Ihre Definition von enzyklopädischem Erzählen als »Form des Erzählens, die gelehrtes Wissen mit (wie immer gearteter) systematischer Tendenz integriert und diskursiviert«,[6] vermag die vorliegende Untersuchung, deren Grundzüge im Rahmen einer Masterarbeit 2017 entstanden sind, zusätzlich zu untermauern. Für Herweg, Kipf und Werle zeichnet sich das enzyklopädische Erzählen durch sechs Punkte aus:

1.) quantitativ: Erfassung der Menge des Wissens,
2.) Ordnung der Menge des Wissens,
3.) idealerweise Vollständigkeit mit Blick auf das zu repräsentierende Wissen,
4.) tendenzielle Entproblematisierung des Wissens,
5.) Denken des Wissens als systematisch erfassbar,
6.) didaktisch-pädagogische Vermittlung des Wissens.[7]

In der Folge soll Prodenzanis *Il Saporetto* biografisch und historisch kontextualisiert werden, um sich dann der inhaltlichen Erfassung, der zugrunde liegenden strukturgebenden Ordnung und der didaktisch-pädagogischen Vermittlung von Wissen mit Fokus auf dem musikalischen Repertoire des Trecento in diesem Werk zu nähern.

1 Vgl. Baumann 1998, Sp. 770.
2 Zu Erzählstrategien mit enzyklopädischen Ansätzen vgl. Herweg et al. 2019a; Schmitz-Emans et al. 2012; Mehltretter 2014. Vgl. des Weiteren Hauser 1990, insbes. S. 324–327. Vgl. dazu auch die Masterarbeit der Verfasserin (Ramming 2017).
3 Vgl. dazu Ledda 2023.
4 Zum *enciclopedismo* als Ordnungsprinzip vgl. u. a. Blair 2013; Mehltretter 2014, darin insbes. Guerrieri 2014; Hauser 1990, insbes. S. 324–327. Vgl. auch Ramming 2017.
5 Schmitz-Emans 2012, S. 7.
6 Herweg et al. 2019b, S. 9.
7 Ebd., S. 12.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Simone de' Prodenzani: Biografische und historische Einordnung seines Werks

Für das Verständnis der ober- und mittelitalienischen Musikkultur des Tre- und Quattrocento ist das literarische Werk des aus Orvieto stammenden Dichters und Politikers Simone de' Prodenzani als überaus zentral zu bezeichnen. Sein Werk war den Wissenschaften lange Zeit nur mehr oder minder bekannt; erst im Jahre 1913 wurden seine beiden auf mehreren Ebenen miteinander in Beziehung stehenden Hauptwerke, der *Liber Solatii (Il Sollazzo)* und der *Liber Saporecti (Il Saporetto)* dank der Edition Santorre Debenedettis einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.[8] Für die Musikwissenschaft rückte in der Folge vor allem das spätere der beiden Werke Prodenzanis, *Il Saporetto,* in den Fokus des Interesses, zumal hier konkrete Musikstücke, namentlich verifizierbare historische Komponistenpersönlichkeiten und Kontexte aufführungspraktischer Art überliefert sind, aus denen sich Rückschlüsse auf Repertoire und Praxis der Zeit ziehen lassen.[9] Vor allem für den deutschsprachigen Raum fehlt jedoch bis heute eine umfassende Betrachtung, die über ein reines Quellenstudium im Sinne von oberflächlich bleibenden Vergleichen mit den uns heute bekannten Handschriften und dem darin überlieferten Repertoire hinausgeht oder gar den Blick auf Aspekte der Relationen zwischen Bildender Kunst, Musik und Literatur sowie soziokulturelle, kunsthistorische oder interdisziplinäre Kontexte wagt.

Dass der *Liber Solatii* und der *Liber Saporecti* tatsächlich dem Autor zugesprochen werden können, verdanken wir einem Akrostichon am Schluss des *Sollazzo* in Handschrift A (Parma. R. Biblioteca, Palat. No. 286, fol. 41v).[10] Simone de' Prodenzani wurde im Jahre 1351 im Castello di Prodo geboren. Mehrere Dokumente berichten von verschiedenen politischen Ämtern des treuen und überzeugten Anhänger des römischen Papstes,[11] so wurde er etwa im Jahr 1376 in den Consiglio Generale della Regione di Postierla und später in die Magistratura dei Sette in Orvieto gewählt.[12] Seine aktive Parteinahme für den römischen Papst als *mercorino* blieb nicht ohne Konsequenzen: So sind für die Jahre 1376 bis 1387 bislang keine Archivalien aus Orvieto eruierbar, die den Familiennamen verzeichnen, was darauf hindeutet, dass Prodenzani aus politischen Gründen die Stadt verlassen musste.[13] Die Situation sollte sich im Jahr 1382 für die Familie noch zusätzlich verschlechtern, als am 5. August Orvieto offiziell aus der römischen Herrschaft von Urban VI. an den Gegenpapst in Avignon ging. Erst der Friedensbeschluss von Benano vom 13. November 1390 ermöglichte eine Rückkehr Prodenzanis in seine Heimat.

8 Santorre Debenedettis Edition (Debenedetti 1913) stützt sich auf die folgenden fünf Handschriften: A: *Parma. R. Biblioteca, Palat. No. 286* – B: *Firenze. Bibl. Naz., Magl. VII. 1026* – C: *ms. Già in possesso dell'Avv. C: Bologna* – D: *Siena. Bibl. Com., H.X. 24; I XI 8* – E: *Siena. Bibl. Com., C. IV. 8*. Vgl. dazu ebd., S. VI f. Sowohl die Edition von Luigi Maria Reale (Reale 1998) als auch die neuere, erste kritische Edition von Fabio Carboni (Carboni 2003) stützen sich weitgehend auf die Arbeit Debenedettis von 1913. Eine weitere kritische Edition, jedoch nur des *Sollazzo,* wurde 2004 von Matteo Milani herausgegeben (Milani 2004). Schon vor der Gesamtedition publizierte Carboni im Jahr 1999, sprich kurz nach der Edition Reales, in der Zeitschrift *Cultura Neolatina* seine philologischen Erkenntnisse zu Prodenzanis dichterischem Werk, vgl. Carboni 1999.

9 Vgl. Agostino 2005.

10 Die entsprechende Stelle mit dem Akrostichon »SIMONE DE GOLENO MI FECE« findet sich bei Carboni 2003, S. 197. Debenedetti hat gezeigt, dass Simone de Prodenzani und Simone de Goleno (bzw. Golino) ein und dieselbe Person sind, vgl. Debenedetti 1913, S. VI.

11 Alle heute bekannten biografischen Kenntnisse zu Prodenzani beruhen auf dem Faktum, dass die Familie aufgrund ihrer politischen Stellung im Fokus des öffentlichen Interesses stand, was sich denn auch in der nicht geringen Anzahl an Archivalien und Quellen aus Orvieto spiegelt: Simones Vater, Ugolino di Nallo, stammte aus einer durchaus wohlhabenden und einflussreichen Familie, die der Partei der sich am römischen Papst orientierenden *mercorini* angehörte (welcher die *muffati,* die Anhänger des Gegenpapstes in Avignon, gegenüberstanden). Vgl. Carboni 2003, S. LXXXV–CXI; Carboni 1999, S. 268 ff.

12 Reale 1998, S. IX. Vgl. dazu auch Carboni 2003, S. LXXXV–CXI.

13 Carboni 2003, S. LXXXV f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bereits ein Jahr später, im November 1391, wurde eine erneute Flucht unausweichlich, nachdem er mit Verbündeten einen Schlüssel für die Porta Postierla hatte nachbilden lassen, um den Truppen des römischen Papstes Eintritt in die Stadtmauern von Orvieto zu gewähren – es folgten eine Anklage wegen Hochverrats und mehrere Jahre Exil.[14] Einige dieser Exiljahre verbrachte Simone de' Prodenzani offenbar bei Papst Bonifatius IX. in Rom, doch auch Aufenthalte in Palermo, Siena, Florenz, Urbino, Venedig und Padua dürfen angenommen werden.[15] Definitiv zurück in die Heimat konnte Prodenzani erst nach der päpstlichen Ernennung von Giovanni Tomacelli, dem Bruder des römischen Papstes, zum Rettore und Capitano generale der Stadt Orvieto im Jahre 1398. Sicher ist, dass Prodenzani ab Januar 1400 wieder festen Wohnsitz in Orvieto bezog,[16] wo er bis zu seinem Tode 1438 vor allem als Autor wirken sollte: Alle überlieferten poetischen Werke Prodenzanis sind erst nach seiner Rückkehr nach Orvieto entstanden und dürfen durchaus auch als biografisch-literarische Verarbeitung der Exiljahre verstanden werden.[17]

Interdisziplinarität, Form und Inhalt des *Saporetto*

Die Jahre im Exil scheinen den Dichter auch in Hinblick auf die sich in dieser Zeit immer stärker verdichtenden Bezüge unter den Künsten und den daraus resultierenden Paragone-Disput geprägt zu haben. Offenbar hatte Prodenzani sich in den Kunst- und Kulturzentren Rom, Florenz, Venedig, Palermo und Padua eingehend mit den aktuellen Topoi der Politik, Literatur, Malerei, Architektur, Bildhauerei und – für diese Untersuchung zentral – der Musik des Tre- und Quattrocento beschäftigt. All diese Geistesströmungen fanden auf verschiedenen Ebenen Eingang in sein *Saporetto*; so weist bereits der Titel selbst darauf hin: Als Diminutiv von ital. *sapore* ist *Saporetto* nicht nur mit ›Geschmack‹ zu übersetzen, sondern gleichzeitig auch im figurativen Sinne mit ›Ton‹ oder ›Klang‹. Titel *und* Form referieren ausdrücklich auf die klangliche Ebene und die Musik, denen denn auch inhaltlich eine zentrale Rolle zukommt.

Im *Liber Saporecti* (und auch in dem eng damit verschränkten Vorgängerwerk *Liber Solatii)* zeigen sich unter anderem Bezüge zu den Fresken Andrea da Firenzes in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz, die wiederum Parallelen zu Giovanni Boccaccios *Decamerone*[18] sowie zu anderen literarischen Werken der Zeit aufweisen, deren Aufbau auf ähnlichen Wissenskategorien basiert:[19] Kaum zufällig verweisen etwa auch die Überschriften der Textteile des *Liber Solatii* auf den kirchlichen Lasterkatalog, der unter anderem im florentinischen Fresko von Andrea da Firenze (Abb. 1) ausgerechnet in Verbindung mit Musik zur Darstellung kommt – einem Fresko, das Prodenzani mit allergrößter Wahrscheinlichkeit gekannt haben dürfte (vgl. unten):

Sollazzo – Liber Solatii
[Prologo]
1. Superbia
2. Invidia

14 Vgl. ebd., S. LXXXVIII f. Die *Montemarte Cronica* 255 und *Orvieto. Note storiche e biografiche* 150 aus dem Jahre 1390 überliefern diesen skandalträchtigen Vorgang.
15 Vgl. ebd., S. CXXVIII.
16 Vgl. Reale 1998, S. IX.
17 Dabei datiert Carboni das spätere der beiden Werke, den *Saporetto,* zwischen 1408 und 1428, wobei die Mehrzahl der biografischen Hinweise auf das Jahr 1425 verweist. Vgl. Carboni 2003, S. C.
18 Zu den musikalischen Referenzen in Boccaccios *Decamerone* vgl. insbesondere Beck 1998.
19 Vgl. dazu Brown 1998, S. 3. Zu Erzählstrategien mit enzyklopädischen Ansätzen vgl. u. a. Herweg et al. 2019a; Schmitz-Emans et al. 2012; Mehltretter 2014; Hauser 1990, insbes. S. 324–327.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3. Avaritia
4. Gola
5. Accidia
6. Ira
7. Lussuria
8. Vanagloria
9. Ipocresia
10. Violentia
11. Vanitas
12. Symonia d'un Vescovo di Chiusci
13. Ingratitudo
14. Ignorantia
15. Pertinacia
16. Arrogantia
17. Concupiscentia
18. Rapina
[Epilogo][20]

Abb. 1 Andrea da Firenze, *Triumph der Kirche,* 1365/67, Fresko, Florenz, Santa Maria Novella, Spanische Kapelle; rechtes Wandfresko, hier Ausschnitt aus dem »Weg der Erlösung«. Der Falkner verkörpert »Superbia«, die Dame mit Hund »Lussuria« und der Herr ganz rechts »Avaritia« (© akg-images/De Agostini Picture Lib./S. Vannini).

20 Zit. nach Reale 1998, S. V, Ergänzungen in eckigen Klammern im Original.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 2 Andrea da Firenze, *Triumph Thomas von Aquins,* 1365/67, Fresko, Florenz, Santa Maria Novella, Spanische Kapelle; linkes Fresko oben, in der untersten Reihe sitzen von links nach rechts Vertreter der *artes et scientiae*: »Civil Law/Justinian, Canonical Law/Clement V, Philosophy/Aristotle, Holy Scriptures/St. Jerome, Theology/St. John of Damascus, Contemplation/St. Dionysius, Preaching/St. Augustine; Arithmetic/Pythagoras, Geometry/Euclid, Astronomy/Ptolemy, Music/Tubalcain,[21] Dialectics/Pietro Ispano(?), Rhetoric/Cicero, Grammar/Priscian.«[22] (© akg-images).

Nicht nur weist Prodenzani in der letzten *cantica* des *Saporetto*, »Mundus meritorius«, unter anderem auf Thomas von Aquin und dessen theologische Lehre hin – also just auf den Inhalt, der als Bildprogramm auch in der Spanischen Kapelle auf dem Fresko links dargestellt ist (Abb. 2) –, sondern die vier *cantiche* lassen sich zudem auf die Darstellung der vier menschlichen Lebensalter (Jugend, Erwachsenenalter, reifes Erwachsenenalter und Alter) auf den Innenwänden der Spanischen Kapelle übertragen. Neben den florentinischen Meistern scheinen insbesondere Kunstwerke aus Siena für ein breiteres Verständnis von Prodenzani nicht unwichtig; so besteht etwa eine augenfällige Referenzialität zum Fresko *Il buon governo* (1337–1340) in der Sala della Pace des Palazzo Pubblico von Ambrogio Lorenzetti (Abb. 3), in dem – in der christlichen Kunstgeschichte ein Novum – eine rein weltliche Herrschaft als Utopie dargestellt wird.[23] Auch in dieser allegorischen Darstellung der ›guten Regierung‹ (*Buon governo*), die Tugenden

21 Tubal-Kain ist gemäß Genesis 4,22 der Sohn von Lamech und Zilla. Er gilt als künstlerisch äußerst begabter Erz- und Eisenschmied und wurde als Erfinder der Musik generell, aber auch etwa des Horns rezipiert. Vgl. dazu Haag 1982. Vgl. auch Wolf 2002. Auf dem 1310–1330 von Lorenzo Matiani aus Marmor gestalteten Relief am linken Außenpfeiler des Doms in Orvieto befindet sich ebenfalls eine Darstellung von Tubal-Kain als Schmied im Kontext der Erfindung der Künste. Vgl. ebd., S. 81 f.

22 Liste der *artes* und *scientiae* gemäß Informationstafel des Museums in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz.

23 Mit herzlichem Dank für den Hinweis an den Kunsthistoriker Lukas Städing.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3 Ambrogio Lorenzetti, *Allegorie der guten Regierung (Buon Governo),* 1337–1340, Fresko, Siena, Palazzo pubblico, Sala della Pace, Detail mit Musik und Tanz (*carola*) (© akg-images).

und Laster jetzt in einen profanen Kontext einbettet, ist eine friedliche Tanzszene zentral, ein Motiv, das auch im *Liber Saporecti* rahmengebend für die Handlung und gleichsam namensgebend für den Ort der Handlung wird: Wie die unter der guten Regentschaft zum Tanze motivierten Jungen in der Stadtvedute des Freskos kann auch der hochtalentierte *buffone* Sollazzo[24] am Hofe Buongovernos (!) Kunst auf höchstem Niveau zur Aufführung bringen. Der erzählerische Rahmen entspricht dabei ganz dem in enzyklopädisch angelegten literarischen Werken immer wieder zu beobachtenden, geradezu topoisierten Setting. Herweg, Kipf und Werle konnten so etwa zeigen, dass die didaktische Vermittlung von Wissen in solchen Texten durch das Prinzip der De- und Rekontextualisierung funktionert:

> […] zu unterscheiden sind etwa die didaktische Vermittlung von Wissen in Literatur, die theatrale Vorführung von Wissen, das literarische Spiel mit Wissen, die satirische Darstellung von Umgangsweisen mit dem Wissen, die rhetorische Demonstration gelehrter *copia*. Erzähltexte können Geschichten individuellen Wissenserwerbs präsentieren, sie können Wissen in Gesprächsform darbieten, sie können Wissen glossieren und kommentieren, sie können Wissensbestände komplementär, kontrastiv oder auch additiv vorführen, sie können die Grenzen des

24 Der Name des Protagonisten ist teilweise in der Forschung, so u. a. bei Schering (1914, S. 65), auch als »Solazzo« anzutreffen. In dieser Publikation wird er auf der Grundlage der Edition Carbonis durchgängig als »Sollazzo« geführt. *Buffone* ist hier zu verstehen als eine Art Zuständiger für die Vergnüglichkeiten am Hofe, der nicht nur als Sänger und virtuoser Multiinstrumentalist auftritt, sondern auch als Erzähler fungiert. Der Blick auf verschiedene literarische Definitionen von *buffone* zeigt denn auch die enge Verwandtschaft zwischen »Sollazzo« und »buffone«, vgl. u. a. Abramov-van Rijk 2009, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Wissbaren und die Abgründe des Wissens ausmessen, sie können Wissen verknüpft mit einschlägigen Topoi inszenieren: in Form einer Stadt- oder Gartenbeschreibung, der Gestaltung eines Spaziergangs, einer Reise, manchmal gar einer Lebensreise, der Präsentation eines Kunstgesprächs, der – nicht selten auch generisch hybriden – Inszenierung als Schauplatz, Theater, Museum oder Bibliothek oder mit Hilfe von Reflexionen auf Topoi wie jenen vom Buch der Welt.[25]

Neben Referenzen zu Boccaccios *Decamerone* (wohl 1349–1353) sind bei Prodenzani auch inhaltliche Bezüge zu literarischen Werken wie den *Novelle* (1390–1402) von Giovanni Sercambi[26] oder dem *Paradiso degli Alberti* (wohl nach 1389) von Giovanni Gherardi da Prato[27] nicht von der Hand zu weisen, die sich ebenfalls in ›enzyklopädischer Art‹ mit Musiktraditionen des Trecento auseinandersetzen. Während in Boccaccios *Decamerone* aber vom Autor selbst gedichtete Lieder zur Aufführung gebracht werden,[28] verarbeitet Gherardi einzig ›reale‹ Musik des Komponisten Francesco Landini literarisch. Landini wird im *Paradiso degli Alberti* zur literarischen Figur und somit Teil der Handlung,[29] bei Sercambi ist in *Novella LXXXXVIII* gar die zweistimmige Ballata *Vita non è piu misera* dieses Komponisten vollständig überliefert.[30] Die Inspiration, reale Kompositionen anhand von Textincipits in das literarische Werk hineinzumontieren, dürfte Prodenzani damit wohl aus Sercambis Werk gezogen haben, dessen Vorbild wiederum die Erzählinhalte des *Decamerone* (Flucht aufgrund von Pest und damit einhergehende künstlerische Betätigung der Brigade) gewesen sein dürften.

Prodenzanis *Liber Saporecti* übertrifft alle drei der hier genannten Werke aber in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur verarbeitet er neben der Musik viele weitere Themenfelder in kompendienhafter Anmutung, sondern er reagiert auch direkt auf die im *volgare* (also in der Volkssprache) verfassten Werke Dantes und Petrarcas[31] und geht noch einen Schritt weiter, indem er die Sonettform mit der Novellentradition vereint: Bei Prodenzanis *Saporetto* handelt es sich um das erste uns bekannte *novelliere* mit konkret-realistischem Musikbezug, das in Versform verfasst ist.

***

Beide größeren Werke Prodenzanis, der *Liber Solatii* und der *Liber Saporecti,* stehen sowohl formal als auch inhaltlich in enger Beziehung zueinander. Neben intertextuellen Bezügen sind sie durch direkte und indirekte Zitate miteinander verschränkt: So beginnt und endet der Teil »Mundus placitus« aus dem *Saporetto* – just der Teil, in dem unter anderem auch die Musik verhandelt wird – mit der inhaltlichen Darstellung einer Lesung aus dem *Sollazzo.*

25 Herweg et al. 2019b, S. 12 f.

26 Sercambi 1972.

27 Gherardi 1975. Zum *enciclopedismo* im *Paradiso degli Alberti* vgl. insbes. Guerrieri 2014.

28 Bislang konnte keine der im *Decamerone* überlieferten 11 Ballaten real überlieferten Kompositionen zugeordnet werden. Vgl. dazu insbes. Gutmann 1928, insbes. S. 399. Gutmann argumentiert etwa auf der Grundlage seiner *Decamerone*-Analyse dafür, dass neben der in der Kunstmusik existenten mehrstimmigen Ballatenform auch eine einstimmige *ballata*-Praxis angenommen werden muss.

29 Vgl. u. a. Baumann 1998, Sp. 775 f.

30 Sercambi 1972, Bd. 1, S. 426. Vgl. dazu insbes. Fischer 1956, S. 73.

31 Im *Liber Saporecti* sowie im gesamten überlieferten Werk von Prodenzani finden sich diverse Stellen, die die Namen Boccaccios, Dantes, Petrarcas und Sercambis direkt erwähnen oder auf diese indirekt referenzieren. Insbesondere Carboni 2003 weist explizit auf Referenzen zu Dantes und Petrarcas Werken hin, für einzelne Stellen sei auf seine Einleitung sowie seinen »Indice sommario dei nomi nelle note« (ebd., S. 606–616) verwiesen.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der *Saporetto* selbst ist insgesamt in fünf Teile beziehungsweise eine Einleitung und vier *cantiche* gegliedert: Auf die *corona,* die mit »De etate hominum« betitelte und mit der für jene Zeit typischen Demutsformel ausgezeichnete Vorrede, folgt eine kurze Einführung in die vier *mondi,* die mit den bereits erwähnten Lebensabschnitten des Menschen in Verbindung gebracht werden und den Band großformal prägen – »Mundus placitus« (Sonette 1–48), »Mundus blandus« (Sonette 49–85), »Mundus tranquillus« (Sonette 86–133) und »Mundus meritorius« (Sonette 134–176). Diese Vierergruppierung entspricht ganz dem gängigen (literarischen wie bildnerisch-gestaltenden) Usus der Zeit, so ist etwa auch das volkssprachliche Werk *Il Quadriregio* (vor 1394–vor 1403) von Federico Frezzi von Foligno (1346–1416) in vier Bücher à je vier Bereiche eingeteilt.[32] Dass dabei freilich auch die Zahl Vier als Symbol der kosmischen Ordnung und Ganzheit, als »Makro- und Mikrokosmos strukturierende Ordnungszahl«[33] die enzyklopädische Grundidee unterstützt, sei zumindest am Rande kurz festgehalten.

Formal handelt es sich beim *Saporetto* um eine Sammlung[34] von je nach Zählung 176, 184 oder 186 Sonetten.[35] Die Form verweist auf die »tre corone fiorentine«[36] Boccaccio, Dante[37] und Petrarca, an denen sich Prodenzani wie erwähnt auch bezüglich der Referenzialität unter den verschiedenen Künsten orientiert. Das Sonett (ursprünglich aus dem Provenzalischen *sonet*: ›Gesang‹, ›Lied‹, Diminutiv zu *son:* ›Melodie‹, ›Dichtung‹) kommt noch bei Dante insbesondere in der Liebesdichtung zum Einsatz und ist hier »Medium der philosophischen Lyrik […] und der scherzhaften Poesie«.[38] Bei Petrarca hingegen, insbesondere im *Canzoniere* (ab 1332), wird die Sonettform zur Vermittlung biografischer, politischer oder gesellschaftskritischer Inhalte verwendet.[39]

Bei Prodenzanis Sonetten im *Saporetto* handelt es sich um traditionell aus elf Silben bestehenden Zeilen (*endecasillabo*) im typisch orvietischen *volgare* des Tre- und Quattrocento, mit einigen Ausnahmen von direkter Dialektalrede einiger Figuren.[40] Die Quartinen sind gemäß dem Usus der Zeit in umarmenden Reimen gehalten.

32 Vier Reiche der Liebe (Buch I), vier Reiche des Satans (Buch II), vier Reiche der Laster (Buch III) und vier Reiche der Tugenden (Buch IV). Vgl. dazu Schwertsik 2014, insbes. S. 161 f.

33 Vgl. Gramatzki 2008, S. 406.

34 Brown (1998, S. 1) bezeichnet das Werk als »narrative poem«. Hier wird allerdings vor allem die Musikpraxis betrachtet und darauf abgezielt, das Tanzrepertoire in einigen Werken zu kontextualisieren.

35 Gesamtzahl und Zählweise der Sonette unterscheiden sich in den Editionen von Debendetti, Reale und Carboni; Grund dafür sind die Priorisierung von verschiedenen Handschriften (vgl. Anm. 8) sowie der (Nicht-)Einbezug der Corona. In der Folge wird zur besseren Übersichtlichkeit inhaltlich jeweils nach Carboni 2003 zitiert, die weiteren Zählweisen jedoch der Vollständigkeit halber angegeben. Die ersten beiden Zahlen (arabische Nummerierung plus Nummer in Klammer) stützen sich jeweils auf die Nummerierung der Sonette in der Edition von Reale 1998, die römische Nummerierung bezieht sich auf die Zählweise von Carboni 2003. Die Ausnahme davon bildet die *corona*, die Reale ebenfalls römisch nummeriert, weshalb nur zwei Nummern angegeben sind.

36 Vgl. dazu u. a. Rauchhaus 2021, S. 6.

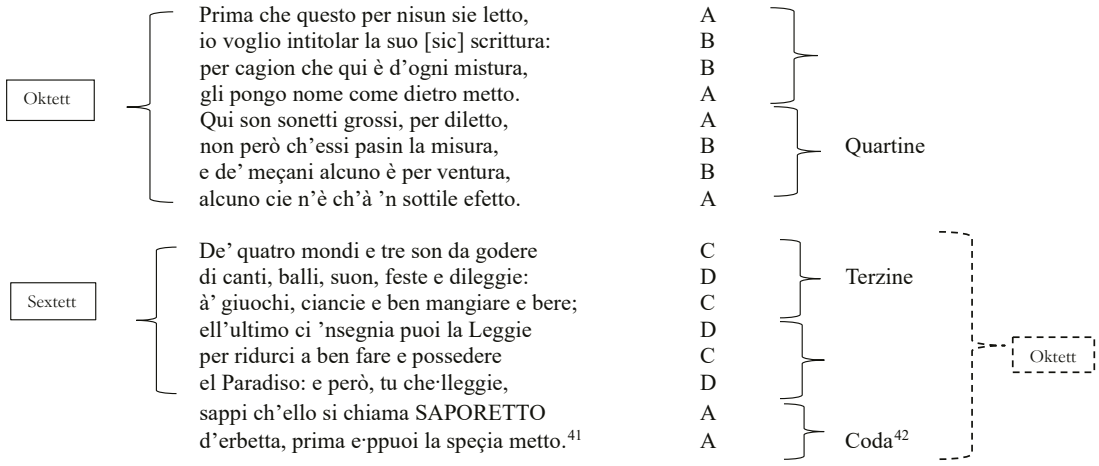
37 Insbesondere bei Dante finden sich zudem mittlerweile gut untersuchte enzyklopädische Erzählstrategien, die wiederum als direktes Vorbild für das Werk von Prodenzani verstanden werden müssen. Zu Dantes enzyklopädischem Vorgehen vgl. insbes. Ledda 2023.

38 Vgl. Grote 2007, S. 715

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. Reale 1998, S. XXI.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Besonders hervorzuheben ist der Umgang mit der der Sonettform inhärenten antithetischen Anlage. Diese Form von These – Antithese (oder auch Typos und Antitypos, wie in der scholastischen Bibelexegese des Alten beziehungsweise Neuen Testaments) findet sich im Werk Prodenzanis nicht in der Sonettform, sondern als allgemeingültiges Prinzip sowohl struktureller als auch inhaltlicher Art – und freilich auch in der engen Verbindung von *Liber Solatii* und *Liber Saporecti*: Nach diesem Prinzip werden die vorwiegend in »Mundus placitus« verorteten komischen und vergnüglichen Elemente später relativiert (also ganz im Sinne von *sub lege, sub gratia*: die Aufhebung des Alten Bundes durch den Neuen), indem diesen in der dritten *cantica* schließlich die Buß- und Sterbethematik entgegengehalten wird.[43] Diese binäre Grundstruktur wird vom Erzähler dabei bewusst reflektiert: Während die drei ersten »mondi« den vergnüglichen irdischen Dingen wie Musik, Tanz, Feste, Spiel, Speis und Trank (»di canti, balli, suon, feste e dileggie: / à' giuochi, ciancie e ben mangiare e bere« [Sonett 1, V. 10 f.]) gewidmet sind, richtet sich die vierte und letzte Welt auf den Wunsch, ins Paradies zu gelangen (»ell'ultimo ci 'nsegnia puoi la Leggie / per ridurci a ben fare e possedere / el Paradiso« [V. 12–14]).

Tatsächlich zeigt sich die Übertragung der antithetischen Anlage in der konsequenten Darstellung der sich konträr gegenüberstehenden Systeme Alter/Jugend, Irdisches/Himmlisches, Profanes/Sakrales, intellektuell anspruchsvolle Kunst für einen kleinen Kennerkreis/einfache Volkskunst et cetera. So verfährt der Autor auch bei Sonetten mit musikalischem Inhalt, in denen etwa geistliche Musik weltlichen Kompositionen oder Werke der hoch artifiziellen Ars nova und Ars subtilior einander gegenübergestellt werden. Diese wiederum werden mit einfach gehaltenen Tänzen in Opposition gesetzt, die Kunst autochthoner Mehrstimmigkeit des italienischen Tre- (und Quattro-)cento mit Repertoires aus anderen Regionen und kulturellen Kontexten kontrastiert.

Weiter wird die für die Sonettform typische Frage- und Antwortstruktur bewusst als Stilmittel genutzt:[44] Das Prinzip wird gleichsam allgemeingültig für das ganze Werk, finden sich die Dialogstrukturen doch innerhalb einzelner Sonette und zwischen Sonetten (intratextuell), aber auch in intertextueller Form, indem das Werk, wie gezeigt, auf weitere Werke referenziert

41 Zit. nach Carboni 2003, S. 215 (I, V. 1–16).

42 Die beiden Schlussreime (= Coda) sind dabei die einzige Abweichung von der normierten Form. Diese Formabweichung ist nur bei 24 der insgesamt 186 Sonette im *Saporetto* anzutreffen; bei allen 24 wird eine Coda von zwei Versen angehängt. Damit begegnet Prodenzani der Problematik der formal angelegten Asymmetrie von Oktett (zwei Quartinen) und Sextett (zwei Terzinen): Durch die Ergänzung um die Coda entstehen so zwei Oktette.

43 Reale (1998, S. XX) spricht hier treffend von einer »dissociazione psicologica«.

44 Vgl. Föcking 2016, S. 104.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– und nicht zuletzt in der Tatsache, dass auch ein Dialog zwischen Medium und Rezipient:in stattfindet, sei es beim Lesen, sei es beim Rezitieren vor Publikum.

***

Protagonist des *Saporetto* ist der *buffone* Sollazzo – und *nomen est omen*: Sollazzo (ital. ›Ergötzung‹, ›Spaß‹) ist der geborene Unterhalter. Er ist der Sohn des Adligen Buonare (Bonare) d'Alegrino (auch hier ist der Name Programm), dem eigentlichen Erzähler im *Saporetto* und gleichsam *alter ego* des Autoren Prodenzani. Schauplatz der Handlung ist der fiktive Hof von Graf Pierbaldo von Buongoverno,[45] der mit Buonare d'Alegrino eine (freilich in Sonettform gehaltene) Brieffreundschaft pflegt – eine Kommunikationsform, die den beiden Adligen nicht nur besonderes Vergnügen bereite, sondern zugleich auch als Mittel gegen Melancholie wirke.[46]

Diese generationenübergreifende, geradezu genealogisch angelegte inhaltliche Konzeption von *Il Saporetto* wird vom Autor gleichsam auf das Medium des Textes übertragen: So wird der Titel seines früheren *Liber Solatii* namensgebend für den Protagonisten Sollazzo aus dem *Liber Saporecti.* Die Verschachtelung wird zusätzlich gesteigert, indem Buonare nicht nur als Erzähler und Verfasser der an Pierbaldo versandten Sonette auftritt. Er schreibt zudem eine ganze Serie von Ballate und entschließt sich, diese nach seinem Sohn Sollazzo zu benennen.[47] Der Text wird somit zur Personifikation der Figur Sollazzo, gleichsam zum symbolischen Sohn des Autors. Mehrere Textstellen im *Saporetto* zeigen diese fließenden Grenzen zwischen Medium und Figur, Verkörperung und Vertextlichung, Idee und Niederschrift, die vom Autor gezielt für ein ausgeklügeltes Spiel mit Missverständnissen und Verwechslungen genutzt werden: So bittet etwa Pierbaldo seinen Freund Buonare um eine seiner ›Vergnügungen‹, was Buonare zum Fehlschluss kommen lässt, dass der Graf damit wohl seinen Sohn Sollazzo gemeint haben müsse.[48]

Der in einen traumähnlichen Zustand verfallende Buonare imaginiert in der Folge die einzelnen Szenen des *Saporetto.*[49] In Sonett 6(14)/VII bittet Pierbaldo seinen Freund Buonare in Form einer »letterina de credenza« um die Entsendung seines Sohns Sollazzo nach Buongoverno, um dort den künstlerischen Teil der Weihnachtsfestivitäten zu leiten. Nach der dialogischen Verhandlung des gräflichen Wunsches zwischen Vater und Sohn (9(17)/X und 10(18)/XI), wird der aufgeregte Sollazzo – mit einigen Ratschlägen versehen – auf die Reise nach Buongoverno geschickt. Die Erzählung setzt mit der Ankunft Sollazzos am 21. Dezember (11(19)/XII) wieder ein, wo Graf Pierbaldo seinen neuen *buffone* mit einem Festmahl herzlich am Hofe willkommen heißt (12(20)/XIII). Nach dem (auch in der literarischen Darstellung sehr ausgedehnten) kulinarischen Bankett erkundigt sich Pierbaldo bei Sollazzo nach dem *Liber Solatii* (13(21)/XIV); dieser antwortet ihm – als Prolepse die drei letzten *cantiche* des *Saporetto* vorwegnehmend –, dass er (beziehungsweise das Buch) gute Beispiele zur Vermeidung sündhaften Verhaltens, aber auch zur Unterstützung von Freude und Vergnügungen gebe.

Die eigentlichen Festivitäten zur Weihnachtszeit in Buongoverno (in der ersten *cantica,* »Mundus placitus«, geschildert) werden mit Lesungen aus dem *Liber Solatii* eröffnet – und

45 Vgl. die obigen Erläuterungen zu dem Fresko in Siena.

46 »Come l'amici fanno per diletto, / talvolta per ciesar malinconia, / mandavasi l'un l'altro alcun sonetto.« (Carboni 2003, S. 224 [VI, V. 12–14]).

47 »Questo Bonare un suo figliuolo avìa, / Sollaççe, e pur così chiamò el libretto, / perché al dire el fatto rispondìa.« (Ebd. [VI, V. 9–11]).

48 »Dal tuo Pierbaldo io vengo: staman vaççe / io mi partii e manda'ti, pregando / che·ttu gli presti, un poco, el tuo Sollaççe« (ebd., S. 226 [VIII, V. 9–11]).

49 Vgl. Nádas 1998, S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

später auch beendet. Am zweiten Abend (22. Dezember) beginnen dann die künstlerischen Darbietungen und Vergnügen unter der Leitung Sollazzos:

Sonett(e)[50]	**Tag**	**Inhalt: Vergnügungen, Darbietungen künstlerischer Art**	**Textbeispiele zu den Vergnügungen**
11(19)/XII	Freitag, 21. Dezember = 1. Abend	Ankunft und Vorstellung bei Graf Pierbaldo von Buongoverno	
12(20)/XIII		Kulinarisch-gastronomische Auflistung	la ciena: pinochiato, riso in scudeletta, galatina assai perfetta, tratto peverato etc.
13(21)/XIV		Sollazzos Vorstellung in der Gesellschaft und Vorschau auf die Vergnügungen; Bericht zum Inhalt des von ihm mitgebrachten *Liber Solatii*	diletto a chi piacie el sentiero di ballare, leggiare o cantare; danno gran diletto
14(22)/XV		Sollazzo rezitiert aus dem *Liber Solatii*: u. a Nov. 8 (»Vanagloria«), 9 (»Ipocresia«) und 10 (»Violentia«)	[Novellen:] *monna Lisa, Badessa, Donna Fior*
15(23)/XVI	Samstag, 22. Dezember = 2. Abend	Tanz, akrobatisch-gymnastische Vorstellungen	ballaro a·rrigoletto, ala ritonda, anda co·lle mani e piedi ad alti
16(24)/XVIII		Kulinarisch-gastronomische Auflistung, Gewürze	vini, confetti, marçapan, fior di canella e ciennamomo, noci moscate
17(25)/XVII		Sollazzo musiziert mit einer »arpa« (Harfe): Nennung der aufgeführten weltlichen (?) Werke	*La dolcie ciera,* *Uciel di Dio,* *Aquila altera,* *Verde boschetto, Inperiale,* *Agniel so bianco,* el *Pellegrino,* *Or sus,* *Ma dame* di par d'*Isperança,* *Mon fiance,* l'*Aussellino,* *En mon cors,* *Di suo mança*
18(26)/XXI	Sonntag, 23. Dezember = 3. Abend	Tanz und weltliche (?) Musik; u. a. Einsatz der »calandra«[51] (große Laute)	[ballo] a ronfo, alla chinèa, Ballo della Pertusata, La Palandra, *Calandra*, *Donna innamorata*
19(27)/XIX		Beenden der »canti«, »giuochi« und »balli«; Appetitanregung und kulinarisch-gastronomische Auflistung	tartar di çucar di gran costo, ciantelloni
20(28)/XXVII	Montag, 24. Dezember = 4. Abend (Heiligabend)	Von der Vigilia (Matutin) bis zur Vesper: Sollazzo singt an den feierlichen Weihnachtsfestivitäten bei den »tenoristi« im »coro« und singt im *cantus planus binatim,*[52] sprich ganz im Sinne des Usus der kirchlichen Polyphonie; an diesem Abend gibt es ausdrücklich keine weltliche Musik (»Nulla stanpita ivi fo intensa«)	viglia alo Vespar, tenoristi, biscantar sostenne, sonare gli organ, Nulla stanpita, antifane, suon di chiesa: *Criste redentor* a maniere varie, *Magnificat, Benedicamo,* suoni ilarii[53]
21(29)/XXVIII		Auflistung der von Sollazzo aufgeführten Werke, profane (im Oktett) und sakrale (im Sextett)[54]	*Alba colónma,* *Due angilette,* *L'aurate chiome,* *L'arpe di melodia,* Ben ti 'nprometto, *Li gran disiri,* *Maria Virgo Dei,* *Pater alme,* *Sacro santo*

50 Die Reihenfolge in dieser Tabelle (und damit verbunden die Tagesangaben) folgt der vorangestellten Zählung bei Reale, die Textbeispiele folgen Carboni 2003, S. 231–296. Da Carboni musikalische und weitere Fachtermini aufschlüsselt, sei für weitere Erläuterungen auf Carboni verwiesen.

51 Laut Reale (1998, S. 138 n.): »volatile della familiglia delle allodole, canta melodiosamente e con vivacità«. Carboni wiederum deutet den Begriff wie folgt: »in andaluso è chiamato il liuto maggiore«, deutet aber auch auf die Kalanderlerche (Melanocorypha calandra) hin: »ucello grigio con macchie nere«. Darüber hinaus bestehe in der Toscana bis heute der feste Ausdruck »Canta come una calandra«, vgl. Carboni 2003, S. 250 n. und 251 n.

52 Vgl. Reale 1998, S. 140 n.

53 Arnold Schering (1914, S. 90) weist darauf hin, dass es sich bei den »suoni y/ilarii« um mehrstimmige Madrigale wie *Alba columba, Doi angelette* und *Le aiirate chiotne* handeln könnte, »wobei überall die Harfe, die Solazzo spielte, die Melodie geführt« haben könnte.

54 Laut Reale (1998, S. 141 n.): »Si cita prima un grupo di componimenti profani […]. Seguono dunque tre noti brani sacri.«

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

22(30)/XX	Dienstag, 25. Dezember = 5. Abend	Sportlich-spielerische Vergnügungen wie Ballspiel, Pferdesport und Kartenspiel; die jungen Höflinge wollen von Sollazzo lernen	giocare alla palla, cavalcaro, giuoca alle carte, giovan che volien da·llui inparare
23(31)/XXII		Sollazzo spielt mit der »ciecòla« (Sackpfeife)[55] zum Tanz auf: Auflistung verschiedener regionaler Tänze	*La pasturella,* *La picchina,* *La forosetta,* *La canpagnina,* *Ala fonte, Jo l'amai, La marinella,* *La palaççina,* *La Guiduccia,* *La Montanina,* *La casa bassa et la padrona bella,* [ballo] ala romana, la toscana, rigoletto, villana
24(32)/XXIII		Sollazzo zeigt sein internationales Musikrepertoire und sein Beherrschen verschiedener Instrumente beim Spiel eines »organi framenghi« (flämische Orgel), danach auf einem »monacordo« (Trumscheit) (»ch'avìa sì alta voce ch'un leguto«) sowie später »fiaiuto« (Flöte) und »saltero« (Psalterium)	*Gerotti,* *Tres pelles dames* dela Spagnia, *Mac, Got, Fru* dela Magnia, *Scivich* e *Chic* e *Noc* e *San Bergotti,* El *Mulin di Paris,* calate de Marittima e Campagna, cançon de Lonbardia e di Romagnia
25(33)/XXIV		Aufzählung der Instrumente und Stücke, die Sollazzo (»vertuoso«) zu Gehör bringt: »leguto« (Laute), »pigniatta sana« (Metalltopf)[56], »chietarra […] suoni a·ttenore« (Quinterne), »cetera« (Citola), »pifar sordi con tenore« (Blasinstrumente)	ballo *Amoroso, l'Albadança, Trotto, Striana,* *Chi ama, 'L dilettoso* *La chiarentana*, *Madre mia, questo gieloso,* tanta melodia
26(34)/XXV		Aufzählung der Stücke, die Sollazzo zu Gehör bringt	*Stregnie le labra,* *Cogli ochi assai ne miro,* *Dè, pon giù questo amor,* con spiro [*Con suspiro*?], *L'alma mie piagnie,* *Pogli mente,* *Tu sì mi vuoi ferire amaramente,* *Ghaleaççe,* *Bel siro,* *Vostre belleççe li mie sensi apriro,* *Gran pianto all'occhi*
26(34)/XXV	Mittwoch, 26. Dezember = 6. Abend	Aufzählung der Instrumente und Stücke, die Sollazzo zu Gehör bringt: »suon d'arcchetto: ribeche, rubecchette e rubecone« (Rabab)[57]	*Tanto mi piaqque,* *Gran pena pone*
27(35)/XXVI		Aufzählung der Instrumente und Stücke, die Sollazzo zu Gehör bringt: »vivola« (Fidel); einzige Namenserwähnung eines Komponisten: *O giemme incolorita* **del Cicogna (Johannes Ciconia,** V.13 f.)	cançon di maio,[58] *Rosetta,* che non canbi mai colore, *Ie suis nafers tam fort,* dolce sapore, *Come da te partir mi degio oma' io,* *D'amor languire, Raio,* *O rosa bella,* che m'alegri'l core, *Legiadra donna,* *Donna d'amore,* *Un fior gientile* del qual mi 'namoraio, *Questa mirabil donna, Margarita,* *Con lagrime bagniando el suo bel viso,* *Ditutto se',* *Se·lla mia vita,* *Costei sarebbe bella in Paradiso,* *Non credo, donna,* *O giemme incolorita*
28(36)/XXVIa		Pierbaldo stoppt Sollazzo und ruft zur Vorbereitung der Jagd am nächsten Tag auf; Nachtruhe.	cacciare, con cani, rete, lacci

55 Die *ceccola* oder *zampogna* ist eine polyphonische Sackpfeife. Das Instrument ist auch auf Bildkunstwerken der Zeit nachweisbar, so u. a. in dem in der Galeria Nazionale dell'Umbria sich Gemälde *Madonna dell'orchestra* von Giovanni Boccati, ca. 1448–1458. Carboni weist darauf hin, dass es sich aber auch um eine andere Form der »citola«, der vier- oder fünfsaitigen Cetra, handeln könnte. Vgl. Carboni 2003, S. 251 n.

56 Laut Carboni (2003, S. 258 n.): »pentola di rame integra«. Zu allen Instrumentenbezeichnungen vgl. insbes. Schering 1914.

57 Siehe hierzu den Artikel von Thilo Hirsch im vorliegenden Band, S. 187–207 (Hirsch 2025).

58 Prodenzani legt in seinem *Liber Saporecti* eine Auflistung der von ihm im Sinne einer Gattung benannten »cançon di maio« (Schreibweise nach Carboni 2003) vor. In der Forschungsliteratur wurden diese »cançon di maio«

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

29(37)/XXX–36(44)/XXXVII	Donnerstag, 27. Dezember	Jagd, Ehrung der Jagdkünste Sollazzos, Verköstigung, Rückkehr nach Buongoverno	La caccia, grande honore
37(45)/XXXVIII		Zurück in Buongoverno, dialogische Rückschau der Beteiligten	
38(46)/XXXIX		Abendliches Festmahl mit Aufzählung der kulinarischen Vielfalt bei Tisch	'nsalatella, raponçol, caccialepri, pinpinella, mentuccia, crespigniuol coll'oglio alisi
39(47)/XL		Musikalische Darbietungen Sollazzos gemeinsam mit frate Agustino und Pier de Giuvenale: Aufzählung musikalischer Gattungen mit namentlichen Nennungen von **Landini**, **Bartolino da Padova**, **Antonio Zacara da Teramo** und wohl **Blasius**[59]	cantaro i matriale, cançon **del Cieco** 'a modo perugino', rondel francieschi di **fra' Bartolino**, Del **Ça<ca>ra** suo caccie, o suo cançone, di **frate Biascio** ancor ne disse alcuna, ch'eran melodiose, dolce e buone, Un *ruotol*
40(48)/XLI		Aufzählung der dargebotenen, beinahe engelhaften Gesänge (»parìen che fusero angel tutti quante«)	*Non a suo amante,* *A meççο a·ssei paghon,* *Ama donna,* *Donna s'i' t'ò fallito,* *Finir mie vita,* *Se le lagrime,* *La donna mia vuole essare el misére,* *Ad ogni vento volgie come foglia,* *Non voler, Signor mio, ch'io mi dispere,* *Po' che l'amore al tutto mi dispoglia*
41(49)/ XLII	Freitag, 28. Dezember	Vogeljagd-Ausflug in den Gärten mit ornithologischer Aufzählung	uciellare, sparvieri, dordi, merli
42(59)/XLIII		Jagd mit den Falknern	falconier
43(51)/XLIV		Jagd mit den Falknern und Rückkehr nach Buongoverno, bei der eine Ballata rezitiert und darauf reagiert wird	A Buongoverno si ritornar, diciendo / una ballata e gli altri rispondendo.
44(52)/XLV		Jagd mit Habicht	astore
45(53)/XLVI		Jagd mit Habicht	
46(54)/XLVII	Samstag, 29. Dezember = 9. Abend	Alle sind zurück am Hofe Buongovernos; Sollazzo will die Novelletten aus dem *Liber Solatii* rezitieren.	po' cominciò a volgiar le suo carte / di *Solaççο* e veder le figurette: / molto ne fecier festa di tale arte! / Fatto questo a·ssedere ognun si mette / e 'l buon Sollaççο si trasse da parte / per cominciare a dir suo novellette.
47(55)/XLVIII		Pierbaldo bittet Sollazzo um eine neue Unterhaltung, da die Novellen ihm schon bekannt seien. Sollazzo kündigt eine Improvisation in Reimen an.	»Dicci cosa nova, che li conti ch'àì detti tutti saccio!« »dire inproviso in rima io farò prova«
48(56)/IL		Sollazzo beginnt mit der Einleitung zu seiner Improvisation.	

Tab. 1 Inhalt der Sonette des »Mundus placitus«: Sonette mit Musikreferenzen und Komponisten: **fett**; Werkincipits: *kursiv* (gemäß Carboni); Gattungen: unterstrichen.

Prodenzani greift bei der Darstellung der verschiedenen Vergnügungen in allen Sonetten größtenteils auf Auflistungen in Form der rhetorischen *cumulatio* zurück.[60] Dadurch entstehen didaktisch anmutende Kompendien *en miniature* zu diversen höfischen Kulturpraktiken, so unter anderem zu (Vogel-)Jagd, Tanz, sportlichen Aktivitäten, Kulinarik und Musik. Diese mit lehrhaften Beispielen angereicherte Wissensvermittlung wird durch die Form der streng eingehaltenen Reimstruktur des Sonetts noch zusätzlich unterstützt – ganz im Sinne der seit der Antike gebräuchlichen, auf rhythmische Strukturen zurückgreifenden Mnemotechniken.[61]

insbesondere von Ciliberti 1989 in einem weiteren Schritt noch weiter aufgegliedert bzw. zu den Madrigalen und Ballate gezählt, um sie so den anderen (Haupt-)Gattungen des Repertoires zuordnen zu können.

59 Über diesen »frate Biascio« ist bis heute nichts bekannt, jedoch geht Carboni (2003, S. 285 n.) davon aus, dass es sich wohl um denselben Komponisten handelt, der die Ballata *Ore pandulfum* (entstanden um 1410, enthalten in Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, Ms. a.M.5.24, fol. 34) geschrieben hat.

60 Vgl. Nádas 1998, S. 28.

61 Lukesch 2001. Vgl. dazu u. a. Voigt 2001; Yates 2001.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zur Musik im »Mundus placitus« des *Saporetto*

Von den insgesamt 39 Sonetten des »Mundus placitus«, die die vergnüglichen Festivitäten am Hofe Buongovernos beschreiben (11(19)/XII–48(56)/IL), haben insgesamt 14, das heißt knapp über ein Drittel, einen konkreten Musikbezug. Bei den Stellen im *Saporetto*, die die verschiedenen Bereiche der Musik thematisieren, handelt es sich vor allen Dingen um Aufzählungen sowie um durch Textincipits zitierte, quasi hineinmontierte Werkverweise. Neben den wenigen namentlich erwähnten oder identifizierbaren Komponisten (etwa im Falle Landinis: »El Cieco«) lässt sich der Großteil der Incipits konkreten Werken zuordnen.

	Musikalischer Bezug	**Instrument**	**(Tanz-)Gattung**	**Werk**	**Komponist**
15(23)/XVI	Tanz				
17(25)/XVII	Weltliche Musik	»arpa«	Madrigal[62]	*La dolcie ciera*	Bartolino da Padova
			Madrigal	*Uciel di Dio (insegna di giustizia)*	Iacopo da Bologna
			Madrigal	*Aquila altera (ferma in sulla vetta)*	Iacopo da Bologna
			Ballata	*(Per un) Verde boschetto*	Bartolino da Padova
			Madrigal	*Inperiale (sedendo fra piú stelle)*	Bartolino da Padova
			Ballata	*Agniel so bianco (e vo' belando bè)*	Giovanni da Cascia (Text: Franco Sacchetti)
			Madrigal	*el Pellegrino (= Povero pellegrin salito al monte)*	Niccolò del Proposto da Perugia (Text: Franco Sacchetti)
			Virelai Ballata	*Or sus (vous dormé trop)*[63]	Anonymus / Francesco Landini?
			Ballade (frz.)[64]	*Ma dame di par d'Isperança (= Dame sans per en qui est ma speranche)*	Andrea dei Servi
			Motette[65]	*Mon fiance*	Nicht identifizierbar

62 Weder Carboni noch Reale nehmen eine Gattungszuordnung vor. Diese wurde hier vorgenommen nach Rotter-Broman 2012, S. 37.

63 In Anbetracht des literarischen Kontextes sei auf Francesco Landinis Ballata *Or su, gentili* in Gherardis *Paradiso degli Alberti* hingewiesen.

64 Vgl. Carboni 2003, S. 241 n.

65 Laut Carboni (ebd.): »›*Amours en qui j'ai fiance de merci*‹, ma appartiene ad un repertorio troppo antico«.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

			Madrigal	l'*Aussellino (= Oselleto salvaço per stasone)*	Iacopo da Bologna
			Virelai	*En mon cors (= En mon cuer est un blame)*	Nicht identifizierbar
			Nicht identifizierbar	*Di suo mança*	Nicht identifizierbar
18(26)/XXI	Tanz, weltliche Musik		ballo »a ronfo«, »alla chinèa«,[66] »della Pertusata«, »La Palandra«[67]		
			Madrigal	*Donna innamorata*	Giovanni da Cascia
20(28)/ XXVII Heiligabend	Geistliche Musik		Matutin – Vesper »La viglia alo Vespar«		
			»antifane«, »suon di chiesa«, »suoni ilarii«		
				Criste redentor	
				Magnificat	
				Benedicamo	
21(29)/ XXVIII	Weltliche und geistliche Musik	-	Madrigal	*Alba colónma (con suo verde rama)*	Bartolino da Padova
			Madrigal	*Due angilette*	Francesco Landini
			Madrigal	*L'aurate chiome (nodose e avvolte)*	Bartolino da Padova
			Madrigal	*L'arpe di melodia (=La harpe de melodie)*	Jacques de Senleches
				Ben ti 'nprometto	
			Ballata	*Li gran disiri (= Le grand désir que j'ay*	Matteo da Perugia
			Motette	*Maria Virgo Dei*	
			Motette	*Pater alme*	
			Ballata[68]	*Sacro santo (= La sacrosanta carità d'amore)*	Bartolino da Padova

66 Laut Carboni (ebd., S. 250 n.): »come una prostituta«.
67 Ebd., S. 249.
68 Auch Abramov-van Rijk (2009, S. 63) plädiert für eine Zuordnung des Incipits zur Gattung der Ballate.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

23(31)/XXII	Tanz, weltliche Musik	»ciecòla«	Tanz	*La pasturella*	
			Tanz	*La picchina*	
			Tanz	*La forosetta*	
			Tanz	*La canpagnina*	
			Virelai	*Ala fonte, Jo l'amai*[69]	Nicht identifizierbar
			Tanz	*La marinella*	
			Tanz	*La palaççina*	
			Tanz	*La Guiduccia*	
			Tanz	*La Montanina*	
			Tanz	*La casa bassa et la padrona bella*[70]	
24(32)/ XXIII	Internationales (Tanz-) Repertoire	»L'organi frameghi«	Virelai	*Tres pelles dames* dela Spagnia *(= Tres douce dames)*	Guillaume de Machaut
			[Alemagna]	*Mac, Got, Fru* dela Magnia	
			Danze tedesche	*Scivich* e *Chic* e *Noc*	
			Danza oscena[71]	*San Bergotti*	
			Rondeau	*El Mulin di Paris (=Molendini de Paris)*	Pierre des Molins
			calate (»di Marittima e Campagna«)[72]		
			cançon (»di Lonbardia e di Romagna«)		
	Instrumente	»menacordo«			
		»leguto«			
		»fiaiuto«			
		»saltero«			

69 »Se non si tratta di un unico *incipit*, come è ragionevole supporre, la prima parte del capoverso potrebbe far riferimento al *virelai* scritto intorno al 1390 dal Ciconia ›*Sus une fontayne*‹« (Carboni 2003, S. 252 n.).

70 Laut Carboni (ebd.): »componimento che ebbe molta fortuna in Italia fin quasi ai giorni nostri«.

71 Laut Carboni (ebd., S. 255 n.): »danza non identificata, ma dalle movenze chiaramente oscene«.

72 Laut Carboni (ebd.): »danza rapida italiana per liuto […], musicalmente simile al salterello [sic].«

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

25(33)/ XXIV	Instrumente, Tanzrepertoire, weltliche Musik	»leguto«	ballo *Amoroso*,[73] l'Albadança,[74] Trotto,[75] Striana,[76] stanpita[77]		
				Chi ama (=Chi ama ne la lingua e chi nel pecto)	Jacobello Bianchi
			Laude[78]	*'L dilettoso*[79]	
		»pignatta sana«	Chiarentana[80]		
				Madre mia, questo gieloso	
		»chietarra«	»suoni a tenore«, »tanta melodia«		
		»cetera«			
		»pifar sordi cun tenore«			
26(34)/XXV	Verschiedene weltliche Werke, Instrumente		Ballata	*Stregnie le labra (piano, l'amor mio)*	Anonym
			Ballata	*Cogli occhi assai ne miro*	Francesco Landini (Text: Cino Ruccini)
			Ballata	*Dè, pon giù questo amor*	Francesco Landini
			Ballade frz.	*Con spiro (= D'amers souspirs de poine ?)*[81]	
			Ballata	*L'alma mie piagnie (mai non può aver pace)*	Francesco Landini
			(Ballata)	*Pogli mente*	
			Ballade (frz.)	*Tu sì mi vuoi ferire amaramente (=Se galaas et le puissant Artus)*	Johannes Cuvelier

73 Laut Carboni (ebd., S. 257 n.): »un ballo ›francese‹ con questo nome è incluso nel trattato di Giovanni Ambrosio«.

74 Laut Carboni (ebd.): »potrebbe trattarsi di una non identificata danza eseguita sul motivo dell'*aube* provz.«

75 Laut Reale (1998, S. 145 n.): »danza ritmica (sul genere del popolare saltarello)«.

76 Laut Carboni (2003, S. 257 n.): »danza caratteristica delle popolazioni […] istriane«.

77 Laut Carboni (ebd.): »Era la principale forma di danza nel Medioevo«.

78 Laut Carboni (ebd., S. 258 n.): »Componimento non identificato, ma riconducibile forse ad un ›cantasi come‹ utilizzato da laudi quali ›El dilettoso Cristo salvatore‹ o ›El dilettoso secreto venia‹ del Bianco ingesuato«.

79 Während der von Reale edierte Text hier kein Incipit annimmt, geht Carboni klar von einem genannten Werk aus; somit wird dieses bei ihm denn auch kursiv gedruckt und im kritischen Apparat behandelt.

80 Laut Reale (1998, S. 145 n.): »Forma popolare di ballo […] che si ballava in coppie di dodici danzatori«.

81 Während Carboni die Stelle nicht als Incipit behandelt, geht Reale klar davon aus, dass es sich hier um ein Exempel für den Werkkatalog bei Prodenzani handelt.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

			Ballade (frz.)	*Ghaleaçço (=Se galaas et le puissant Artus)*[82]	Johannes Cuvelier
			Ballade/Virelai frz.	*Bel siro (=Be-sier e a-co-ler)*	*(Roman de la Rose)*
			Ballata	*Vostre belleççe li mie sensi apriro*	
			Ballata	*Gran pianto all'occhi*	Francesco Landini
26(34)/XXV	Instrumente	»ribeche, rubechette e rubecone«	Ballata	*Tanto mi piaqque (= Molto mi piace chi non dice)*	Niccolò del Proposto da Perugia
			Ballata	*Gran pena pone*	Anonym
27(35)/ XXVI	Instrumente, weltliche Musik	»vivola«	Ballata	*Rosetta, che non canbi mai colore*	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	*Ie suis nafers tam fort*	Antonio Zacara da Teramo
			cançon di maio	*dolce sapore*	Conradus de Pistoria[?]
				[*Come da te partir mi degio oma'io*]	[Boccaccio: *Filostrato* III, 44–45]
			Ballata	*D'amor languire*	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	*Raio*	Johannes Ciconia
			Ballata	*O rosa bella*	Johannes Ciconia
			Ballata	*Legiadra donna*	Johannes Ciconia
			Ballata	*Donna d'amore*	Franceso Landini
			Ballata	*Un fior gientile del qual mi'namoraio*	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	*Questa mirabil donna, Margarita* [bzw. 2 Stücke]: *Questa mirabil donna; Margarita*[83]	Anonym/Niccolò Soldanieri/Iacopo da Bologna/Meister Piero/Gilles Binchois
			Ballata	*Con lagrime bagniando el suo bel viso*	Johannes Ciconia
			Ballata	*Ditutto se'*	Johannes Ciconia
			Ballata	*Se·lla mia vita*	Gherardello da Firenze
			cançon di maio	*Costei sarebbe bella in Paradiso*	

82 Laut Reale (1998, S. 146 n.): »*Tu sì mi vuoi ferire amaramente* si allude forse a *Se galaas*«. Carboni (2003, S. 260 n.) hingegen sieht »*Ghaleaçço*« klar als »ballade: *Se Galaas et le puissant Artus*«.

83 Vgl. ebd., S. 262 n.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

			Ballata	*Non credo, donna (= Non creder, donna, che nessuna sia)*	Francesco Landini, Johannes Ciconia (Text: Franco Sacchetti)
			Ballata	***O giemme incolorita***	**Cicogna = Johannes Ciconia**[84]
39(47)/XL	Weltliche Musik, Komponisten		»matriale, cançon«: Madrigale und Canzone		**Del Cieco = Francesco Landini**
			»rondel francieschi«		**Fra Bartolino = Bartolino da Padova**
			»caccie, cançone«		**Zaccara = Antonio Zacara da Teramo**
			»alcuna ch'eran melodiose, dolce e buone«		**frate Biascio = Blasius**
40(48)/XLI	Weltliche Musik		Madrigal	*Non a suo amante (piú Diana piacque)*	Iacopo da Bologna (Text: Petrarca)
			Madrigal	*A mecço a·ssei paghon (ne vidi un bianco)*	Giovanni da Cascia/ Johannes de Florentia
			Ballata	*Ama donna (chi t'ama in pura fede)*	Francesco Landini
			Ballata	*Donna s'i' t'ò fallito*	Francesco Landini
			Ballata	*Finir mie vita (me convien cum guai)*	Jacobello Bianchi
			Ballata	*Se le lagrime (antique e 'l dolce amore)*	Zannino de Peraga da Padova
			Ballata	*La donna mia vuole essare el misére*	Niccolò del Proposto da Perugia
			Ballata	*Ad ogni vento volgie come foglia*	Antonio Zacara da Teramo
			Ballata	*Non voler, Signior mio, ch'io mi dispere*	
			Ballata	*Po' che l'amore al tutto mi dispoglia*	

Tab. 2 Musikbezogene Stellen im *Saporetto* mit Zuordnung zu Gattung und Komponist. Die Zuordnungen gehen mehrheitlich auf Reale und Carboni zurück; bei grau gedruckten Zuordnungen handelt es sich um Vermutungen der Verfasserin.[85]

Sowohl bei den Instrumenten als auch bei den Tänzen handelt es sich vorwiegend um eine nach dem *pars-pro-toto*-Prinzip auf Vollständigkeit angelegte Darstellung, wobei im Bereich

84 Erste Namenserwähnung eines realen Musikers im *Saporetto.*
85 Eine gute Aufstellung liefert auch Ciliberti 1989, S. 28–33.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Instrumente auch spezifische Kategorisierungen auszumachen sind, wie etwa am Beispiel der »ribeche, rubechette e rubecone« in Sonett 26(34)/XXV.[86] Außerdem ist eine Zuordnung der Instrumente zu konkretem Repertoire beziehungsweise konkreten Gattungen eruierbar: So wird nach Prodenzani die »cançon di maio« etwa typischerweise durch eine »vivola« begleitet (27(35)/XXVI), während die »ciecòla« (Sackpfeife) offenbar besonders beim Aufspielen zum Tanz üblich gewesen sein muss (23(31)/XXII). Der Volkstanz »Chiarintana« wird in Sonett 25(33)/XXIV ironisierend mit der »pignatta sana« (Metalltopf) in Zusammenhang gebracht. Auch Aufzählungen *ex negativo* sind eruierbar, etwa in Sonett 25(33)/XXIV, wo Sollazzo die »cetera« (Kithara) und den »pifar sordi cun tenore« gerade *nicht* zur Hand nimmt, die Instrumente damit aber dennoch Erwähnung finden.

Ganz ähnlich wird auch bei Tänzen[87] verfahren, wobei eine Zuordnung zu regionalen (wie auch ›nationalen‹) Tanztypen vorgenommen wird; auch soziale Herkunft und soziokulturelle Anwendungsgebiete werden dabei berücksichtigt, so etwa beim »ballo alla chinèa« in Sonett 18(26)/XXI, den Carboni aufgrund etymologischer Argumente als obszönen Milieutanz einzuordnen wusste.[88]

Besonders interessant ist die dritte Kategorie der Werkincipits: In »Mundus placitus« finden sich insgesamt 70 Textincipits (vgl. Tab. 2). Davon können (die geistlichen Werke einberechnet) 62 plausibel und 52 gar spezifisch identifizierbaren Komponistennamen beziehungsweise konkreten Werken zugewiesen werden.[89] Bereits Kurt von Fischer und – vollständiger und übersichtlicher – Galliano Ciliberti haben untersucht, welche der uns heute bekannten Codices die hier gezeigten Incipits überliefern. Neben dem *Codex Faenza*[90] (insbesondere bezüglich der Intavolierungen der von Sollazzo interpretierten Werke mit Harfe)[91] und dem *Lucca-Codex*[92] weist Ciliberti insgesamt ganze 42 weitere Musikhandschriften sowie 24 »Manoscritti non musicali« nach, die mit den Incipits aus dem *Saporetto* in direkter Verbindung stehen.[93] Nicht zu unterschätzen sind zudem die zahlreichen Beziehungen zwischen dem *Saporetto* und dem *Squarcialupi-Codex*,[94] vor allem was die zeitliche Nähe ihrer Entstehung sowie das Vorhaben einer enzyklopädischen Darstellung des Repertoires betrifft.

86 Vgl. auch Hirsch 2025 in diesem Band, S. 187–207.

87 Eine wichtige Betrachtung zum Tanzrepertoire in Prodenzanis *Liber Saporecti* und *Liber Solatii* liefert Brown, der unter anderem festhält, dass die bislang in der Forschung vernachlässigte Gattung der Lauda wohl eine große Rolle für das Verständnis der Werke Prodenzanis, aber auch ganz allgemein für das Tanzrepertoire des Tre- und Quattrocento spielt (Brown 1998, S. 11).

88 Vgl. Carboni 2003, S. 250 n.

89 In der Forschungsliteratur sind verschiedenste Zählweisen der im *Saporetto* identifizierbaren Stücke eruierbar; so geht bspw. Ciliberti (1989, S. 24–27) von 45 Incipits aus. Wichtig scheint jedoch hierbei nicht die genaue Zahl zu sein, sondern vielmehr der Umstand, dass ein literarisches Werk überhaupt auf die Methode der überprüfbaren Incipitmontage zurückgreift – und dies keineswegs nur in exemplarischer Hinsicht, sondern für ein spezifisches Zielpublikum eines wohl engeren Kreises an Kenner:innen. Eine detailliertere Untersuchung aller Incipits und von deren anzunehmenden Autoren wäre von großer Wichtigkeit. Insbesondere das Incipit *Or sus* könnte eine direkte Referenz auf die in *Il Paradiso degli Alberti* überlieferte Ballata *Or su, gentili* sein.

90 *Codex Faenza,* Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117.

91 Fischer 1962, Sp. 1640.

92 *Codex Lucca*. Insbesondere Gianluca d'Agostino (2005, Sp. 957 f.) hat auf die »deutliche Ähnlichkeit« mit dem Repertoire des Lucca-Codexes hingewiesen. Dieser um die Wende des Tre- zum Quattrocento in Lucca entstandene Codex (abgeschlossen um 1410) enthält eine auffallend umfangreiche Sammlung von italienischen, französischen und gemischtsprachigen Liedern der bedeutendsten Komponisten des Trecento. Ein erster Teil des Codex wurde 1935 von Giovanni Cecchini in Perugia entdeckt. Einen größeren Teil der Handschrift fand schließlich Augusto Mancini 1938 in Lucca. Vgl. hierzu Nádas/Ziino 2013, S. 13.

93 Vgl. Ciliberti 1989, S. 41 f.

94 *Codex Squarcialupi*. Zur Entstehung und der enzyklopädischen Anlage vgl. insbes. Baumann 1998, Sp. 786 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In den musikbezogenen Sonetten des *Saporetto* (vgl. Tab. 2) werden die unterschiedlichen Gattungen durchaus unterschiedlich gewichtet. Der Schwerpunkt liegt dabei – neben den nur in Bezug auf die Festivitäten zu Heiligabend erwähnten geistlichen Werken – klar auf weltlich ausgerichteten Kompositionen.

Komponist	**Komponisten-generation**	**Gattung**	**Anzahl der Werke/ der Gattung im »Mundus placitus«**
Andrea dei Servi († 1415)	2.	Ballade (frz.)	1
Anonymus		Ballata	1 (+2)
		Ballade (frz.)	1
		cançon di maio	3
		Virelai	1
Antonio Zacara da Teramo († nach 1413)	3.	Ballata	5
		»Caccie e canzone«	1?
Bartolino da Padova (~1365–1405)	3.	Ballata	2 (+1)
		Madrigal	4
		Motette	1
		(Rondel franceschi)	(1)
Blasius († nach 1410)	3.(?)	»alcuna [canzone]»	1
Francesco Landini (~1325–1397)	2.	Ballata	8?
		cançon di maio	1
		Canzone	1?
		Madrigal	1
Gilles Binchois (1400–1460, franko-fläm.)	-	Ballata	1
(Giovanni Boccaccio)		cançon di maio	1
Giovanni da Cascia (1270–1350)	1.	Ballata	1
		Madrigal	2
Gherardello da Firenze († 1362/1363)	2.	cançon di maio	1
Guillaume de Machaut (1300–1377, frz.)	-	Virelai	1
Iacopo da Bologna († 1386?)	1.	Madrigal	3
		Ballata	1
Jacques de Senleches (1350–1410, frz.)	-	Madrigal	1
Jacobello Bianchi (Lebensdaten unbekannt)	-	Ballata	1
		n. identifizierbar	1
Johannes Ciconia (1370–1412)	3.	Ballata	6
Johannes Cuvelier (*vor 1360, † 1387, franko-fläm.)	-	Ballade (frz.)	2
Matteo da Perugia († nach 1416)	3.(?)	Ballata	1
Niccolò del Proposto da Perugia († nach 1410)	2.(?)	Ballata	2
		Madrigal	1

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nicht identifizierbar		Ballata	4?
		cançon di maio	1
		Lauda	1
		Motette	1
		Virelai	1
Pierre des Molins (fl. 1190–1220, frz.)	-	Rondeau	1
Zannino de Peraga da Padova (Lebensdaten unbekannt)	?	Ballata	1

Tab. 3 Komponisten aus dem »Mundus placitus« mit Generation und Anzahl erwähnter Kompositionen.

Die Fülle erstaunt dabei auch ohne Berücksichtigung der Tanzgattungen – Prodenzani trifft keine Auswahl zufälliger Art, sondern verfolgt offenbar die Idee eines nach klar definierten Ordnungsprinzipien und nach Vollständigkeit strebenden literarisch-enzyklopädischen Repertoirekompendiums.

***

Fünf Komponisten[95] werden im »Mundus placitus« des *Liber Saporecti* nicht nur indirekt, sprich über Incipits, sondern konkret namentlich erwähnt. Dabei handelt es sich um Johannes Ciconia (~1370–1412), den bereits erwähnten Francesco Landini (~1325–1397), Bartolino da Padova (~1365–1405), Antonio Zacara da Teramo (1350/1360–1413) und Blasius (geb. wohl Ende Trecento, gest. nach 1410). Diese Auswahl ist nicht zufälliger Art, sondern deckt gezielt alle drei Generationen der italienischen Trecento-Komponisten ab und nennt zudem zentrale Namen der französischen und frankoflämischen Schule. Im Falle Landinis folgt der Autor der Tradition einer bereits literarisch etablierten Figur. Bei Bartolino da Padova, Johannes Ciconia und Antonio Zacara da Teramo scheinen es die musikalische Leistung und Bedeutung zu sein, die ihnen den Eingang ins Werk eröffnet haben könnte. Besonders bemerkenswert ist die Nennung von Blasius, ist Prodenzanis *Liber Saporecti* doch eine der wenigen Quellen, die ihn überhaupt erwähnen. Auffallend ist, dass die etwa von Baumann als für diese Zeit besonders bedeutend bezeichneten Komponisten wie unter anderem Lorenzo da Firenze, Vincenzo da Rimini, Donato da Cascia, Paolo da Firenze, Francesco Novello und Piero di Giovanni[96] im *Saporetto* keinerlei Rolle spielen. Die Frage, ob der Autor hier bewusst die weniger etablierten Namen ins kulturelle Gedächtnis zu rücken versucht oder aber der heutige Kanon schlichtweg nicht mit demjenigen des Verfassers vereinbar ist, muss vorerst unbeantwortet bleiben.

95 Vor dem Hintergrund von Ludwig Finschers These einer »Entstehung des Komponisten« im Tre- und frühen Quattrocento folgt Prodenzani somit ganz dem Geist seiner Zeit. Finscher verweist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf den *Squarcialupi-Codex*, der ja auch für Prodenzani eine zentrale Rolle gespielt haben dürfte. In ganz ähnlicher enzyklopädischer Art wie im *Liber Saporecti* wird im *Squarcialupi-Codex* »der Versuch gemacht, das Gesamtrepertoire des Trecento zusammenzufassen, geordnet nach Komponisten […], in chronologischer Folge; ihre Werke, geordnet nach Chronologie der Gattungen«. Der in diesen Jahren, sprich um 1415 einsetzende »systematisch[e] Sammelflei[ss]« und die »Tendenz zur Ordnung des Materials« zeigt sich ganz klar auch im »Mundus placitus« des *Saporetto*. Vgl. Finscher 1994, S. 155 f.

96 Vgl. Baumann 1998, Sp. 772–774.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Enciclopedismo als Ordnungsprinzip

Der *Liber Saporecti* zeigt sich durch die der Sonettform inhärenten Schemata stark durchstrukturiert und geordnet. Die Regeln dieses subtilen Strukturprinzips sind dabei keineswegs vordergründig-trivial; Prodenzani verzichtet bewusst auf ein alphabetisches Incipitregister, wie es die Musikhandschriften in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento aufzuweisen beginnen.[97] Und doch scheint just ein solcher Index den im *Saporetto* einmontierten Incipits im Sinne einer alphabetisch angelegten Erzählstruktur zu Grunde zu liegen. Dies lässt sich besonders schön an der Aufstellung der Incipits von Tabelle 4 zeigen:

Incipit	**Komponist**	**Gattung**
Ala fonte, Jo l'amai	Nicht identifizierbar	Virelai
A mecço a·ssei paghon	Giovanni da Cascia	Madrigal
Ad ogni vento volgie come foglia	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
Agniel so bianco	Giovanni da Cascia	Ballata
Alba colónma	Bartolino da Padova	Madrigal
Ama donna	Francesco Landini	Ballata
Aquila altera	Iacopo da Bologna	Madrigal
Bel siro	(aus: *Roman de la Rose*)	Ballade/Virelai
Benedicamus		Sakral
Chi ama	Jacobello Bianchi	
Come da te partir mi degio oma'io	Giovanni Boccaccio	
Cogli occhi assai ne miro	Francesco Landini	Ballata
Con lagrime bagniando el suo bel viso	Johannes Ciconia	Ballata
Con spiro	Anonymus	Ballade (frz.)
Criste redentor	Nicht identifizierbar	Sakral
Costei sarebbe bella in Paradiso	Nicht identifizierbar	cançon di maio
D'amor languire	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
Ditutto se'	Johannes Ciconia	Ballata
Dè, pon giù questo amor	Francesco Landini	Ballata
Donna d'amore	Anonymus/Francesco Landini	Ballata
Donna innamorata	Giovanni da Cascia	Madrigal
Donna s'i' t'ò fallito	Francesco Landini	Ballata
Dolce sapore	Anonymus/Conradus de Pistoria	cançon di maio
Due angilette	Francesco Landini	Madrigal
El Mulin di Paris	Pierre des Molins	Rondeau
El Pellegrin	Niccolò del Proposto da Perugia	Madrigal
Finir mie vita	Jacobello Bianchi	Ballata
Ghaleaçço	Johannes Cuvelier	Ballade (frz.)
Gran pianto all'occhi	Francesco Landini	Ballata
Gran pena pone	Anonymus	Ballata
Inperiale	Bartolino da Padova	Madrigal
Ie suis nafers tam fort	Antonio Zacara da Teramo	Ballata

97 Zur Ordnung des Repertoires in Musikhandschriften des frühen 15. Jahrhunderts vgl. insbes. Lütteken 1998.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

La dolcie ciera	Bartolino da Padova	Madrigal
La donna mia vuole essare el misére	Niccolò del Proposto da Perugia	Ballata
L'alma mie piagnie	Francesco Landini	Ballata
L'arpe di melodia	Jacques de Senleches	Madrigal
L'Aussellino	Iacopo da Bologna	Madrigal
L'aurate chiome	Bartolino da Padova	Madrigal
Legiadra donna	Johannes Ciconia	Ballata
Li gran disiri	Matteo da Perugia	Ballata
'L dilettoso	Nicht identifizierbar	Laude
Mac, Got, Fru	(geogr.: »de la Magna«)	?
Ma dame di par d'Isperança	Andrea dei Servi	Ballade (frz.)
Magnificat	Nicht identifizierbar	Sakral
Margarita	Anonoym/Niccolò Soldanieri/Iacopo da Bologna/Meister Piero/Gilles Binchois	Ballata
Maria Virgo Dei	Versch.	Motette
Mon fiance	Nicht identifizierbar	Motette
Non a suo amante	Iacopo da Bologna	Madrigal
Non credo donna	Francesco Landini, Johannes Ciconia	cançon di maio
Non voler, Signior mio, ch'io mi dispere	Nicht identifizierbar	Ballata
O giemme incolorita	Johannes Ciconia	Ballata
O rosa bella	Johannes Ciconia	Ballata
Or sus	Anonymus/Franceso Landini	Virelai/Ballata
Pater alme	Versch.	Motette
Po' che l'amore al tutto me dispoglia	Nicht identifizierbar	Ballata
Pogli mente	Nicht identifizierbar	Ballata
Raio	Johannes Ciconia	Ballata
Rosetta, che non canbi mai colore	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
Sacro santo	Bartolino da Padova	Ballata
Se·lla mia vita	Gherardello da Firenze	Cançon di maio
Se le lagrime	Zannino de Peraga da Padova	Ballata
Stregnie le labra	Anonymus	Ballata
Tanto mi piaqque	Niccolò del Proposto da Perugia	Ballata
Tres pelles dames	Guillaume de Machaut	Virelai
Tu sì mi vuoi ferire amaramente	Johannes Cuvelier	Ballade (frz.)
Un fior gientile del qual mi'namoraio	Antonio Zacara da Teramo	Ballata
Verde boschetto	Bartolino da Padova	Ballata
Vostre belleçce li mie sensi apriro	Nicht identifizierbar	Ballata

Tab. 4 Alphabetische Auflistung der im »Mundus placitus« enthaltenen Incipits.

Prodenzani vernachlässigt von A bis V keinen Anfangsbuchstaben bei Musikzitaten; zu den meisten Initialen werden sogar mehrere Incipits geliefert. Auch beim Blick auf die erwähnten Komponisten zeigt sich dieses lexikalisch-enzyklopädische Vorgehen: Der Dichter verarbeitet Incipits aller drei Komponistengenerationen des Trecento bis hin zu ihren Ursprüngen bei Iacopo da Bologna und Giovanni da Cascia. Und auch hier scheint der Text – mit Schmitz-

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Emans gesprochen – alphabetisch geschrieben:[98] So sind Komponistennamen mit Anfangsbuchstaben durch das ganze Alphabet vertreten.

Darüber hinaus beinhaltet Prodenzanis *Saporetto* sowohl profane als auch sakrale Musik, die zudem in ihrem ›korrekten‹ aufführungspraktischen Kontext zur literarischen Inszenierung kommt. Der enzyklopädische Gedanke durchdringt auch Prodenzanis Darstellung der verschiedenen Gattungen: Neben den heute als typisch geltenden Hauptgattungen des Trecento, Madrigal, Caccia und Ballata, finden »cançon di maio«, Motetten, Balladen, Virelai und Rondeau et cetera Platz. Genauso strebt Prodenzani mit seinem Text beim Tanzrepertoire und bei der Instrumentenbeschreibung nach einem möglichst umfangreichen Kompendium. Folglich darf festgehalten werden, dass die gesamte erste *cantica* einer imaginären Liste, eventuell gar einem hintergründig memorierten und möglichst umfassenden Index zu folgen scheint.[99]

Die inhaltlich sehr weit gefächerten Kompendien vereinen sich in »Mundus placitus« zu einer enzyklopädisch anmutenden Darstellung von gelebter Kunst und Kultur am Hofe Pierbaldos von Buongoverno – mit zahlreichen sub-, intra- und intertextuellen Bezügen. Prodenzani unterfüttert den fiktiven Kontext mit real existierenden Dingen (und bei den Komponisten: mit real existierenden Personen), rückt Fiktion und Wirklichkeit in unmittelbare Nachbarschaft. Der *enciclopedismo* wirkt hier hintergründig als Ordnungsprinzip und wird gleichsam in der lyrisch äußerst kunstvollen Sonettform universalgültig.

Es wäre zu hoffen, dass weitere und tiefergehende Untersuchungen sich mit dem *Saporetto* und dessen reichem Inhalt beschäftigten – und Simone de' Prodenzani des ihm völlig zu Unrecht auferlegten Status eines »poeta che nessuno conosce«[100] enthoben werden könnte.

Literatur/Quellen

Alle Weblinks in diesem Artikel zuletzt aufgerufen am 18.9.2025.

Abramov-van Rijk 2009 | Elena Abramov-van Rijk: *Parlar Cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600,* Bern: Lang 2009.

Agostino 2005 | Gianluca d'Agostino: Prodenzani, Simone, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). 2., neubearbeitete Ausgabe,* hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 13, Kassel: Bärenreiter 2005, Sp. 957 f.

Baumann 1998 | Dorothea Baumann: Trecento und Trecentohandschriften, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). 2., neubearbeitete Ausgabe,* hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter 1998, Sp. 769–791.

Beck 1998 | Eleonora M. Beck: Musical References in the *Cornice* of Giovanni Bocaccio's *Decameron*, in: dies.: *Singing in the Garden. Music and Culture in the Tuscan Trecento,* Innsbruck: Studien-Verlag 1998, S. 153–174.

Blair 2013 | Ann Blair: Revisiting Renaissance Encyclopaedism, in: *Encyclopaedism from Antiquity to the* Renaissance, hg. von Jason Könnig und Greg Wolf, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 377–397.

Brown 1998 | Howard Mayer Brown: A Lost Trecento Dance Repertory Rediscovered, in: *Analecta Musicologica* 30/1 (1998), S. 1–13.

98 Zum Alphabet als Grundstruktur bei der Genese von literarischen Texten vgl. insbes. Schmitz-Emans 2012.

99 Nicht nur Kenntnisse im Bereich der Musik sollen hier hervorgehoben werden – auch bei gastronomischen, ornithologischen oder die Jagd betreffenden Themengebieten (übrigens alles Dinge, die auch beliebte Topoi in der Malerei waren) erstaunt die Unmenge an Information, denen der *Saporetto* nach dem Prinzip der *cumulatio* im Text Raum gibt.

100 Vgl. Debenedetti 1927, S. 523.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Carboni 1999 | Fabio Carboni: Spigolature del »libretto vario« di Simone Ugolini de' Prodenzani, in: *Cultura Neolatina* 59 (1999), S. 263–327.

Carboni 2003 | Simone de' Prodenzani: *Rime. Edizione critica,* hg. von Fabio Carboni, 2 Bde. (mit fortlaufender Zählung), Manziana: Vecchiarelli 2003.

Ciliberti 1989 | Galliano Ciliberti: *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo Medioevo,* Perugia: Centro di studi musicali 1989.

Codex Faenza | *Codex Faenza,* Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117.

Codex Lucca | *Codex Lucca* (auch bekannt als »Mancini-Codex«), Lucca, um 1410, Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184.

Codex Squarcialupi | *Squarcialupi-Codex,* Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ms. Mediceo-Palatino 87.

Debenedetti 1913 | *»Il Sollazzo« e »Il Saporetto« con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto,* hg. von Santorre Debenedetti, Turin: Loescher 1913 (Giornale Storico della Letteratura italiana. Supplemento 15).

Debenedetti 1927 | Santorre Debenedetti: L'orbo che ci vede, in: *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini,* hg. von Vincenzo Crescini, Cividale: Stagni 1927, S. 523–532.

Finscher 1994 | Ludwig Finscher: Die »Entstehung des Komponisten«. Zum Problem Komponisten-Individualität und Individualstil in der Musik des 14. Jahrhunderts, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 25/1–2 (1994), S. 149–164.

Fischer 1956 | Kurt von Fischer: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento,* Bern: Haupt 1956.

Fischer 1962 | Kurt von Fischer: Prodenzani, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG[1]),* hg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel: Bärenreiter 1962, Sp. 1640.

Föcking 2016 | Marc Föcking: Vanitas im italienischen Sonett von Petrarca bis zum Barock, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28, September 2012,* Heidelberg: Winter 2016, S. 99–124.

Gherardi 1975 | Giovanni Gherardi da Prato: *Il Paradiso degli Alberti,* hg. von Antonio Lanza, Roma: Salerno 1975 (I novellieri italiani, Bd. 10).

Gramatzki 2008 | Susanne Gramatzki: Vier/Vierzig, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole,* hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: Metzler 2008, S. 406.

Grote 2007 | Hans Grote: Sonett, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen,* hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff, Stuttgart: Metzler [3]2007, S. 715 f.

Guerrieri 2014 | Elisabetta Guerrieri: L'Enciclopedismo nel Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato, in: Mehltretter 2014, S. 97–137.

Gutmann 1928 | Hans Gutmann: Der *Decamerone* des Bocaccio als musikgeschichtliche Quelle, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928), S. 397–401.

Haag 1982 | Art. Tubal-Kain, in: *Bibel-Lexikon,* hg. von Herbert Haag, Einsiedeln: Benziger 1982, S. 1784.

Hauser 1990 | Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band,* München: Beck 1990.

Herweg et al. 2019a | *Enzyklopädisches Erzählen und vormoderne Romanpoetik (1400–1700),* hg. von Mathias Herweg, Johannes Klaus Kipf und Dirk Werle, Wiesbaden: Harrassowitz 2019.

Herweg et al. 2019b | Mathias Herweg/Johannes Klaus Kipf/Dirk Werle: Einleitung, in: Herweg et al. 2019a, S. 9–24.

Hirsch 2025 | Thilo Hirsch: *Rubebe, rubechette e rubecone* – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert, in: *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), S. 187–207, https://doi.org/10.5771/9783987402302-187

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ledda 2023 | *Dante e le enciclopedie medievali. Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 9 novembre 2019,* hg. von Giuseppe Ledda, Ravenna: Centro dantesco 2023.

Lukesch 2001 | Helmut Lukesch: Lernstrategien, Mnemotechniken und Metakognition, in: ders.: *Psychologie des Lernens und Lehrens,* Regensburg: Roderer 2001 (Psychologie in der Lehrerausbildung, Bd. 2), S. 225–245.

Lütteken 1998 | Laurenz Lütteken: Wege zur Musik. Überlegungen zu Indices oberitalienischer Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: *Analecta Musicologica* 30/1 (1998), S. 15–40.

Mehltretter 2014 | *Allegorie und Wissensordnung. Volkssprachliche enzyklopädische Literatur des Trecento. Akten der DAAD-Fachtagung, München 10. Oktober bis 12. Oktober 2012,* hg. von Florian Mehltretter, München: Utz 2014 (Münchener Italienstudien, Bd. 1).

Milani 2004 | Simone de' Prodenzani: *Sollazzo,* hg. von Matteo Milani, Alessandria: Orso 2004.

Nádas 1998 | John Nádas: A Cautious Reading of Simone Prodenzani's *Il Saporetto,* in: *Recercare* 10 (1998), S. 23–38.

Nádas/Ziino 2013 | *The Lucca Codex (Codice Mancini). Introductory Study and Facsimile Edition,* hg. von John Nádas und Agostino Ziino, Lucca: LIM 2012/2013.

Ramming 2017 | Teresa Cäcilia Ramming: *Die Musik in Simone de' Prodenzanis »Il Saporetto«,* Masterarbeit, Universität Zürich, 2017.

Rauchhaus 2021 | Moritz Rauchhaus: Vorwort, in: Giovanni Boccaccio: *Das Büchlein zum Lob Dantes,* übers. und hg. von Moritz Rauchhaus, Berlin: Das kulturelle Gedächtnis 2021, S. 5–13.

Reale 1998 | Simone de' Prodenzani: *Sollazzo e Saporetto,* hg. von Luigi Maria Reale, Perugia: Effe 1998.

Rotter-Broman 2012 | Signe Rotter-Broman: *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara und Johannes Ciconia,* Hildesheim: Olms 2012.

Schering 1914 | Arnold Schering: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance,* Leipzig: Kahnt 1914.

Schmitz-Emans 2012 | Monika Schmitz-Emans: Zur Einleitung. Das Alphabet als Ordnungsmuster – Enzyklopädistik als poetologisches Programm – Lexikographik als literarisches Verfahren, in: Schmitz-Emans et al. 2012, S. 7–26.

Schmitz-Emans et al. 2012 | *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren,* hg. von Monika Schmitz-Emans, Kai Lars Fischer und Christoph Benjamin Schulz, Hildesheim: Olms 2012.

Schwertsik 2014 | Peter Schwertsik: Der Dittamondo von Fazio degli Uberti und der Quadriregio des Federico Frezzi – (Gescheiterte) Alternativen oder (verkannte) Fortentwicklungen) der Divina Commedia, in: Mehltretter 2014, S. 161–186.

Sercambi 1972 | Giovanni Sercambi: *Novelle,* hg. von Giovanni Sinicropi, 2 Bde., Bari: Laterza 1972.

Verduin o. J. | [Kees Verduin]: *Hammers, Music and Scales. Jubal Watching Tubalcain. Some Notes on Iconography,* online, o. J., https://web.universiteitleiden.nl/fsw/verduin/ghio/speculum.htm.

Voigt 2001 | Ulrich Voigt: *Esels Welt. Mnemotechnik zwischen Simonides und Harry Lorayne,* Hamburg: Likanas 2001.

Wolf 2002 | Norbert Wolf: *Trecento und altniederländische Malerei,* Stuttgart: Reclam 2002 (Kunstepochen, Bd. 5).

Yates 2001 | Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik vor Aristoteles bis Shakespeare,* Berlin: Akademie-Verlag ^{6}2001.

Dr. ***Teresa Cäcilia Ramming*** *hat an der Universität Zürich (UZH) Musikwissenschaft, Deutsche Literaturwissenschaft und Allgemeine Vergleichende Literaturwissenschaft studiert. Ihre Masterarbeit zur Musik in Simone de' Prodenzanis* Il Saporetto *wurde mit dem Semesterpreis der UZH ausgezeichnet. Von 2018 bis 2021 folgte ein Stipendium im »Lübecker Modell« des Zentrums für Kulturwissenschaft-*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liche Forschung Lübeck mit Volontariat und Dissertationsprojekt am Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, wo sie u. a. die Ausstellung »a BRIEF history« kuratierte. 2022 bis 2025 verantwortete sie als wissenschaftliche Projektkoordinatorin den Aufbau des Brahms-Portals. Seit August 2025 ist sie kommissarische Geschäftsführerin des Brahms-Instituts und Referentin des Präsidenten der Musikhochschule Lübeck. Im Frühjahr 2023 wurde sie mit einer Arbeit über Max Kalbecks Monumentalbiografie Johannes Brahms *promoviert.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thilo Hirsch

Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert

Eine der gängigsten Hypothesen zur Entstehung der Viola da gamba ist eine lineare Entwicklung vom fellbespannten maurischen Rabab des 14. Jahrhunderts im Königreich Aragón über die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Italien importierte valencianische Vihuela de arco zur italienischen Viola da gamba in verschiedenen Stimmlagen. Dass das Rabab aber schon im 14. und 15. Jahrhundert in zahlreichen italienischen Quellen belegt ist, wurde dabei nicht berücksichtigt.

In diesem Artikel werden die historischen Quellen quantitativ und qualitativ analysiert, wobei der Erwähnung der gestrichenen »rubebe, rubechette e rubecone« für die Aufführung von Vokalwerken in Simone de' Prodenzanis Saporetto *von 1415/25 eine wichtige Rolle zukommt. Durch die Kombination der verschiedenen Quellenarten und den sorgfältigen Vergleich mit musikethnologischen Quellen ergibt sich ein Gesamtbild, das ein dreistimmiges Streicherensemble in Italien bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts möglich erscheinen lässt.*

Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab Ensembles in Fifteenth-Century Italy

One of the most common hypotheses on the origin of the viola da gamba postulates a linear development from the skin-covered Moorish rabab of the fourteent century in the Kingdom of Aragon, via the Valencian vihuela de arco imported to Italy in the second half of the fifteenth century, to the Italian viola da gamba in its various registers. However, the fact that the rabab was already documented in numerous Italian sources in the fourteenth and fifteenth centuries has until now been completely ignored.

In this essay, the historical sources are analysed quantitatively and qualitatively. The mention of bowed "rubebe, rubechette e rubecone" for the performance of vocal works in Simone de' Prodenzani's Saporetto *of 1415/25 plays an important role here. The combination of different types of sources and a careful comparison with ethnomusicological sources provides us with an overall picture that makes it possible that three-part string ensembles already existed in Italy in the first half of the fifteenth century.*

Der Ausgangspunkt meiner Forschungen zum Rabab[1] war ein Abschnitt in Ian Woodfields Buch *The Early History of the Viol* von 1984. Er schreibt hier: »Als einziges Streichinstrument in Westeuropa, das im späten 15. Jahrhundert noch regelmäßig *da gamba* gespielt wurde, muss

1 Wie in der Einleitung des vorliegenden Sammelbandes (Hirsch 2025, S. 10) erläutert, verwenden wir in unserem SNF-Forschungsprojekt an der HKB den Instrumentennamen ›Rabab‹ generisch für europäische fellbespannte Streichinstrumente.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das aragonesische *rabāb* als wichtigster gestrichener Vorläufer der Gambe angesehen werden.«[2] Woodfields darauf aufbauende, inzwischen weithin akzeptierte Hypothese zur Entstehung der Viola da gamba ist eine lineare Entwicklung vom fellbespannten maurischen Rabab des 14. Jahrhunderts im Königreich Aragón über die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Italien importierte valencianische Vihuela de arco bis zur italienischen Viola da gamba in verschiedenen Stimmlagen Ende des 15. Jahrhunderts. Dass das Rabab aber schon im 14. und 15. Jahrhundert in zahlreichen Bild- und Textquellen in Italien[3] belegt ist und sich dort Ende des 14. Jahrhunderts sogar ein ganz neuer Rabab-Typ entwickelte, wurde bei dieser Hypothese gänzlich außer Acht gelassen.

Eine detaillierte Analyse aller in unserem Forschungsprojekt gesammelten italienischen Rabab-Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Deswegen werden die verschiedenen Quellentypen jeweils zuerst quantitativ ausgewertet und dann einzelne Quellen eingehender besprochen. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Quellen mit der Darstellung respektive Erwähnung mehrerer Rababs (bzw. unterschiedlicher Rabab-Größen), da diese für die Frage der Ensemblebildung besonders relevant sind.

Die in unserem Forschungsprojekt gesammelten Bildquellen wurden in einer Bilddatenbank erfasst, die bisher 442 Datensätze zu Rabab und Rebec beinhaltet.[4] Neben den Metadaten zu jedem Kunstwerk, die eine chronologische und geografische Sortierung ermöglichen, wurden die dargestellten Streichinstrumente mit umfangreichen kontrollierten Vokabularen beschrieben.

Rabab-Bildquellen in Italien im 14. und 15. Jahrhundert

Die früheste bekannte Bildquelle aus Italien mit einem Rabab-ähnlichen Streichinstrument ist eine Buchmalerei mit einem vertikal auf den Oberschenkel aufgestützten zweisaitigen Streichinstrument in einer auf circa 1290 datierten anonymen norditalienischen Abschrift von Richard de Fournivals *Bestiaire d'amour.*[5] Ob das Instrument eine Felldecke aufweist, ist jedoch nicht eindeutig erkennbar. Die Blütezeit des Rabab in Italien, die durch zahlreiche Bildquellen belegt ist, beginnt ab der Mitte des 14. Jahrhunderts. Die früheste Darstellung, in der die Felldecke des Rabab eindeutig am Farbton erkennbar ist, findet sich in einer *Himmelfahrt Christi* von Andrea di Bonaiuto aus den Jahren 1365/67 im Cappellone degli Spagnoli[6] des Klosters Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 1 und 2).

Bisher sind insgesamt 61 italienische Rabab-Darstellungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert in unserer Datenbank erfasst. Davon sollen hier zuerst diejenigen Instrumente besprochen werden, die einen keulenförmigen Korpus aufweisen, wie das Instrument im Fresko von Andrea di Bonaiuto.

2 »As the only bowed instrument in western Europe still regularly played *a gamba* by the late 15th century, the *rabāb* of the Aragonese must be considered the chief bowed precursor of the viol.« (Woodfield 1984, S. 15). Deutsche Übersetzungen, wo nicht anders angegeben, durch T. Hirsch.

3 ›Italien‹ und ›italienisch‹ werden hier als geografische Bezeichnungen verwendet und umfassen die Apenninen-Halbinsel, die norditalienische Tiefebene und den südlichen Alpenbogen. Politisch war Italien im 14. und 15. Jahrhundert in zahlreiche Stadtstaaten und Regionen unterteilt. Ab 1442/43 stand das sogenannte Königreich Neapel (in etwa die heutigen Regionen Kalabrien, Basilikata, Apulien, Kampanien, Molise und Abruzzen) unter der Herrschaft der Krone von Aragón (bzw. unter deren Seitenlinie, dem Haus Trastámara-Aragón).

4 Stand September 2023; eine Publikation auf dem Repositorium Zenodo ist für 2026 geplant.

5 *Bestiaire*, fol. 8v.

6 Der Namenszusatz ›degli Spagnoli‹ steht nicht in Verbindung mit den Wandmalereien, sondern stammt aus dem Jahr 1566, als der Kapitelsaal des Klosters Santa Maria Novella der spanischen Gemeinde in Florenz als Kapelle für ihre Gottesdienste überlassen wurde. Siehe CF o. J.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1/2 Andrea di Bonaiuto, *Himmelfahrt Christi*, ca. 1365/67, Fresko, ganzes Bild und Ausschnitt, Florenz, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli (Foto: Fototeca Musei Civici Fiorentini und T. Hirsch).

Bildquellen für Rababs mit keulenförmigem Korpus (Typ I)

Von Rababs mit keulenförmiger Korpusform (hier Typ I genannt) sind uns zurzeit 40 Darstellungen in 28 Kunstwerken bekannt, wobei in neun Kunstwerken zwei Rababs und in einem sogar drei dargestellt sind. Bis ins frühe 15. Jahrhundert stammen die meisten Bildquellen aus der heutigen Toskana, insbesondere aus Pisa, Pistoia und Florenz. Die Instrumente werden größtenteils von musizierenden Engeln gespielt, in 19 der 28 Kunstwerke in Verbindung mit Maria. Am häufigsten zusammen mit einem Rabab kommen die Saiteninstrumente Laute, Harfe, Psalterium, Fidel und weitere Rababs vor. Dass die Rabab-Spieler:innen teilweise mit geöffnetem Mund dargestellt sind, könnte auf ein gleichzeitiges Singen und Spielen hindeuten.

Auch wenn die Größenbestimmung von Musikinstrumenten in Bildquellen teilweise schwierig ist, lassen sich doch drei unterschiedliche Rabab-Größen identifizieren: 6 kleine, 17 mittelgroße und 17 eher große. Als Deckenmaterial ist Fell beziehungsweise Pergament bei 30 von 40 Rababs eindeutig erkennbar, dies entweder an der hellen Farbe und/oder an der konkaven Deckenform. 24 von 40 Rababs sind mit zwei Saiten dargestellt, acht mit drei Saiten. Die Instrumente weisen eine oder zwei Rosetten auf, der Wirbelkasten ist nach hinten abgeknickt oder sichelförmig und teilweise mit einem Tierkopf als Abschluss versehen. Bünde sind nur an einem einzigen Rabab aus dem 15. Jahrhundert erkennbar.[7] Die Spielhaltung ist bei 18 von 40 Rababs vertikal, sozusagen ›da gamba‹ und bei 22 ›da braccio‹.

Als erstes Beispiel für ein Kunstwerk, in dem mehrere Rababs dargestellt sind, soll hier eine um 1375 datierte *Stillende Muttergottes mit musizierenden Engeln* von Cecco di Pietro besprochen werden. Eine Besonderheit dieses Gemäldes ist, dass vom linken Rabab die Vorderseite und vom rechten der Instrumentenrücken sichtbar ist. So konnte der Maler einerseits die Symmetrie wahren und andererseits dasselbe Objekt in mehreren Ansichten zeigen, ein in der Malerei beliebter Kunstgriff.

7 Meister von Loreto Aprutino (und Werkstatt), *Marienkrönung mit den Aposteln am leeren Grab*, 1428, Wandmalerei, Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria in Piano. Das dargestellte Rabab weist eine Art Doppelbund auf der Höhe des kleinen Fingers der Greifhand auf. Im selben Wandgemälde ist auch ein Lauteninstrument dargestellt, bei dem am Übergang zwischen Griffbrett und Korpus ebenfalls zwei relativ eng beieinander liegende Bünde sichtbar sind.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 3/4 Cecco di Pietro, *Stillende Muttergottes mit musizierenden Engeln*, um 1375, Tempera und Gold auf Holz, ganzes Bild und Ausschnitt, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Inv.-Nr. 4897 (mit Genehmigung des Ministero della Cultura, Direzione regionale Musei nazionali Toscana, Firenze).

Abb. 5/6 Francesc Comes, *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln,* ca. 1394, Gold und Tempera auf Holz, ganzes Bild und Ausschnitt (leicht gedreht). Ajuntament de Pollença, Museu de Pollença (Foto: Museu de Pollença).

Abb. 7 Cecco di Pietro, *Stillende Muttergottes mit musizierenden Engeln*, um 1375, Ausschnitt aus Abb. 3 (gedreht).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beide Rababs haben die typische keulenförmige Korpusform, sind eindeutig mit einer Felldecke bespannt (wobei man beim rechten Instrument nur den schmalen, um die Korpuskante reichenden Fellrand sieht), weisen zwei Saiten, zwei Wirbel und einen abgeknickten Wirbelkasten auf. Das linke Rabab ist relativ groß,[8] das rechte möglicherweise etwas kleiner, was hier aber auch der Perspektive geschuldet sein könnte. Der Vergleich mit einer Rabab-Darstellung des spanischen Malers Francesc Comes zeigt – abgesehen von der unterschiedlichen Spielhaltung – die Ähnlichkeit dieses Instrumententyps in beiden Ländern Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 5–7).

Eindeutig unterschiedliche Rabab-Größen sind in einem auf ca. 1380 datierten Altarbild von Giovanni di Bartolomeo Cristiani erkennbar, dessen Mitteltafel eine *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln* zeigt. Durch die eingezeichneten Hilfslinien lässt sich gut abschätzen, dass das linke Rabab ungefähr ein Drittel größer ist als das rechte (Abb. 8 und 9). Von den drei in der quantitativen Analyse genannten Rabab-Größen klein/mittel/groß, könnten es sich hier um die beiden Extreme handeln. Ein mittelgroßes und ein großes Rabab könnte hingegen in einer um 1395 entstandenen *Thronenden Madonna mit Kind und musizierenden Engeln* desselben Malers dargestellt sein (Abb. 10).

Abb. 8/9 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1380, Tempera auf Holz, Mitteltafel und Ausschnitte mit Hilfslinien, Florenz, Villa La Pietra (Foto: © New York University, Acton Collection, Villa La Pietra, Florenz).

Abb. 10 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Thronende Madonna mit Kind und musizierenden Engeln*, um 1395, Tempera auf Holz, Ausschnitt, Pistoia, Museo Civico, Collezione Puccini (Foto: T. Hirsch, mit Genehmigung der Comune di Pistoia/Musei Civici).

Von Cristiani stammt auch der 1394 in Auftrag gegebene Entwurf für eine *Majestas Domini mit musizierenden Engeln* für den Silberaltar des Heiligen Jakobus in der Kathedrale von Pistoia, dessen Ausführung durch die Goldschmiede Nofri di Buto und Atto di Piero Braccini circa 1395/98 die einzige bisher bekannte dreidimensionale Darstellung eines keulenförmigen Rababs in Italien beinhaltet. An diesem Instrument kann man sehr schön die konkave Form der Felldecke, die Korpusform, den abgeknickten Wirbelkasten und die vertikale Spielhaltung erkennen (Abb. 11 und 12).

8 Mit ›Größe‹ ist hauptsächlich die Gesamtlänge des Instruments gemeint, da diese für die schwingende Saitenlänge entscheidend ist.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 11/12 Nofri di Buto und Atto di Piero Braccini, *Majestas Domini mit musizierenden Engeln* (oberstes Register des Jakobusaltars), 1395/98, Silber, ganzer Altar und Ausschnitt, Pistoia, Cattedrale di San Zeno, Cappella del Giudizio (mit Genehmigung des Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Pistoia).

Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts erscheint in den Rabab-Darstellungen des Meisters von Loreto Aprutino eine Variante der keulenförmigen Korpusform, die sich von derjenigen der Iberischen Halbinsel deutlich unterscheidet. Hier ist das untere Korpusende sehr breit und eher ›eckig‹ (Abb. 13 und 14).[9] Die beiden im *Jüngsten Gericht* (nach 1429) ›da braccio‹ gespielten Rababs sind eher mittelgroß. Das im Deckengemälde *Musizierende Engel, Propheten und Heilige* 1423 wahrscheinlich vom selben Meister in der Chiesa di Santa Maria della Rocca in Offida gemalte Instrument erscheint hingegen etwas größer. Obwohl das Rabab hier gerade ›nur‹ gestimmt wird, handelt es sich aufgrund der mit der ›da gamba‹-Spielposition korrespondierenden Bogenhaltung im Untergriff sehr wahrscheinlich auch um die Spielhaltung (Abb. 15).

Abb. 13/14 Meister von Loreto Aprutino, *Das Jüngste Gericht*, nach 1429, Wandmalerei, ganzes Bild und Ausschnitt, Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria in Piano (Fotos: Andrea Carloni).

9 Aus derselben Kirche und vom selben Meister stammt auch die einzige Rabab-Darstellung in Italien im 14. und 15. Jahrhundert, an der sich Bünde ausmachen lassen. Siehe Fn. 7.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 15 Meister von Loreto Aprutino (zugeschrieben), *Musizierende Engel, Propheten und Heilige*, 1423, Wandmalerei, Ausschnitt, Offida, Chiesa di Santa Maria della Rocca, Kuppel (Foto: Fabio Marcelli, mit Genehmigung der Comune di Offida – Ufficio Cultura).

Bildquellen für die ›neuen‹ Rababs mit zungenartiger Felldecke (Typ II)

Ab dem Ende des 14. Jahrhunderts erscheint ein ganz neuer Rabab-Typ in Italien, für den es keine Vorbilder auf der Iberischen Halbinsel gibt. In Ermangelung einer anderen Bezeichnung wird er im Folgenden ›Rabab mit zungenartiger Felldecke‹ genannt. Bevor einzelne Beispiele besprochen werden, erfolgt auch hier zuerst eine quantitative Analyse.

Bisher sind aus dem 14. und 15. Jahrhundert in Italien 21 Darstellungen von Rababs mit zungenartiger Felldecke in 18 Kunstwerken bekannt. Ein Kunstwerk beinhaltet zwei dieser Rababs und ein weiteres sogar drei. Zehn der Kunstwerke stammen aus der Toskana, acht aus Norditalien, zwei aus Umbrien und eines aus der Emilia Romagna. Die Rababs werden größtenteils von musizierenden Engeln gespielt, häufig zusammen mit Laute, Harfe oder Fidel. Es lassen sich dabei elf kleine, fünf mittelgroße und fünf große Rababs identifizieren. Bei 16 von 21 Rababs ist eine Felldecke deutlich an Form oder Farbe erkennbar, zwei Rababs sind mit zwei Saiten, 13 mit drei Saiten dargestellt. Bei den restlichen ist die Saitenanzahl nicht genau erkennbar. Die Instrumente weisen eine bis fünf Rosetten oder Schalllöcher auf, der Wirbelkasten ist häufig sichelförmig und teilweise mit einem Tierkopf als Abschluss versehen. Im 14. und 15. Jahrhundert ist dieser Instrumententyp immer ohne Bünde dargestellt. Die Spielhaltung ist in 15 von 21 Fällen ›da braccio‹ und nur zweimal ›da gamba‹, vier Rababs werden nicht gespielt.

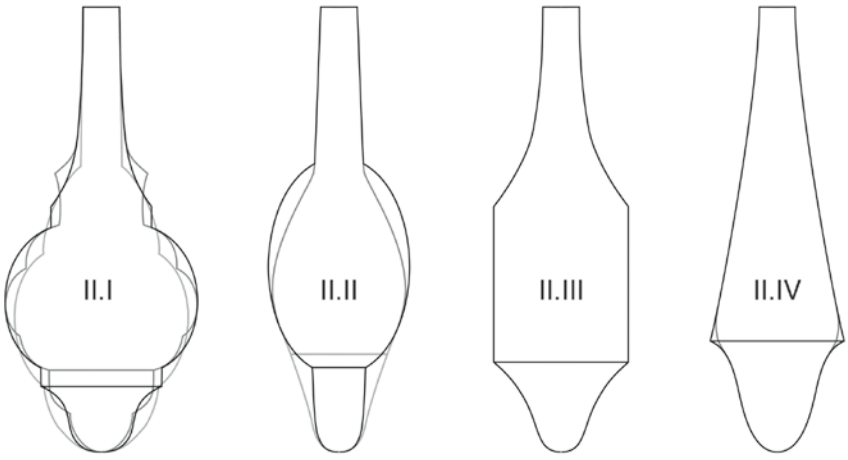


Abb. 16 Unterschiedliche Subtypen des Rababs mit zungenartiger Felldecke (Grafik: T. Hirsch).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Rababs mit zungenartiger Felldecke vom Typ II finden sich in den Bildquellen in unterschiedlichen Formvarianten, die sich in vier verschiedene Subtypen aufschlüsseln lassen. Allen gemeinsam ist der schmalere untere Deckenteil. Der breitere Mittelteil kann eine Art Wolkenform mit mehreren Einzügen haben (II.I), eher oval (II.II), rechteckig (II.III) oder trapezförmig (II.IV) sein (Abb. 16).

Die Abbildungen 17 bis 19 zeigen drei zwischen circa 1385 und 1415 entstandene Beispiele für den Subtyp II.I mit wolkenartigem Mittelteil. An allen drei Instrumenten ist die Felldecke entweder durch den konkaven untersten Deckenteil oder den Farbton eindeutig erkennbar. Besonders interessant ist das große, ›da gamba‹ gespielte dreisaitige Instrument in Abbildung 19. Bei dem an die Brust gestützten, ebenfalls dreisaitigen Rabab in Abbildung 17 scheint es sich um ein kleines und bei dem auf der Schulter gehaltenen viersaitigen Rabab in Abbildung 18 um ein mittelgroßes Instrument zu handeln.

Abb. 17 Giovanni d'Ambrogio (zugeschrieben), *Musizierender Engel mit Rabab*, ca. 1385/90, Marmorskulptur, Ausschnitt, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Foto: Opera di S. Maria del Fiore, Florenz/ Carlo Vannini).

Abb. 18 Mariotto di Nardo di Cione, *Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1415, Tempera und Gold auf Holz, Ausschnitt, Avignon, Musée du Petit Palais (Foto: © GrandPalais-Rmn/René-Gabriel Ojeda).

Abb. 19 Giovanni di Tano Fei, *Marienkrönung*, 1394, Tempera auf Holz, Ausschnitt, New York, Metropolitan Museum of Art (Foto: Public Domain/CC0).

Bei den folgenden Beispielen für den Subtyp II.II mit ovalem Korpus-Mittelteil lassen sich in Abbildung 20 eindeutig zwei Instrumentengrößen im selben Stillleben identifizieren: ein kleines und ein mittelgroßes Rabab. Beide Instrumente sind mit einer durch den konkaven unteren Deckenteil angedeuteten Felldecke, drei Saiten beziehungsweise drei Wirbeln und einer relativ großen Rosette im Mittelteil ausgestattet. Ebenfalls eine große Rosette weist das viersaitige Rabab in Abbildung 21 auf. Hier ist die Felldecke durch den fast weißen Farbton gut unterscheidbar, wobei der Steg irrtümlich statt auf der Felldecke auf dem hölzernen Mittelteil der Decke steht. Neben den Bildquellen ist für diesen Typus auch ein ins frühe 15. Jahrhundert datiertes Musikinstrument erhalten. Obwohl dieses im Metropolitan Museum in New York aufbewahrte und bisher ›Mandora‹ genannte kleine Instrument (Gesamtlänge circa 36 cm) im Lauf der Zeit einige Veränderungen erfahren hat,[10] ist der zungenartige, konkave, ursprünglich sicher fellbespannte untere Deckenteil deutlich sichtbar.

10 Von diesem Instrument wurde innerhalb des Forschungsprojekts zu Rabab & Rebec an der HKB ein Micro-CT-Scan erstellt. Ein Artikel mit einer detaillierten Analyse dieses Instruments ist in Vorbereitung.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 20 Agostino de Marchi nach Francesco del Cossa, *Stillleben mit zwei Rababs*, 1479, Intarsie, Bologna, Basilica di San Petronio, Chorgestühl (Foto: T. Hirsch, mit freundlicher Genehmigung der Arcidiocesi di Bologna).

Abb. 21 Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta, *Thronende Madonna mit Kind und musizierenden Engeln*, ca. 1475, Tempera auf Holz, Ausschnitt, Murlo, Chiesa di S. Fortunato (Foto: Ufficio per i beni culturali ecclesiastici Siena).

Abb. 22 Anonymus, Rabab, Italien?, ca. 1420?, Gesamtlänge ca. 36 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr.: 64.101.1409 (Foto: Public Domain/CC0).

Ähnlich wie beim Subtyp II.II sind auch die Rababs des Subtyps II.III mit rechteckigem Decken-Mittelteil häufig mit einer großen Mittelrosette dargestellt. An den hier gezeigten drei Beispielen ist nur in Abbildung 23 die Felldecke eindeutig sichtbar. Bei den anderen beiden kann nur aufgrund der Instrumentenform mit dem zungenartigen unteren Teil eine Felldecke vermutet werden. Alle drei hier gezeigten Instrumente sind übereinstimmend mit drei Saiten beziehungsweise drei Wirbeln ausgestattet. Bezüglich der unterschiedlichen Instrumentengrößen ist das vertikal an die Brust gehaltene dreisaitige Rabab in Abbildung 23 eher klein, das auf der Schulter gehaltene Rabab in Abbildung 24 etwas größer und dasjenige in Abbildung 25 am größten. Von den Rababs des Typs II.III des 14. und 15. Jahrhunderts ist kein einziges mit Bünden dargestellt.[11] Wie schon beim vorhergehenden Subtyp ist auch hier ein Instrument oder besser gesagt ein ›Fragment‹ erhalten, das möglicherweise aus dem 15. Jahrhundert stammt: das sogenannte Rebecchino in der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien (Abb. 26). Wie die ›Mandora‹ im Metropolitan Museum in New York ist dieses Instrument mit 36,9 cm Gesamtlänge ebenfalls sehr klein. Der schmalere untere Deckenteil war ursprünglich sehr wahrscheinlich mit einer Felldecke bespannt. Die vier Wirbel könnten statt auf vier Einzelsaiten auch auf eine Bespannung mit zwei ›Chören‹ (gleich gestimmten Doppelsaiten) oder zwei Einzelsaiten und einem ›Chor‹ hindeuten.[12]

11 Allerdings gibt es ein prominentes Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert für ein nordalpines Rabab mit zungenartiger Felldecke, rechteckigem Decken-Mittelteil und fünf Bünden. Hans Baldung Grien, *Marienkrönung*, 1516, Tempera auf Holz, Freiburg im Breisgau, Münster, Mitteltafel des Hochaltars.

12 Für eine detaillierte Analyse dieses Instruments siehe Hirsch/Haiduk 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 23 Umkreis von Francesco di Giorgio Martini und Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln,* ca. 1475, Tempera auf Holz, Ausschnitt, Siena, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 290 (Foto: Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena, mit Genehmigung des Ministero della cultura).

Abb. 24 Fra Angelico, *Marienkrönung*, ca. 1431, Ausschnitt, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 314. (Foto: © GrandPalaisRmn, Musée du Louvre/Jean-Gilles Berizzi).

Abb. 25 Benedetto Bembo, *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln*, 1464, Ausschnitt, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia (Foto: Federico Ratano, mit Genehmigung der Servizi Culturali Museo A. Lia).

Abb. 26 Sog. Rebecchino, Fragment, Italien?, 15. Jahrhundert?, Gesamtlänge 36,9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien (Foto: T. Hirsch).

Vom Subtyp II.IV mit trapezförmigem Mittelteil existieren ebenfalls mehrere Darstellungen in verschiedenen Größen (Abb. 27–30), wobei Bartolomeo Montagna anscheinend dasselbe Instrument zweimal aus verschiedenen Blickwinkeln gemalt hat. Bis auf Abbildung 29, in der

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Felldecke nur aufgrund der konkaven Form vermutet werden kann, ist das Fell sonst aufgrund seiner Farbe klar unterscheidbar. Soweit erkennbar sind die Instrumente jeweils mit drei Saiten ausgestattet.

Abb. 27 Bartolomeo Montagna, *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1490, Öl und Tempera auf Holz, Ausschnitt, Certosa di Pavia, Museo della Certosa (mit Genehmigung des Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei nazionali Lombardia – Certosa di Pavia).

Abb. 28 Bartolomeo Montagna, *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1485, Öl auf Leinwand (von Holz übertragen), Ausschnitt, Vicenza, Museo Civico (Foto: Musei Civici di Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati, mit freundlicher Genehmigung der Musei Civici di Vicenza).

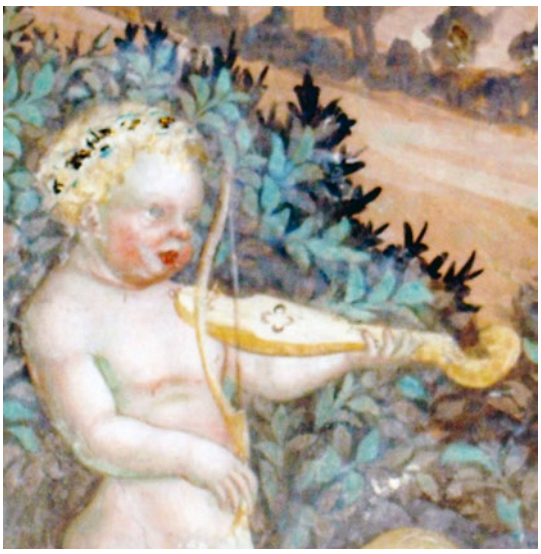


Abb. 29 Benedetto Bembo, *Musizierende Putten* vor dem Castello di Segalara, ca. 1475, Fresco, Ausschnitt, Langhirano, Castello di Torrechiara, Camera d'Oro (mit Genehmigung des Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale).

Abb. 30 Benedetto Bembo, *Thronende Madonna mit Kind und Engeln*, 1462, Gold und Tempera auf Leinwand (von Holz übertragen), Ausschnitt, Mailand, Museo d'Arte Antica, Pinacoteca. (Foto: Pinacoteca del Castello Sforzesco – © Comune di Milano/Anelli 1996).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bei Engelskonzerten mit mehrfachen Darstellungen derselben Musikinstrumente sollte auf der inhaltlichen Ebene immer auch der Aspekt eines himmlischen Überflusses (lat. *abundantia*) und auf der formalen Ebene das Prinzip der Vielfältigkeit (lat. *varietas)* einbezogen werden. In Bezug darauf ist das bisher kaum bekannte und um 1500 datierte Gemälde einer *Thronenden Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und dem Heiligen Jakobus* aus dem Umkreis von Lorenzo Costa besonders interessant (Abb. 31 und 32). Im Unterschied zu den Engeln in der oberen Bildhälfte, die alle Flügel aufweisen, sind die vier leicht bekleideten musizierenden Knaben in der unteren Bildhälfte ohne diese dargestellt und erscheinen insgesamt viel ›irdischer‹, auch da sie mit den Füßen direkt auf der Erde stehen. Wie die beiden Rabab spielenden Engel in Abbildung 3 sind auch in diesem Gemälde die zwei äußeren Knaben von zwei unterschiedlichen Seiten gemalt. Dies hat hier allerdings zur Folge, dass man in der rechten Hand des Knaben ganz links zwar einen Streichbogen erkennen kann, das Instrument, bei dem nur vermutet werden kann, dass es sich ebenfalls um ein Rabab handelt, hingegen vollständig vom Oberkörper verdeckt wird. Die drei anderen Instrumente sind deutlich erkennbar und weisen übereinstimmend einen zungenartigen, konkaven unteren Deckenteil auf, der typischerweise mit Fell bespannt ist.

Abb. 31/32 Umkreis Lorenzo Costa, *Thronende Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und dem Heiligen Jakobus*, um 1500, Tempera auf Holz, Ganzes Bild und Ausschnitt (mit Längenvergleich), Diözese Faenza-Modigliana (mit Genehmigung des Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Faenza-Modigliana).

Der Knabe ganz rechts spielt sein Instrument wie sein Gegenüber in ›da braccio‹-Haltung. Die beiden mittleren Knaben sitzen auf dem Sockel von Marias Thron, wobei der linke sein Instrument vertikal ›da gamba‹ auf den nackten Oberschenkel stützt und es mit einem im Untergriff gehaltenen Bogen streicht, während der rechts sitzende zwar seinen Mitspieler interessiert anblickt, das Instrument jedoch pausierend auf den Boden gestellt hat. Der Längenvergleich der drei Rababs zeigt, dass das auf den Boden gestützte mittlere Rabab (Abb. 32, grün) und das ›da braccio‹ gehaltene Instrument ganz rechts (rot) relativ gross sind, während das ›da gamba‹ gespielte (blau) ein ganzes Stück kleiner ist. Trotz der in Bezug auf Bildquellen bestehenden Unsicherheiten – auch die oben genannten Prinzipien der *abundantia* und der *varietas* betreffend – könnte es sich hier um die Darstellung eines drei- oder möglicherweise sogar vierstimmigen Rabab-Ensembles in verschiedenen Stimmlagen handeln. Doch lässt sich die Möglichkeit eines italienischen Rabab-Ensembles im 15. Jahrhundert auch durch Textquellen belegen?

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Textquellen in Italien im 14. und 15. Jahrhundert

Im Unterschied zu Margaret Downie, die sich 1981 in ihrer Dissertation *The Rebec. An Orthographic and Iconographic Study* nur auf vier italienische Rabab[13]-Textquellen aus dem 14. und 15. Jahrhundert stützt, konnte dieser Quellen-Korpus inzwischen auf 17 erweitert werden. Die früheste italienische Textquelle wurde hier allerdings nicht mitgezählt, da sie noch aus dem 13. Jahrhundert stammt. Es handelt sich um eine »ribeba«, die im Jahr 1286 wegen nächtlicher Ruhestörung in Prozessakten aus Bologna erwähnt ist.[14] Wie bei den Bildquellen erfolgt auch hier zuerst eine quantitative Auswertung, bevor einzelne Textquellen detaillierter besprochen werden.

Nr.	Jahr	Entstehungsort/ Druckort/Ort der Handlung	Sprache	Autor, Titel	Musikinstrument	Musikinstrumente (im Singular)
	1286	Bologna	lat.	Fonti processuali	„ribeba"	
1	um 1300	Verona [?]	ital.	Anonymus, *Vita versificata di Caterina di Alessandria*	„rubeba"	*rubeba*
2	ca. 1310	Padua/Mantua	lat.	Petrus de Abano, *Conciliator*	„rubeba"	*rubeba*
3	ca. 1310	Padua/Mantua	lat.	Petrus de Abano, *Expositio Problematum*	„rebeba"	*rebeba*
4	vor 1310		ital.	[Anonymus], *L'Intelligenza*	„ribeb"", Var. „Ribeche"	*ribeba,* Var. *ribec(h)a*
5	1348–1353	Florenz/ /Florenz	ital.	Giovanni Boccaccio, *Decameron*	„ribeba"	*ribeba*
6	nach 1365	/ /Florenz?	ital.	Franco Sacchetti, *Il Pataffio*	„ribeca"	*ribeca*
7	nach 1381	Florenz/ /Florenz	lat.	Filippo Villani, *De origine civitatis*	„ribeba"	*ribeba*
8	vor 1400	Florenz	ital.	Franco Sacchetti, *Il Libro delle Rime*	„ribeca"	*ribeca*
9	1415/25	Orvieto	ital.	Simone de' Prodenzani, *Saporetto*	„rubebe, rubechette e rubecone", Var. „ribeche", „ribechette" „ribechoni"	*rubeba, rubechetta, rubecone* [Gf. *rubec(h)a*], Var. *ribec(h)a, ribechetta, ribechone*
10	vor 1449	Florenz, Siena, Rom [?]	ital.	Burchiello, *I sonetti,* Sonett XXIV	„ribeca"	*ribeca*
11	vor 1449	Florenz, Siena, Rom [?]	ital.	Burchiello, *I sonetti,* Sonett LXVIII	„ribeca"	*ribeca*
12	vor 1468	Florenz/ /Bursa (Türkei)	ital.	Luigi Pulci, *Morgante*	„ribeca"	*ribeca*
13	1481/83	Neapel	lat.	Johannes Tinctoris, *De Inventione et Usu Musicae*	„rebecum", „marionetta"	*rebecum* (= *marionetta*)
14	1487	/Venedig/Tauris	ital.	Giosafat Barbaro, *Viaggi*	„ribeche", Var. „ribebe"	*ribec(h)a,* Var. *ribeba*
15	1492	Venedig/ /Trient	ital.	Andrea de' Franceschi, *Itinerario*	„ribeba"	*ribeba*
16	um 1500	Florenz	ital.	Guglielmo detto il Giuggiola, *Canto di lanzi*	„rubechine", „gran rubecazze", Var.„ribecchini" / „ribecchine", „gran rubechaze"	*rubechina, gran rubecazza/o* [Gf. *rubec(h)a*], Var. *ribecchino/a* [Gf. *ribec(h)a*], *gran rubechaza/o* [Gf. *rubec(h)a*]
17	um 1500	Florenz	ital.	Guglielmo detto il Giuggiola, *Canto di lanzi*	„ribeche"	*ribec(h)a*

Abb. 33 Rabab-Textquellen in Italien aus dem 14. und 15. Jahrhundert (Tabelle: T. Hirsch).

Alle 17 Textquellen basieren entweder auf dem r-b-b Konsonantenstamm mit den Variationen *ribeba* (grün), *rubeba* (gelb) und *rebeba* (magenta) oder r-b-c mit *ribec(h)a* (türkis), *rubec(h)a* (orange) und *rebecum* (grau). In vier Textquellen wechselt der Konsonantenstamm in den verschiedenen erhaltenen Manuskripten oder Drucken. Eine Zuordnung zu bestimmten Instrumententypen, insbesondere eine Unterscheidung zwischen Instrumenten mit Fell- oder Holzdecke ist demnach nicht möglich. Einzig die singuläre Nennung eines sehr kleinen *rebecum* bei Johannes Tinctoris 1481/83, das dieser als »französische Erfindung« bezeichnet,[15] könnte ein

13 Statt zwischen Rabab und Rebec zu unterscheiden, verwendet Downie in ihrer Dissertation nur ›rebec‹ als generischen Instrumentennamen und begründet dies folgendermaßen: »More than one hundred and fifty variously spelled, different language names for the rebec have been uncovered in Medieval, Renaissance, and early Baroque sources. Therefore the term, rebec, has been chosen to be used in a generic sense throughout this dissertation to represent the instrument under study; it has been chosen in order to avoid any possible confusion or misleading implications which might arise by attempting to use any of the other rebec-related terminology examined.« (Downie 1981, S. 2, Fn. 6). Gegen eine solche generische Verwendung des Begriffs ›Rebec‹ spricht allerdings, dass er in den Textquellen erst ab ca. 1380 belegt ist. Siehe Bec 1992, S. 225 f.

14 Fiori 1990, S. 228.

15 »Extractum est et lyra: aliud instrumentum valde minus: ab aliis Gallicorum qui id exogitarunt: rebecum: et ab aliis marionetta nuncupatum.« (Zit. nach Weinmann 1961, S. 42). Siehe auch Baines 1950, S. 21–25.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hinweis auf einen unterschiedlichen Instrumententyp sein. Instrumentenbauliche Angaben finden sich nur bei Petrus de Abano (ca. 1310), der die »rubeba« beziehungsweise »rebeba« als zweisaitig oder zweichörig beschreibt.[16] Als aufführungspraktische Besetzungshinweise werden in den Textquellen sowohl das solistische Spiel und die Gesangsbegleitung als auch das Spiel zum Tanz genannt. Nur einmal ist das Spiel dreistimmiger Vokalwerke erwähnt. Namentlich genannt als »ribeba«-Spieler ist nur der blinde Florentiner Organist Francesco Landini.[17] Ansonsten ist der soziale Kontext im 14. Jahrhundert eher höfisch und bürgerlich. Ende des 15. Jahrhunderts werden eine »femina cythareda« und Musiker vom Hof Maximilians I.[18] sowie Landsknechte (*Lanzi*)[19] als Rabab-Spieler:innen genannt. In fünf von 17 Textquellen sind die Rababs im Plural erwähnt und in zwei Textquellen, im *Saporetto* von Simone de' Prodenzani von circa 1425 und in einem um 1500 entstandenen *Canto di lanzi* werden verschiedene Instrumentengrößen explizit genannt.

Simone de' Prodenzani (um 1351–1438), *Il Saporetto,* Orvieto, circa 1425

Simone de' Prodenzani wurde in Prodo in der heutigen Region Umbrien geboren. Ab 1376 sind seine politischen Aktivitäten im nahegelegenen Orvieto belegt, wobei diese auch der Grund dafür waren, dass er zeitweise ins Exil gehen musste. Erst nach seiner definitiven Rückkehr nach Orvieto entstand circa 1425 sein *Saporetto,* in dessen ersten beiden Teilen er das gesellschaftliche Leben im fiktiven Schloss Buongoverno während der Weihnachtsfeierlichkeiten eines nicht genauer bezeichneten Jahres schildert.[20] Die Hauptfigur ist der junge Hofmann Sollazzo, der die Festgesellschaft mit Aufführungen geistlicher und weltlicher Musik, mit Tänzen und anderen höfischen Aktivitäten erfreut, die er alle meisterhaft beherrscht.[21] Die musikalischen Aktivitäten am Abend des 26. Dezember sind folgendermaßen beschrieben:

26(34)/XXV[22]

L'altra sera puoi venner suon' d'archetto,
rubebe [Var. ribeche], rubechette e rubecone,
[Var. ribechette et ribechoni]
ch'a tutta gente diedar gran diletto.
Tanto me piacque [Var. *mi piaqque, piacquer, piache*] e puoi *Gran pena pone*
vi fecer su, ma tutti non li metto,
per non tenervi in piú longhi sermone.

Am nächsten Abend kam dann
der Streicherklang dran:
rubebe, *rubechette* und *rubecone,*
was die ganze Gesellschaft sehr erfreute.
Tanto me piacque und dann *Gran pena pone*
spielten wir darauf, aber alle Stücke
will ich hier nicht aufzählen,
um euch nicht mit einem längeren Sermon aufzuhalten.[23]

16 »Quidam nan[que] primitus solum duas. Alii uero quatuor statuere ut indicat rubeba.« (Petrus 1472, Differentia 83, fol. 169r, Sp. 1); »Deinceps inuenta sunt instr[ument]a cu[m] pluribus cordis ut duabus ceu rebeba« (Petrus 1475, decimanona particula, Tertium problema, fol. 188v–189r).

17 Villani 1997, S. 151.

18 Schweickard 2013, S. 88.

19 McGee/Mittler 1982, S. 458 f.

20 Carboni 2003, Bd. 1, S. LXXXIV–XCVI. Vgl. zu Prodenzani und seinem *Saporetto* auch den Beitrag von Teresa Cäcilia Ramming in diesem Band, S. 158–185 (Ramming 2025).

21 Reale 1998, S. XVII.

22 Die drei hier angegebenen Zahlen beziehen sich auf die Nummerierung der Sonette in den verschiedenen Ausgaben: Debenedetti 1913 (Reale 1998)/Carboni 2003.

23 Hier zitiert nach Reale 1998, S. 146. Die Varianten finden sich bei Carboni 2003, Bd. 2, S. 259 f. Die nicht originalen Kursiven im italienischen Text wurden hier übernommen, dazu wurden in der deutschen Übersetzung auch noch die Italienisch belassenen Instrumentennamen kursiviert. Übersetzung: T. Hirsch.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Besondere an dieser Textquelle ist, dass hier für »rubebe«/»ribeche« (Singular *rubeba*/*ribec(h)a*) erstmals auch Diminutiv- und Augmentativformen erscheinen. Für die *r-b-b* Form »rubebe« sind dies die kleineren »rubechette« und der große »rubecone«, wobei bei diesen beiden Suffixformen der zweite Konsonant b zum ch [k] wechselt. In der r-b-c(h) Form »ribeche« bleibt der zweite Konsonant bei den beiden Suffixformen »ribechette« und »ribechoni« hingegen gleich. Eine weitere Besonderheit in Prodenzanis *Saporetto* ist die Nennung zahlreicher Musikstücke, die er zusammen mit den jeweiligen Instrumenten auflistet. In Bezug auf das *rubeba*-Ensemble sind dies die Textincipits *Tanto me piacque* und *Gran pena pone*.

Insgesamt werden im *Saporetto* 70 Textincipits von musikalischen Werken genannt, von denen bisher etwa 62 in verschiedenen Musikhandschriften – teilweise mehr oder weniger eindeutig – identifiziert werden konnten.[24] Eine der wichtigsten Konkordanzen ist hier der sogenannte *Squarcialupi-Codex*, eine im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandene Prachthandschrift mit über 350 zwei- und dreistimmigen Ballaten, Madrigalen und Caccien.[25] Ein Großteil der Stücke stammt von Francesco Landini, dessen *ribeba*-Spiel schon oben erwähnt wurde. Von den zwei im *Saporetto* für ein *rubeba*-Ensemble angegebenen Stücken wird in der Literatur für *Tanto mi piace* die im *Squarcialupi-Codex* enthaltene Ballata *Molto mi piace* von Niccolò da Perugia als mögliche Konkordanz genannt;[26] für *Gran pena pone* wurde schon die vom gleichen Komponisten stammende Ballata *Io vegio in gran penna* vorgeschlagen.[27] Da die Textincipits jedoch nicht genau übereinstimmen, bleiben diese Konkordanzen hypothetisch. An beiden Stücken lassen sich jedoch gut die für diese Zeit typischen Stimmumfänge zwischen einer Sexte und einer None beobachten: Der Cantus von *Molto mi piace* hat einen Umfang von einer None (*f*–*g*'), der Tenor nur eine Sexte (*c*–*a*). In *Io vegio gran penna* beträgt der Umfang des Cantus eine Oktave (*a*–*a*') und der des Tenors eine None (*d*–*e*'). Doch wie könnte ein Ensemble aus drei unterschiedlich großen zweisaitigen Rababs für die Aufführung von dreistimmigen Vokalwerken gestimmt gewesen sein, wie es im *Saporetto* beschrieben ist?

Die einzige erhaltene Stimmungs- und Umfangsangabe für eine zweisaitige »rubeba« findet sich in Hieronymus de Moravias wahrscheinlich um 1290 in Paris entstandenem *Tractatus de musica*. Als Stimmung gibt dieser *c* und *g* an, der Gesamtumfang beträgt eine None.[28]

Hypothese für die *rubeba*-Stimmungen bei Prodenzani

Wenn man davon ausgeht, dass die Stimmung der *rubeba* (in *c*/*g*) bei Hieronymus de Moravia und Prodenzani dieselbe ist, könnte die *rubechetta* eine Quarte oder Quinte höher gestimmt sein (*f*/*c*' oder *g*/*d*') und der *rubecone* eine Quarte tiefer (*G*/*d*). Dass für den *rubecone* nicht eine noch tiefere Stimmung in Erwägung gezogen wurde, liegt daran, dass das *G* einerseits im erhaltenen Repertoire, wie zum Beispiel dem *Squarcialupi-Codex*, meist als tiefster notierter Ton verwendet wird und andererseits das *Γ ut* [*Gamma ut*] der tiefste Ton der Guidonischen Hand ist. Der *rubecone* bliebe sozusagen *intra manum*. Obwohl die Konkordanzen zu den beiden im *Saporetto* genannten Textincipits nur hypothetisch sind, ließen sich deren Cantus und Tenor gut mit einer so gestimmten *rubeba* beziehungsweise *rubechetta* spielen.

24 Eine Aufstellung der im *Saporetto* erwähnten musikalischen Werke und deren Konkordanzen in Musikquellen findet sich bei Nádas 1998, S. 34–37. Vgl. auch Ramming 2025, S. 171–177.

25 *Codex Squarcialupi*.

26 Etwa in Carboni 2003, Bd. 2, S. 260.

27 Niccolò o. J. Diese nur in diesem Manuskript erhaltene Ballata hat zwei unterschiedliche Textincipits: im Cantus *Io vegio in gran dolo* und im Tenor *Io vegio in gran penna*. Siehe Kelly 1974, Bd. 1, S. 12–16 und Bd. 2, S. 413 f. (moderne Notenedition).

28 Page 1979.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

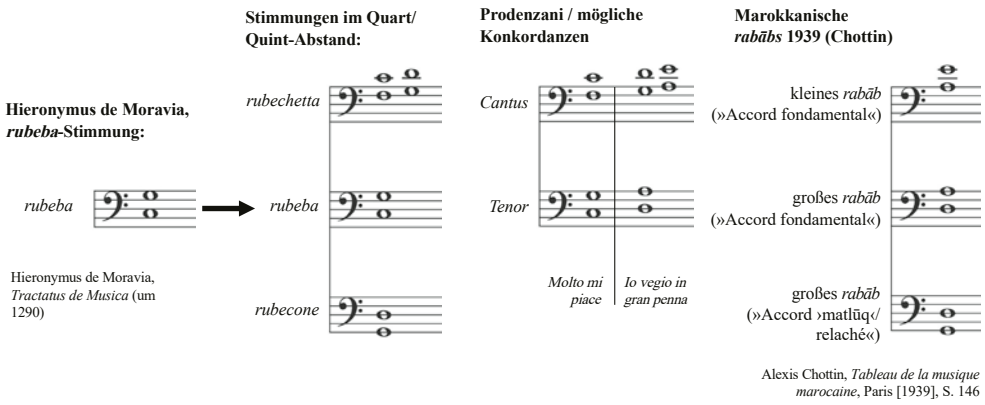


Abb. 34 Hypothese für die *rubeba*-Stimmungen bei Prodenzani (Grafik: T. Hirsch).

Beim Vergleich einer historischen Quelle aus dem 15. Jahrhundert mit einer musikethnologischen Quelle aus dem 20. Jahrhundert ist zwar Vorsicht geboten, trotzdem erscheint mir hier die Erwähnung der drei unterschiedlichen *rabāb*-Stimmungen, die Alexis Chottin 1939 in seinem *Tableau de la musique marocaine* angibt, sinnvoll. Das offizielle Narrativ in Marokko lautet, dass sich die *andalusi*-Musik und insbesondere das zweisaitige fellbespannte gestrichene *rabāb* seit dem Fall von Granada 1492 fast unverändert erhalten hätten. Da es sich dabei um eine orale Überlieferung handelt, findet sich der erste schriftliche Beleg für verschiedene *rabāb*-Stimmungen erst 1939 bei Chottin.[29] Als Grundstimmung (»Accord fondamental«) für das große *rabāb*[30] gibt dieser das kleine *d* und *a* an, was einen Ganzton über der *rubeba*-Stimmung bei Hieronymus de Moravia liegt. Für dasselbe Instrument erwähnt Chottin aber auch noch eine tiefere Stimmung mit weniger stark gespannten Saiten (»Accord ›matlūq‹/relaché«). Mit *G* und *d* entspräche diese Stimmung der Hypothese für den *rubecone* bei Prodenzani. Das kleine *rabāb* ist bei Chottin mit *a* und *e'* eine Quinte höher gestimmt als das große *rabāb* in Grundstimmung und befindet sich so in einem sehr ähnlichen Klangraum wie die hypothetische *rubechetta* bei Prodenzani. Auch wenn diese *rabāb*-Stimmungen keine ›Beweise‹ für die Stimmungsangaben bei Prodenzani sein können, sind die Parallelen doch erstaunlich. Dabei bleibt noch zu ergänzen, dass bei Hieronymus de Moravia zwar kein Stimmton[31] für die *rubeba* angegeben ist, im selben Kapitel des *Tractatus de musica* jedoch – unter Verwendung derselben Tonbezeichnungen der Guidonischen Hand, die eine eindeutige Identifizierung der jeweiligen Oktave erlauben – auch verschiedene »viella«-Stimmungen beschrieben sind. Eine der hier angegebenen Stimmungen umfasst zwei Oktaven von *G–g'* (mit einem Umfang bis *d")*.[32] Dies setzt einer Stimmtonverschiebung relativ enge Grenzen. Chottin schreibt bezüglich des Stimmtons, dass dieser sich »dem *a* der Stimmgabel annähert, in der Regel aber etwas darunter liegt, je nach stimmlicher Disposition des Orchesterleiters«.[33] Die Analyse der historischen Aufnahmen eines marokkanischen *andalusi*-Ensembles am Kongress von Kairo 1932 zeigt allerdings,

29 Chottin 1939, S. 145 f.

30 Statt der Transliteration aus dem Arabischen (رَبَابْ) *rabāb,* verwendet Chottin in seinem *Tableau de la musique marocaine* die Schreibweise »rebāb«, die mehr der Aussprache in Marokko entspricht. Aus Gründen der Vereinheitlichung wurde dies hier in *rabāb* geändert. Sie dazu auch die Einleitung in diesem Band (Hirsch 2025), S. 10.

31 Wie z. B. *a'* = 440 Hz.

32 Siehe Page 1992.

33 »L'accord se fait sur la base de la note *mäïa,* qui se rapproche du *la* normal du diapason, mais demeure généralement un peu en-dessous de ce *la*, selon les dispositions vocales du chef d'orchestre.« (Chottin 1939, S. 144).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass auch höhere Stimmtöne verwendet wurden, da diese in den verschiedenen Stücken von *a'* = ca. 492 Hz bis 521 Hz variieren und so ungefähr einen Ganzton beziehungsweise eine kleine Terz über *a'* = 440 Hz liegen.[34]

Guglielmo il Giuggola, *Canti di Lanzi,* um 1500

Eine weitere Textquelle in der verschiedene Instrumentengrößen genannt werden, sind die um 1500 datierten *Canti di Lanzi* von Guglielmo, genannt il Giuggola, aus Florenz. Insbesondere *Canto* XIV beinhaltet zahleiche aufführungspraktische Details. Aus diesem Grund ist er hier vollständig wiedergegeben.[35]

XIV. **CANZONA** [Var. Canto] **DI LANZI MASTRI SONATORI DI RIBECCHINI** [Var. rubechine][36]	**XIV.** **Gesang über die Landsknechte, die meisterhaft *rubechine* spielen**
Buon maestre rubechine [Var. Ribecchine[37]] queste lanzi tutte stare: chi ascolte suo sonare un dolceze par divine.	Gute Meister der *rubechine* sind all diese Landsknechte: Wer ihr Spiel hört, hört göttliche Süße.
Queste poche istormentuzze dar dilette e gran sollazze: tutte cuor salte e galluzze, chi'l tener sonande in braze; ma se star gran rubecazze [Var. rubechaze[38]], non può far bel *calatine*.[39]	Diese kleinen Instrumente geben Freude und großen Trost: Das ganze Herz dessen hüpft und jubelt, der sie spielend auf dem Arm hält. Aber wenn es sich um große *rubecazze* handelt, kann man keine schönen *calatine* spielen.
Per pigliar dolce conforte abbián qui nostre marite, e sonande forte forte, sappián far belle *stampite*: non afer ma' piú sentite sí galante coselline.	Süßen Trost zu spenden, ist einer ihrer Verdienste, und wenn sie sehr laut spielen wissen sie schöne *stampite* zu machen. Ihr werdet nie wieder solche galanten kleinen Dinger [Instrumente] hören.

34 Siehe Hirsch 2019, S. 37 f.

35 Beide *Canti* zitiert nach Singleton 1940, S. 33 f. und 45. Zwar sind hier die verschiedenen Manuskripte und Drucke angegeben, in denen die jeweiligen *Canti* enthalten sind, die Textvarianten sind jedoch nicht aufgelistet.

36 In der Druckausgabe von 1559 lautet der Titel: »Canto di Lanzi sonatori di Ribecchini«. Vgl. Grazzini 1559, S. 270. Der Titel für eine vierstimmige Vertonung dieses Textes (nur der Cantus ist textiert) im Ms. B.R230 (olim MagLXIX, 141) in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz ist bei McGee/Mittler (1982, S. 455 und 458) mit »Canto di lanzi sonatori di rubechine« angegeben.

37 Grazzini 1559, S. 270.

38 McGee/Mittler 1982, S. 458.

39 Die Kursivierung der musikalischen Werke im Originaltext stammt vom Autor dieses Artikels. In der deutschen Übersetzung sind zusätzlich die aus dem Italienischen übernommenen Instrumentenbezeichnungen kursiv gesetzt.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Per far suone chiare e belle, quando star corde allentate, tocche queste bischerelle che qui drente star ficcate: quando afer ben tenperate, ti far voce galantine.	Um klare und schöne Töne zu erzeugen, muss man, wenn die Saiten [zu] entspannt sind, die Wirbelchen berühren, die hier drinnen [im Wirbelkasten] befestigt sind. Wenn sie gut temperiert sind, machen sie dir gefällige Klänge.
Quando è poi cordate bene, cazze in pugne quest'archette; sú e giú diguazze e mene, taste destre e tocche nette: chi piú ingegne drente mette piú dolcezze sente infine.	Wenn dann gut gestimmt ist, nimm den kleinen Bogen in die Faust, bewege und führe ihn auf und ab. [Spiele mit] geschickten Fingern und sauberen Griffen. Wer mehr Verstand hineinlegt, verspürt am Ende eine größere Süße.
Tutte sempre in ogni loche lanzi star liete e galante, e con gaudio, festa e giuoche salte, suone, balle e cante: ché'l ben nostre tutte quante stare in queste cotaline.	Zu jeder Zeit und an jedem Ort sind die Landsknechte fröhlich und galant und bei Feiern, Festen und Spielen springen sie herum, spielen, tanzen und singen. Denn unser ganzes Glück liegt diesen kleinen Dingen.
Se foler con queste suone far *cibatte* e bel *moresche*, star maestre tutte buone queste lanzi e noi todesche: suone ancor quel danz ussesche che si chiama *ciascherine*.	Wenn man zu diesen Klängen *cibatte* und schöne *moresche* tanzen will, sind all diese Landsknechte gute Meister und wir Deutschen spielen auch noch diesen bekannten Tanz, der *ciascherine* heißt.
XXIV. **CANZONA DI LANZI SONATORI** [Var. Canto di Lanzi sonatori di vari strumenti[40]] […] Chi ribeche suon folere, sú e'n giú menar bisogna; […]	**XXIV.** **Gesang über die Landsknechte, die verschiedene Instrumente spielen** […] Wer *ribeche* spielen will, muss auf und ab streichen; […][41]

Im *Canto* XIV werden in der Überschrift und im Refrain die *rubechine* beziehungsweise *ribecchini* – als Diminutiv von *rubec(h)a/ribec(h)a* – erwähnt, die von den Landsknechten meisterhaft gespielt werden. In der ersten Strophe erfolgt eine Gegenüberstellung der in ›da braccio‹-Position »auf dem Arm« gespielten *rubechine* mit den großen *rubecazze*, die – wohl im Unterschied zu

40 Variante in Grazzini 1559, S. 270.

41 Übersetzung von T. Hirsch. Wie Singleton (1940, S. 12) in seiner Ausgabe der *Nuovi Canti Carnascialeschi* mit einer Quelle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts belegt, galt »lanzi« als eigene Sprache. Entsprechend schwierig ist eine genaue Übersetzung.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ersteren – nicht für schöne »calatine« (wahrscheinlich ein spezieller Tanz) geeignet seien.[42] Die dynamischen Möglichkeiten der *rubechine* sind das Thema der zweiten Strophe: ›Normal‹ gespielt können sie »süßen Trost« spenden, während man im Fortissimo (»forte forte«) schöne *stampite* (wahrscheinlich Instrumentalstücke) ausführen kann.[43] Dass die Saiten der *rubechine* gut gespannt und gestimmt sein müssen, ist das Thema der dritten Strophe. Aus der Bewegungsangabe »sú e in giú« in der vierten Strophe lässt sich ein Auf- und Abstrich des Bogens ablesen, der ebenfalls auf eine ›da braccio‹-Spielposition hindeutet. Die darauffolgende Erwähnung der »sauberen Griffe« könnte ein Hinweis auf ein Spiel ohne Bünde sein. Nachdem in der fünften Strophe das allgemeine Spielen, Tanzen und Singen der Landsknechte mit ihren *rubechine* beschrieben ist, werden in der sechsten Strophe noch mehrere typische Tänze genannt: *cibatta* und *morescha* und – als Besonderheit der deutschen Landsknechte – die *ciascherina*.[44]

Im Gegensatz zu Canto XIV, dessen Thema ausschließlich die *rubechine*-spielenden Landsknechte sind, beschreibt Canto XXIV diejenigen Landsknechte, die mehrere Instrumente beherrschen. Darunter finden sich auch die *ribeche*, sozusagen als mittlere Instrumentengröße zwischen *rubechine* und *rubecazze*. Da auch hier vom »sú e'n giú«, dem Auf- und Abstreichen des Bogens die Rede ist, kann für die *ribeche* ebenfalls eine ›da braccio‹-Spielposition angenommen werden.

Obwohl die hier genannten Instrumentennamen sicher auch eine erotische Konnotation haben, die insbesondere in der Variante *rubecazze* (*cazzo* ist ein italienischer Vulgärausdruck für Penis) und dem »auf und ab« der (Bogen)-Bewegung zum Ausdruck kommt, schließt die Doppeldeutigkeit trotzdem nicht aus, dass es sich ebenso um ›reale‹ Instrumente handelt, wie sie in verschiedenen *Canti di Lanzi* (wie etwa auch in Canto XXIV) in großer Zahl genannt werden. Gerade Canto XIV beinhaltet so viele aufführungspraktische Details zu den *rubechine* (wie beispielsweise die Nennung der verschiedenen Tänze), dass eine rein erotische Bedeutung der Instrumente meines Erachtens eher unwahrscheinlich ist.

Schlussfolgerungen

Anders als von Woodfield beschrieben, war das keulenförmige Rabab ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch in Italien weit verbreitet. Ende des 14. Jahrhunderts entstand hier sogar ein ganz neuer Instrumententyp mit zungenartiger Felldecke. Wenn John Nádas 1998 in seinem Artikel »A Cautious Reading of Simone Prodenzani's *Il Saporetto*« in Bezug auf die im *Saporetto* genannten unterschiedlichen Rabab-Größen noch etwas spöttisch schreibt: »Sollten wir wörtlich drei Arten oder Größen von Rebecs herauslesen [...] und, ernsthafter, in dieser Passage ein äußerst frühes Zeugnis für das Ensemblespiel mit Streichinstrumenten sehen, wie es einige getan haben?«,[45] dann lässt sich heute entgegnen: Ja, in der Synthese der zahlreichen Hinweise in den Bild-, Text-, musikalischen und musikethnologischen Quellen ist in Italien ein dreistimmiges Rabab-Ensemble, für das zudem ein umfangreiches zwei- und dreistimmiges Repertoire erhalten ist, durchaus schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts möglich, auch wenn es sich dabei um eine Avantgarde gehandelt haben mag. Die bisherige Annahme, dass

42 Die Interpretation als Tanz wird durch die Nennung der »calata« auf einem Flugblatt einer sienesischen Tanzschule von ca. 1493–1503 gestützt. Siehe D'Accone 1997, S. 662. Siehe auch Anonym 2011. Im *Vocabolario Treccani* ist zudem die Interpretationsmöglichkeit als gesangliche Kadenz oder Verzierung genannt (Anonym o. J.).

43 Siehe hierzu Wagenaar-Nolthenius 1970.

44 Im Unterschied zu *calata* (siehe Fn. 42) und *morescha,* die auch in zeitgenössischen Dokumenten erwähnt werden, konnten die Tänze *cibatta* und *ciascherina* bisher nicht identifiziert werden.

45 »[…] should we literally read three types or sizes of rebec […] and, more seriously, see in this passage an extremely early witness to bowed string ensemble playing, as some have done?« (Nádas 1998, S. 29).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tiefe Streichinstrumente in Italien als Voraussetzung für ein mehrstimmiges Streicherensemble erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts belegt sind, erscheint damit überholt.[46]

Literatur/Quellen

Alle Weblinks in diesem Beitrag wurden zuletzt am 18.9.2025 aufgerufen.

Anonym o. J. | Anonym: Calata, in: *Vocabolario Treccani,* online, o. J., www.treccani.it/vocabolario/calata.

Anonym 2011 | Anonym: calata (It.), in: *The Oxford Companion to Music,* hg. von Alison Latham, online version, 2011, www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1081.

Baines 1950 | Anthony Baines: Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*, in: *Galpin Society Journal* 3 (März 1950), S. 19–26.

Bec 1992 | Pierre Bec: *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge (xie–xve siècle),* Paris: Klincksieck 1992.

Bestiaire | Richard de Fournival: *Bestiaire d'amour,* ca. 1290, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.459, http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=145750.

Carboni 2003 | Simone de' Prodenzani: *Rime. Edizione critica,* hg. von Fabio Carboni, 2 Bde., Manziana: Vecchiarelli 2003.

CF o. J. | Città di Firenze: *Visita il Museo [Santa Maria Novella],* online, o. J., https://cultura.comune.fi.it/pagina/musei-civici-fiorentini-santa-maria-novella/visita-il-museo.

Chottin 1939 | Alexis Chottin: *Tableau de la musique marocaine*, Paris: Geuthner [1939].

Codex Squarcialupi | *Squarcialupi-Codex,* Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ms. Mediceo-Palatino 87.

D'Accone 1997 | Frank A. D'Accone: *Civic Muse. Music and Musicians in Siena During the Middle Ages and the Renaissance,* Chicago: University of Chicago Press 1997.

Debenedetti 1913 | Simone de' Prodenzani: *»Il Sollazzo« e »Il Saporetto« con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto,* hg. von Santorre Debenedetti, Turin: Loescher 1913 (Giornale Storico della Letteratura italiana. Supplemento 15).

Downie 1981 | Margaret Anne Downie: *The Rebec. An Orthographic and Iconographic Study,* Diss., West Virginia University, Morgantown, 1981.

Fiori 1990 | Alessandra Fiori: Pratica musicale a Bologna nelle testimonianze di alcune fonti processuali dei secoli XIII e XIV, in: *Studi Musicali* 19/2 (1990), S. 203–257.

Grazzini 1559 | *Tutti I Trionfi, Carri, Mascheaate* [sic] *ò canti Carnascialeschi andati per Firenze,* hg. von Anton Francesco Grazzini, gen. Il Lasca, Florenz: Torrentino 1559, https://onb.digital//result/10AB5B36.

Hirsch 2019 | Thilo Hirsch: *Konstanz und Veränderung in der musikalischen Struktur der marokkanischen andalusi-Musik am Beispiel von Aufnahmen aus den Jahren 1932 und 2018,* Masterarbeit, Universität Bern, 2019.

Hirsch 2025 | Thilo Hirsch: Einleitung, in: Hirsch et al. 2025, S. 7–12, https://doi.org/10.5771/9783987402302-7.

Hirsch i. Vorb. | Thilo Hirsch*: Das Rabab. Ein fellbespanntes europäisches Streichinstrument (13.–16. Jahrhundert),* Dissertation, Universität Bern, i. Vorb.

46 Nach Fertigstellung dieses Artikels bekam der Autor noch Kenntnis von einigen weiteren italienischen Rabab-Bildquellen und insbesondere von zahlreichen Archivquellen, die die hier beschriebenen Befunde noch weiter stützen, indem sowohl das Spiel mehrerer Rababs als auch unterschiedliche Instrumentengrößen dargestellt und explizit erwähnt sind. Da diese Quellen jedoch noch weitere Forschungen erfordern, werden sie erst in der Dissertation des Autors (Hirsch i. Vorb.) zur Sprache kommen.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hirsch/Haiduk 2020 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk: Mehr Aug' als Ohr? Das Rebecchino im Kunsthistorischen Museum Wien, in: *Glareana* 69/2 (2020), S. 7–35, www.gefam.ch/content/page07.GLAREANA/Archiv/2020-2.pdf.

Hirsch et al. 2025 | *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), https://doi.org/10.5771/9783987402302.

Kelly 1974 | Stephen Kevin Kelly: *The Works of Niccolò da Perugia,* Diss., Ohio State University, 1974.

McGee/Mittler 1982 | Timothy J. McGee/Sylvia E. Mittler: Information on Instruments in Florentine Carnival Songs, in: *Early Music* 10/4 (Oktober 1982), S. 452–461.

Nádas 1998 | John Nádas: A Cautious Reading of Simone Prodenzani's *Il Saporetto,* in: *Recercare* 10 (1998), S. 23–38.

Niccolò o. J. | Niccolò da Perugia: *Io vegio in gran penna* [Ballata im Manuskript], London, British Library, Add MS 29987, fol. 38r.

Page 1979 | Christopher Page: Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella, in: *Galpin Society Journal* 32 (Mai 1979), S. 77–98.

Page 1992 | Christopher Page: Le troisième accord pour vièle de Jérôme de Moravie. Jongleurs et »anciens Pères de France«, in: *Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIIIe siècle,* hg. von Christian Meyer, Paris: Créaphis 1992, S. 83–96.

Petrus 1472 | Petrus de Abano: *Conciliator differentiarum philosophorum et praecipue medicorum,* Mantua: Wurster 1472, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00068392.

Petrus 1475 | Petrus de Abano: *Expositio Problematum Aristotelis cum textu,* Mantua: Butzbach 1475, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00068444.

Ramming 2025 | Teresa Cäcilia Ramming: Musik und literarischer *enciclopedismo.* Simone de' Prodenzanis *Il Saporetto,* in: Hirsch et al. 2025, S. 157–185, https://doi.org/10.5771/9783987402302-157.

Reale 1998 | Simone de' Prodenzani: *Sollazzo e Saporetto,* hg. von Luigi Maria Reale, Perugia: Effe 1998.

Schweickard 2013 | Wolfgang Schweickard: Un viaggio del 1492 nel Sacro Romano Impero, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 129/1 (März 2013), S. 85–95, https://doi.org/10.1515/zrp-2013-0005.

Singleton 1940 | Charles S. Singleton: *Nuovi Canti Carnascialeschi del Rinascimento,* Modena: Soc. Ed. Modenese 1940.

Villani 1997 | Filippo Villani: *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus,* hg. von Giuliano Tanturli, Padua: Antenore 1997.

Wagenaar-Nolthenius 1970 | Helene Wagenaar-Nolthenius: Estampie/Stantipes/Stampita, in: *L'ars nova italiana del trecento. Secondo convegno internazionale 17–22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia,* hg. von Franco Alberto Gallo, Certaldo: Centro di studi 1970, S. 399–409.

Weinmann 1961 | Karl Weinmann: *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat »De inventione et usu musicae«. Historisch-kritische Untersuchung,* neu hg. von Wilhelm Fischer, Tutzing: Schneider 1961.

Woodfield 1984 | Ian Woodfield: *The Early History of the Viol,* Cambridge: Cambridge University Press 1984.

Thilo Hirsch *studierte Viola da gamba und Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) sowie Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Universität Bern. Zwischen 2007 und 2015 war er Co-Projektleiter mehrerer SNF- und SBFI-Forschungsprojekte der SCB, deren ›klingende‹ Resultate mit Konzerten und CDs des von Thilo Hirsch geleiteten ensemble arcimboldo dokumentiert wurden. Von 2019 bis 2023 war er Projektleiter eines SNF-Forschungsprojekts an der Hochschule der Künste Bern zum Thema »Rabab & Rebec«, über welches er auch seine Dissertation an der Universität Bern schreibt.*

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

David R. M. Irving

Arnold Dolmetsch, the Rebab, and the Revival of the Rebec

The early music pioneer Arnold Dolmetsch (1858–1940), his wife Mabel (1874–1963), their children, students and friends played a key role in the revival of the rebec. They also had an interest in the rebab. Arnold and his family might have first encountered the rebab through their friend Marie-Thérèse de Lens (1888–1948), who moved to Morocco during World War I. She visited England in 1920 and performed on the rebab at a Dolmetsch family concert. The Dolmetsches visited her in Meknes in 1929. Mabel observed rebab performances there and later wrote about them to Henry George Farmer (1882–1965) and Virginia Randolph Harrison (1901–1991), discussing the rebab's relationship with the rebec. Arnold began to build rebecs in 1928; an audiovisual recording of him playing one survives from that year. He and his family performed on the instrument in the Haslemere Festival. Arnold searched for repertoire that would suit its historical context and timbre; his decisions were sometimes described as anachronistic. In 1934, Arnold constructed tenor rebecs to play arrangements of music by Pérotin (fl. ca 1200). This chapter examines the Dolmetsches' engagement with the rebab and their contribution to the revival of the rebec.

Arnold Dolmetsch (1858–1940) needs little introduction to any scholar studying the history of the early music revival.[1] Born in Le Mans, France, to a Swiss father and French mother, Dolmetsch studied in Brussels and London, then lived and worked in the United States, Britain and France. In late 1917 he settled in Haslemere, a small town in Surrey that became the base for the rest of his career. There he showcased many new discoveries and established the Dolmetsch workshop.[2] In 1925 he founded the Haslemere Festival, an annual event at which he presented performances of new repertoire and resuscitated instruments. Devoted specifically to

I am grateful to Thilo Hirsch and the organisers of the conference "Skin-Covered Bowed String Instruments of the Late Middle Ages and the Renaissance and their Non-European Relatives", held at the Bern Academy of the Arts (HKB) on 28–30 April 2023, for an opportunity to present this work. I thank the Dolmetsch family for permission to reproduce archival materials from the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection (Cambridge University Library); Rodrigo de Zayas and Anne de Zayas for permission to quote from letters in the Zayas Archive, Seville; Jean-François Berar for permission to quote from letters by Marie-Thérèse de Lens; and the Estate of George Percy Grainger for permission to reproduce archival materials held in the Grainger Museum, the University of Melbourne. I am grateful to Cyrille Gerstenhaber and Jean-Christophe Frisch for their help in the interpretation of some early twentieth-century handwriting. I thank Anna Pensaert and the staff of Cambridge University Library, and the President and Fellows of Clare Hall, Cambridge, for their support of this work.

1 For biographical information see DolmetschM 1957; Campbell 1975; Haskell 1988, pp. 26–43; Campbell 2001. Arnold Dolmetsch's account of his family history and his own life can be found in DolmetschA 1930b.

2 The Dolmetsch family, together with their circle of students and friends, also performed concerts in many other locations, in the United Kingdom and abroad. Despite a hiatus in musical-instrument production during the Second World War, the workshop produced countless instruments that were exported around the world. See Stuart 1951.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the interpretation of early music according to emerging and evolving research on historical instruments and performance practices, the Haslemere Festival may have been the first of its kind; it quickly gained international renown and was reported on widely.

Within these contexts and others, Arnold Dolmetsch, his family, and his circle of students, colleagues and friends made prominent contributions to the revival of the making and playing of (now) mainstream instruments such as the clavichord, harpsichord, lute, viola da gamba, and especially the recorder. Their activities have been broadly recognised in studies on the historical performance practice movement. What is perhaps less well known today, however, is Arnold's engagement with instruments such as the clarsach (Celtic harp), the crwth, the vihuela and the rebec (see some of these in Fig. 1).[3] The present chapter focuses on the last of these instruments, which Arnold began to build and play from 1928. The Dolmetsches and their colleagues made rebecs with three and also four strings; they constructed pear-shaped varieties with round backs and, moreover, began to produce trapezoidal-shaped instruments with flat backs, in a variety of sizes.[4] A number of Arnold's rebecs survive; for example, a four-string instrument from 1934 is held in the Horniman Museum (inventory number M44-1983).[5] Members of his family were involved in this project; in particular, his eldest child Cécile Dolmetsch (1904–1997) became noted for performing on the instrument, from its premiere in the late 1920s onwards.[6] A photograph in the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection (Cambridge University Library), with "Oct. 1933" written in pencil on the reverse, shows Nathalie Dolmetsch (1905–1989) playing the rebec, accompanied by her brother Carl Dolmetsch (1911–1997) on a small keyboard instrument, which bears the date 1932 (Fig. 2).[7]

In what follows I will trace the history of the rebec's revival from the late 1920s until Arnold's death in 1940, with some reference to correspondence by Mabel Dolmetsch née Johnston (1874–1963) after the Second World War. To provide relevant context for this phenomenon, it is also essential to consider the Dolmetsches' awareness of and interest in the rebab,[8] which they saw played in both England and Morocco. Subsequently, I will examine the revival of the rebec and questions about its timbre that emerge from archival sources, as well as discussing contemporaneous publications that demonstrate the critical reception of performances on it. Finally, I will briefly survey the kinds of repertoire played in the rebec's rebirth and explore how different sizes were constructed for the instrumental performance of music by Pérotin (fl. ca 1200). For this work I draw on materials in the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, the University of Glasgow Archives and Special Collections, the Zayas Archive in Seville, and a variety of published sources from the twentieth century.[9]

3 For the sake of clarity and brevity I frequently refer to members of the Dolmetsch family by their given names, after first introducing them in full.

4 More research needs to be undertaken on the making of the trapezoidal form; it is not dissimilar to the violin designs of Félix Savart (ca 1819).

5 In the early 1960s they were still being produced in the workshop; see Ward 1961, photograph at p. 25.

6 See photographs of Cécile Dolmetsch playing a rebec at Dolmetsch n.d. and Pickow n.d. Cécile also contributed to the making of rebecs. In 1937 a popular periodical published a photograph of her varnishing a rebec. See *Bystander* 1937, p. 19.

7 The latter matches what is described as a "small virginal or octavina (Compass 4 Octaves, 4 ft. Tone)" and is depicted in DolmetschA 1930a, p. 9. The pairing of these two instruments is a historical choice that is plausible in fifteenth-century and sixteenth-century contexts.

8 For the research project at the HKB, Thilo Hirsch decided to use the generic name "rabab" for European club-shaped skin-covered bowed string instruments, based on the transliteration of the Arabic name of the instrument *rabāb.* In Morocco the latter is approximately pronounced "rebab", and this is also the way that the term was written by Marie-Thérèse de Lens, Arnold Dolmetsch, Mabel Dolmetsch, and others in their circle. To match the sources produced by them, I have used the spelling "rebab" in this chapter.

9 For an overview of sources relating to the Dolmetsch Circle, see Irving 2023. The story of the rebec's continued

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 1 Arnold Dolmetsch posing with (clockwise from top) a clarsach, crwth, rebec, tenor rebec, and a small virginal or octavina. Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, Ms. Add. 10371/C: Photographs and family documentation, Dolmetsch Photographs I–VI, Dolmetsch Photographs II, No. 92 (Photographer of source: Amélie Deblauwe/Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library and the Dolmetsch Family).

Fig. 2 Nathalie Dolmetsch playing rebec, accompanied by her brother Carl Dolmetsch on a small virginal or octavina. Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, Ms. Add. 10371/C: Photographs and family documentation, Dolmetsch Photographs I–VI, Dolmetsch Photographs II, No. 115 (Photographer of source: Amélie Deblauwe/Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library and the Dolmetsch Family).

First, however, it is useful to reflect on historiography relating to the Dolmetsches' revival of the rebec. In literature by members of the family, or about them, this instrument is mentioned only occasionally, since it was overshadowed by the revival of others (such as the viol, lute and recorder). Surprisingly, Arnold himself does not discuss the instrument in an autobiographi-

Fig. 3 Photograph of rebec and bow in DolmetschA 1930a, p. 15 (Photographer of source: Amélie Deblauwe/Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library and the Dolmetsch Family)

proliferation and performance by Mabel, Cécile, and Carl in the second half of the twentieth century is another topic relevant to this discussion, but it awaits further research.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

cal account of his career, dated 18 December 1929, despite his recent commencement of work on it.[10] Nevertheless, one of the plates at the end of the booklet containing this text – which functioned as a sale catalogue, with blank spaces for the insertion by hand of current prices – does include a photograph of a rebec and bow (Fig. 3).[11]

Carl Dolmetsch, the youngest son of Arnold and Mabel, performed on the instrument in his concerts and tours, and mentioned the rebec in at least two publications.[12] In 1945, Carl reflected on the workshop's output:

> Rebecs of various sizes were produced. Their reedy incisive tone explains their ancient popularity for playing dance music. These instruments, *true* ancestors of the violin, have three or four strings, thicker than those of the violin, and like them, tuned in fifths. The soundboard is flat, there is no soundpost, and the tone is more like that of an oboe than a stringed instrument. The small rebec is held up against the shoulder, not under the chin; the bow is held in the same manner as a violin bow. The larger rebecs are held and bowed like viols.[13]

Carl's comments, particularly those about timbre, are echoed in other discussions of the instrument in Dolmetsch historiography. Mabel, in her 1957 book *Personal Recollections of Arnold Dolmetsch,* elaborates further and describes how Arnold began to make the instrument following his long-awaited production of violins, late in his career:

> The violins were followed by their ancestral prototypes, the rebecs, of which the first to be made were spoon-shaped trebles. Their characteristic tone might well be mistaken in the open air for that of the chanter of a bagpipe, so surprising is their carrying power. The tenor and bass rebecs, which followed a year or two later, were made with flat backs, resembling the type in use among Central European folk dancers.[14]

Rebecs are mentioned a few times, usually in passing, in Margaret Campbell's 1975 biography of Dolmetsch.[15] In 1987, Carl wrote more extensively about the rebec in a publication that was based on a conference paper of a few years earlier. Here he differentiates the "earlier Moorish form" from "the European type", in terms of the materials used for their soundboards: parchment and wood respectively. He also comments that "traditionally rebecs normally have three strings, tuned in fifths, but some modern Moorish and Balkan descendants have been reduced to two and even just one string."[16] His allusion to organological descent becomes relevant to what we can discover about Arnold Dolmetsch's approach to the rebec, and particularly his knowledge of a related instrument: the rebab.

The rebab and its relationship with the rebec

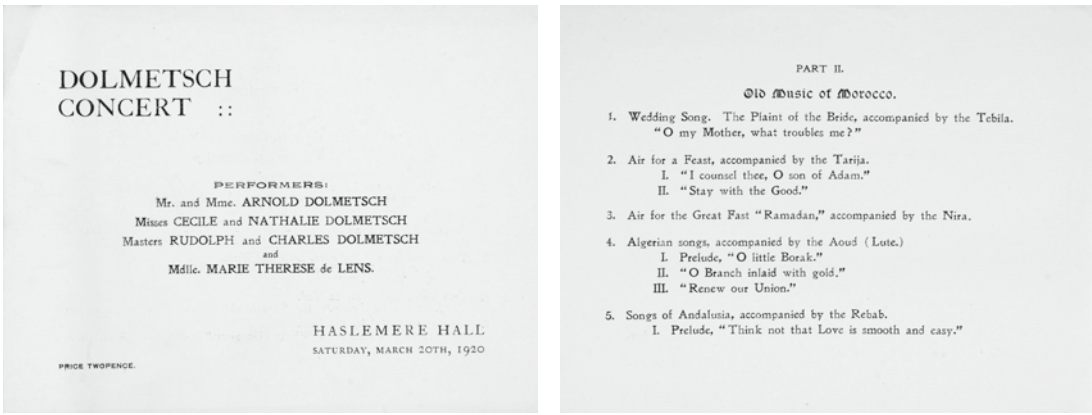
One of the Dolmetsch family's friends and collaborators was Marie-Thérèse de Lens (1888–1948), a French woman whom they had met in the 1910s.[17] During the First World War she moved to Morocco; there she studied local cultural practices and music, and published two

10 See DolmetschA 1930b.
11 See DolmetschA 1930a, p. 15.
12 DolmetschC 1987, p. 5. A recording of Carl playing the rebec, within an ensemble accompanying the song "Je ne prise point tels baisiers", set by Gilles Binchois (ca 1400–1460), is on the LP record Haslemere 1974.
13 DolmetschC 1945, p. 41.
14 DolmetschM 1957, p. 150. On Arnold's making a violin relatively late in his career, see Campbell 1975, p. 224.
15 See ibid., pp. 258f., 262, 274, and 299.
16 DolmetschC 1987, p. 5.
17 Campbell 1975, p. 185; DolmetschM 1957, p. 95.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

articles on these themes.[18] In a letter of 13 October 1916 to Arnold, she writes about musical instruments that she saw and heard around her, connecting them to older types from western Europe: "There also exists the 'rebab' which strangely resembles the 'rebec' of old times. Wouldn't they have a common origin[?]"[19] In another letter of June 1919 she notes: "With the assistance of my brother-in-law who directs municipal affairs, I am going to open a school of music with the aim of conserving old traditions, to promote musical taste and to combat the deplorable introduction of the violin."[20] Her aim – although it could be seen in line with certain colonialist attitudes of the time – was clearly to 'defend' Moroccan music from the introduction of instruments from western Europe. In a published article of 1920 (dated 10 June), she comments furthermore that "the resemblance of the instruments is not contested: the rebecs, lutes and tambourines used by our trouvères and troubadours are well the same as the 'rebabs', the 'uds' and the 'tars' that one encounters in the hands of the 'muallimi' [teachers] of Fez or of Marrakech."[21] Later in the article, she asserts: "The *Rebab* is the ancestor of our old Rebec."[22] She goes on to designate the rebab as "the king of instruments" and states that "the Arabs love to decorate it richly"; she provides a detailed description for the reader of a two-string example, notates its tuning, and publishes a photograph of it.[23]

De Lens is an early example in the twentieth century of a scholar-practitioner from western Europe who engaged directly with the rebab, studying and writing about the instrument and its practice *in situ*. She also performed on it outside Morocco. When de Lens visited the Dolmetsches in Haslemere that same year, they presented a three-part concert together in which she offered the middle bracket of music, with the title: "Old Music of Morocco" (Fig. 4). She sang a


DOLMETSCH
CONCERT ::

PERFORMERS:
Mr. and Mme. ARNOLD DOLMETSCH
Misses CECILE and NATHALIE DOLMETSCH
Masters RUDOLPH and CHARLES DOLMETSCH
and
Mdlle. MARIE THERESE de LENS.

HASLEMERE HALL
SATURDAY, MARCH 20TH, 1920

PRICE TWOPENCE.

PART II.

Old Music of Morocco.

1. Wedding Song. The Plaint of the Bride, accompanied by the Tebila.
"O my Mother, what troubles me?"
2. Air for a Feast, accompanied by the Tarija.
I. "I counsel thee, O son of Adam."
II. "Stay with the Good."
3. Air for the Great Fast "Ramadan," accompanied by the Nira.
4. Algerian songs, accompanied by the Aoud (Lute.)
I. Prelude, "O little Borak."
II. "O Branch inlaid with gold."
III. "Renew our Union."
5. Songs of Andalusia, accompanied by the Rebab.
I. Prelude, "Think not that Love is smooth and easy."

Fig. 4 Cover and extract from the programme of "Dolmetsch Concert", Haslemere Hall, 20 March 1920. Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, MS Add.10371/I: Concert programmes, Programmes 1920–1939 (Photographer of source: Amélie Deblauwe/Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library and the Dolmetsch Family).

18 De Lens 1920; 1924.

19 "Il existe aussi le 'rebab' qui ressemble étrangement au 'rebec' des temps anciens. N'y aurait il pas une origine commune[?]" (De Lens 1916). Thanks to Jean-François Berar for permission to quote from this correspondence.

20 "Je vais avec l'aide de mon beau frère qui dirige les affaires municipales, ouvrir une école de musique afin de conserver les vieilles traditions, propager le goût de la musique et combattre l'introduction deplorable [sic] du violon." (De Lens 1919).

21 "La ressemblance des instruments ne fait […] pas de contestation: les Rebecs, les Luths et les Tambourins employés par nos Trouvères et Troubadours, sont bien les mêmes que les 'Rebabs', les 'Aouds' et les 'Tars' que l'on rencontre dans les mains des 'mouallemine' [sic] de Fès ou de Marrakech" (De Lens 1920, p. 138).

22 "Le *Rebab* est l'ancêtre de notre vieux Rebec." (Ibid., p. 150).

23 "Considéré à juste titre comme le roi des instruments, les arabes aiment à le décorer richement." (Ibid.) For the description and photograph see ibid., pp. 150f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

range of repertoire, accompanying herself on four different instruments; for 'Songs of Andalusia' she played the rebab.[24] This performance – or perhaps another similar event the same year – was reviewed by the poet and critic Ezra Pound (1885–1972), writing under the pseudonym William Atheling, although his text focuses on her singing and does not mention instruments.[25]

In 1929, the Dolmetsch family in turn visited de Lens in Meknès.[26] According to Marco Pallis (1895–1989), a prominent student and financial backer of Dolmetsch, it was thanks to de Lens's hosting their visit that the Dolmetsches had access to musical environments usually out of bounds to outsiders:

> [de Lens] ran a centre for local arts and crafts. She was also interested in music, playing the bass viol as well as a number of Moorish instruments such as the rebab, which is bowed rather like a viol and to which she also sang folk-songs belonging to the region. This lady occupied a lovely old house in the Arab quarter of the town where the Dolmetsch family stayed and from where they went out to visit, in her company, Moorish homes which normally would remain closed to Europeans and non-Muslims.[27]

During these visits the Dolmetsches exchanged performances of music and dance with local musicians.[28] Mabel made illustrations of the encounters; one depicts a gathering of women musicians (Fig. 5), with a rebab hanging on the wall, and another a group of male musicians (Fig. 6), one of whom plays a rebab.[29] In her vivid description of events depicted in the latter, published in 1931, she wrote:

> In their midst sits the leader, a blind man whose face is lit with an inward joy. His skill on the Arab lute, or "'Ud" [sic] and the two-stringed rebec called "Rebab", made him the favourite court musician of a former Sultan. […] [To his far left] sits another of the dark-skinned men […]: he plays the rebab and lends his voice to the choruses.[30]

The visit to Morocco had a profound impact on Mabel, and she later discussed memories of the experience "with delight".[31] Mabel's extant letters to the renowned Arabist and musicologist Henry George Farmer (1882–1965) reveal additional details regarding the intellectual and cultural contexts that underpinned the Dolmetsches' revival of the rebec. She noted the impact of the European violin on local traditions in Morocco, and also commented on confluences between the rebab and the rebec. In a letter of 22 January 1930, Mabel wrote: "The blind man was a musician of a former sultan, & played the lute & rebab, & also an ordinary violin, with three thickish strings tuned very low & with the bow stiffened to form an arc [here she adds a diagram of its shape], although it was actually a European bow."[32] On 20 April, Mabel wrote again to Farmer asking for information about his forthcoming book *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* and described an instrument in possession of de Lens: "One […] is a curious instrument which they call locally the 'gougui.' It is in effect a tenor ~~rebab~~ rebec [she crossed out 'rebab' and wrote 'rebec' above], but with a more slender neck than the ordinary

24 Haslemere 1920.
25 Atheling 1920.
26 See DolmetschM 1957, pp. 143–147; Campbell 1975, pp. 234f.
27 Pallis 1974, p. 58.
28 See DolmetschA 1931; DolmetschM 1931a.
29 I reproduce the original drawings in Figs. 5 and 6; these illustrations were published in ibid., plates I and II, between pp. 14 and 15.
30 Ibid., pp. 12f.
31 See Pallis 1974, p. 58.
32 DolmetschM 1930a.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 5 Mabel Dolmetsch, Group of female musicians in Meknès, Morocco (ca 1929), drawing. Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, MS Add.10371/C: Photographs and family documentation, Mabel Dolmetsch writings, drawings and designs (Photographer of source: Amélie Deblauwe/Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library and the Dolmetsch Family).

Fig. 6 Mabel Dolmetsch, Group of male musicians in Meknès, Morocco, (ca 1929), drawing. Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, MS Add.10371/C: Photographs and family documentation, Mabel Dolmetsch writings, drawings and designs (Photographer of source: Amélie Deblauwe/Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library and the Dolmetsch Family).

'rebab', & with a scroll head and <u>four</u> strings."[33] Here she conceptually conflates the rebec and rebab, assuming a common origin.

In a letter of 30 December 1930, Mabel thanked Farmer for sending a book, although she did not state its title. She elaborated on the instrument she had described in the previous letter:

> Your instrument illustrating an Arab lute much resembles an ancient instrument which our friend Mad.[elle] de Lens found in Morocco. It was there called the "gougui" and she understood from her informant that it was played with the bow. The arched bridge would seem to indicate this. It had four strings tuned in fifths and in general form much resembled the pear-shaped "gumbri". It appeared to be a form of tenor rebec, with separate neck (not hollow). The sound board was half wood and half skin.[34]

Mabel's description of the "gougui" is intriguing, and sounds like it was another type of rebab; an instrument of this name does not appear to be mentioned in de Lens's article of 1920. Regarding the book sent to Mabel by Farmer in December 1930, it seems possible that this was a copy of *Historical Facts,* about which she had asked the previous April; this work certainly discusses the relationship of the rebab and rebec, especially in terms of the etymology of its name.[35] However, *Historical Facts* includes no illustrations. This circumstance suggests that it may alternatively have been *A History of Arabian Music to the XIIIth Century* (London: Luzac & Co., 1929), which does; a copy survives in the Dolmetsch collection.[36]

33 DolmetschM 1930b. This letter is also transcribed and discussed in Katz 2015, p. 72. For Farmer's book see Farmer 1930a.

34 She continues: "I am sending you as a new year greeting an enlarged print of a pencil sketch which I made as a memento of our musical parties in Morocco." (DolmetschM 1930c).

35 See Farmer 1930a, pp. 143f.

36 It is catalogued as III C I in Supper 1967, p. 84, and survives in the Cambridge University Library (cataloguing of the books in the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection is currently in progress). It is also worth noting that in the same year of 1930 Farmer published his article "The Origin of the Arabian Lute and Rebec" (Farmer 1930b). Arnold and Mabel may have been aware of this – given that offprints of other articles by Farmer, some inscribed

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In a subsequent letter to Farmer, dated 5 February 1931, Mabel echoed de Lens in discussing the introduction of the violin into traditional practices in Morocco, writing:

> The violin is gaining rapidly in Morocco in place of the rebab, but they treat it very much like a rebab. There are only three strings used: – these are very thick & are tuned down about a third below our pitch. They hold the instrument downwards on the knee & play with a stiffly arched bow. In their ornamentation they use intermediate intervals.[37]

References to the rebab during Arnold's lifetime appear to trail off from this point in the extant archival materials, but in early 1936 Arnold notes in his diary that he bought one at an auction in London.[38] This instrument may be the object hanging on the left wall that is faintly visible in a photograph of the "Jesses" music room published in *The Musical Times* in 1951.[39]

After Arnold's death, Mabel continued correspondence with Virginia Randolph Harrison (1901–1991), a prominent patron of music and the arts, for whose husband (Marius de Zayas, 1880–1961) Arnold had made a vihuela in the late 1930s.[40] In a letter to Harrison (whom she addresses as "Madame de Zayas") on 22 January 1945, Mabel recalled some of the performances she had seen in Morocco, detailing again how the violin could stand in for the rebab:

> In Morrocco [sic] we heard a woman of the kind who perform in public (they are called the Shikhat) singing in the principal public garden of Meknès. She was accompanied by a man with a violin thickly strung & tuned at a low pitch which he played downwards & made to sound much like a rebab. He started with a florid prelude, at the close of which he played a drone upon which the Shikha [sic] took up the theme declaiming it in recitative fashion with much ornamentation, all in the chest voice. In between her stanzas, while she rested, the stringed instrument played ritornelles finally landing on the drone, when her turn came round.

She also mentioned both rebab and rebec:

> In the versified treatises on instruments (1528–1545) by Martin Agricola he speaks of three kinds of geigen, the grosse or Welsche Geigen, the Polische Geigen and the kleine dreiseitigen Handgeiglein (rebecs). The Grossen Geigen are tuned in fourths & a third like we tune the viols & guitars now.

Mabel was probably referring here to an 1896 edition of works by Martin Agricola that was held in the Dolmetsch Library.[41] She goes on to notate the tuning for descant, tenor, and bass rebecs, then continues:

> All this seems like a wide digression; but it seems to separate definitely the Viols as European instruments from the rebecs and Polish fiddles of oriental provenance with their tuning in fifths, their absence of fingerboards & frets, & their more muffled tone in consequence, similar to the technique of the Arab rebab.[42]

---

with a dedication to Mabel, are extant in the collection – but evidence of that specific work being in their possession is yet to be located. A listing of offprints of other articles by Farmer sent to the Dolmetsches, some dedicated to Mabel, is in Supper 1967, pp. 83f.

37 DolmetschM 1931b. Also quoted in Katz 2015, p. 73.

38 "P. & S. [Puttick and Simpson, auctioneers] vu les instruments et décidé d'acheter Luth, Rebab et tambour." (DolmetschA *Diary*, 9 January 1936).

39 Two sitars (on the wall) and various tambourines (in the shelving) are also visible. See the photograph in Stuart 1951, p. 299.

40 See DolmetschM 1957, pp. 155f.; Griffiths 2013, p. 131.

41 Agricola 1896. This copy survives in the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection at Cambridge University Library. It is listed in Supper 1967, p. 22.

42 DolmetschM 1945.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

She mentions again the "Gugui" [sic] which she saw in Morocco, stating that it had "a round rebec body[,] a longish neck, curved bridge tuned in fifths with four strings & played with a bow."[43]

It seems that Harrison was interested in buying rebecs, for Mabel writes on 21 September 1946: "We have rebecs but I am not sure if there is a roundbacked one, or only the flat European type. I will see when I get home."[44] On 7 November she followed up, commenting: "We have now been able to find a rebec of the kind you wanted, that is with the round back as you saw it pictured in one of our former catalogues."[45] Her comments suggest that fewer round-backed rebecs were available from the Dolmetsch workshop at this time. Further investigation may reveal more about the post-war scale of production of flat-backed rebecs as distinct from round-backed types, and the role of the de Zayas family and others in promoting the Dolmetsches' continued output of this instrument in its various forms.

Reviving the rebec

Arnold Dolmetsch was not the first to build a rebec based on old models, although it seems that he and his circle may have been the first to perform extensively on it. Harry Haskell, in his history of the early music revival, notes that Léon Pillaut (1833–1903), the curator of musical instruments at the Paris Conservatoire, presented a reconstruction of a rebec for display at the 1889 Exposition Universelle in Paris; however, this was only for visual display and was not played, according to a contemporaneous description by Julien Tiersot (1857–1936).[46] In the 1890s Auguste Tolbecque (1830–1919) also reconstructed the rebec.[47] He described the instrument's sound as "dry and hard", and stated that it was used by "village fiddlers".[48] Dolmetsch was certainly aware of the rebec early in his career, and in an article of 1904 for *The Connoisseur* magazine he wrote: "The three-stringed Rebec, prototype of the latter, dry and sharp, was best for popular tunes and dances."[49] His book of 1915, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence,* refers to an English painting (now dated to ca 1596) in the National Portrait Gallery that depicts a broken consort, with one of the players using, according to Arnold, "a violin or rebec".[50]

Arnold had access to a range of literature about the rebec. Many items of his library survive in the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection at Cambridge University Library, and although the catalogue of this collection was made by Uta Supper in 1967, a significant number of the printed works were clearly used by Arnold during his lifetime, since they contain his name, annotations, or inserts. The catalogue lists the second edition (1911) of the book *Old English Instruments of Music. Their History and Character* by Francis William Galpin (1858–1945). Although the Dolmetsches' copy of it has not yet been located, this publication includes discussion and

43 Ibid.

44 DolmetschM 1946a.

45 DolmetschM 1946b.

46 See Haskell 1988, p. 44; Tiersot 1889, p. 8. The instrument is described by Tiersot as "un rebec à cinq cordes, dont quatre sont accordées à l'unisson de deux en deux, la cinquième isolée tenant probablement lieu de *bourdon*" (ibid.). His wording suggests a rebec with two string choirs and a single string. Thanks to Thilo Hirsch for this observation.

47 See a photograph of a reconstructed rebec in Tolbecque 1898, p. 5.

48 "Le son du rebec est sec et dur; il servait aux ménétriers." Ibid., p. 6.

49 DolmetschA 1904, p. 134.

50 DolmetschA 1915, p. 463. The painting *Sir Henry Unton* can be seen at the National Portrait Gallery (Scarlett n.d.). As the instrument has clearly indented ribs and a separate neck, today it would be described more likely as a violin.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

photographs of rebec iconography. Galpin states that the rebec "first appears in Europe under the name *Lyra*, which is still given to it in Greece, by which route it probably entered our continent." He reproduces the iconography of the instrument from three sources: an eleventh-century illustration held in the Bodleian Library, Oxford; a photograph of a twelfth-century Norman carving from Canterbury Cathedral; and a late twelfth-century psalter in the University of Glasgow Library. In commenting on the rebec's form – "pear-shaped in outline with a short neck and a sound-box which is convex or rounded at the back" – Galpin also includes photographs of a contemporaneous Greek rebec (or lyra) and an eighteenth-century Italian rebec, writing that "the specimen from modern Greece closely resembles the mediæval instrument, and the Italian Rebec represents the later form."[51]

In 1928, the musicologist Gerald Ravenscourt Hayes (1889–1955) began publishing a projected five-volume work, *Musical Instruments and Their Music, 1500–1750,* although only the first two volumes were issued.[52] In the first, Hayes noted that Dolmetsch "examined and revised all my manuscript before publication".[53] The second volume, entitled *The Viols, and Other Bowed Instruments* and published in 1930, devotes a section to "The Strepitant Rebec".[54] If Hayes's comment about Dolmetsch revising the manuscript of the first volume holds true for the subsequent one – certainly, Dolmetsch contributed the introduction to the second volume, and page proofs of almost the whole book (with pencil annotations that are probably by Arnold) survive in the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection – then Hayes's text could be considered to correspond to Arnold's contemporaneous perspectives on the rebec, or at least to intersect with them.[55] Although he does not mention Dolmetsch by name, Hayes refers to him implicitly when mentioning the making of "facsimiles" of the instrument. He writes:

> In an early form, the instrument was used till recent years in Greece and the adjacent islands, and examples of this, compared with eighteenth-century Italian rebecs and pictorial records, have enabled facsimiles of the sixteenth-century rebec to be made, with a tone that cannot be far from the original. This tone is surprising and resembles neither viol nor violin, but has a snarling brilliance more akin to the chanter of a bagpipes; this powerful and penetrating voice is a fit fellow to its unbiblical companions, the serpent and the shawm, in music for dances, for example, which must stand out in clear-cut distinctness above other sounds.[56]

It is striking to note Hayes's mention of both Greek and Italian models, which echoes Galpin's comments, and provides further weight to the possibility that Dolmetsch may have drawn from pictorial examples in Galpin's book. The discussion of timbre here suggests a sense of excitement and discovery – "the tone is surprising" – and the instinctive relegation of the instrument by its revivers to music for dancing.

The rebec was first listed in the programme of the Haslemere Festival in 1928, which that year took place from 20 August to 1 September.[57] The front matter of the programme includes

51 Galpin 1911, p. 80, and – respectively – plate XXI (facing p. 110) and plate XX (facing p. 102). Although it is not clear when that book was acquired, it is likely that Arnold Dolmetsch was familiar with it.

52 On the meeting of Dolmetsch and Hayes see Campbell 1975, p. 220.

53 Hayes 1928, p. vii.

54 Hayes 1930, pp. 155–159; see also pp. 175–178 on "the ancestors" of the violin.

55 The bound page proofs for the second volume are in the Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, and are given the shelfmark III C 10, 1.2 in Supper 1967, p. 109.

56 Hayes 1930, pp. 158f.

57 In 1940, in an obituary of Arnold Dolmetsch, William McNaught mistakenly dated the rebec's revival to 1931: "As it [the rebec] had no recorded place in high-class music Dolmetsch had to provide it with duties; its début was made in three pieces by Anthony Holborne 'for viols, violins, or other musicall [sic] wind instruments,'

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the rebec in a list headed "Instruments to be employed will include".[58] Advertising began several months earlier, and a number of stories appeared in the press to publicise the event. On 11 June 1928, the *Newcastle Daily Journal* reported:

> Among new features is the rebec which will be employed in certain dances. It has only recently been revived by Mr Dolmetsch, the needful research upon it having been done this year. Its tone is most striking and it sems [sic] a very practical instrument for dancing to, a Correspondent writes.[59]

On 1 July 1928, a short notice in *The Musical Times* announced the programme of the Haslemere Festival and stated: "The Rebec will be used in some of the dances, Mr. Dolmetsch having devoted special study to the instrument during the past year."[60] As the festival approached, further details were announced, further emphasising the connection of the rebec with dancing. *The Northern Whig and Belfast Post* stated on 18 August: "The rebec is to be revived by Mr. Dolmetsch when the festival opens on Monday. Its tone is said to be most striking, and admirable to dance."[61] The *Daily Herald* also reported on 21 August: "An instrument new to the Haslemere festival is the rebec, to be used in the dances on Saturday for the first time in modern years. It was made in Mr. Dolmetsch's workshop."[62] A newspaper local to Haslemere, *The Surrey Advertiser and County Times,* added on 25 August, under the sub-heading "New Works & A New Instrument":

> A number of works are receiving their first performance in modern times, and another feature in this year's festival is the use for the first time for many years of the rebec – thought to have been an ancient Moorish instrument – to accompany some of the dances.[63]

Audiovisual footage of Dolmetsch's reconstructed rebec survives from the time of this festival, in the Fox Movietone News Collection at the University of South Carolina (Moving Image Research Collections).[64] It contains nine minutes of "outtakes" for a news story, filmed on 31 August 1928, of instrumental music and dancing, by performers in historical costumes. Its content seems to correspond to the final concert of the festival, "Dances and Festive Music", which was scheduled for the following day.[65] The clips begin with a performance by an instrumental ensemble of three recorders, serpent, cello (rather than viol), drum, and octavina, led by Arnold Dolmetsch on the rebec. The group then plays (twice) a piece announced by Arnold as "a Scotch brawl", before the same music accompanies (twice) a group of dancers. Finally, Arnold plays the rebec as a solo melody instrument, accompanied by the octavina, in what seems to be an arrangement of William Byrd's "La Volta" (as reported on the programme; the music matches No. 155 in the *Fitzwilliam Virginal Book*), to direct and accompany the dance of that name. The video (06:32–07:46) shows a good rhythmic coordination between rebec and dancers in its performance, especially in the latter's leaps. Most remarkable, though, is Arnold's

---

which were played at the 1931 festival on recorder, lute, cithren [sic], rebec and two viols." (McNaught 1940, p. 154). This quote is also discussed in Scholes 1947, Vol. 2, p. 777.

58 Haslemere 1928.

59 *NDJ* 1928, p. 8.

60 *MT* 1928, p. 658.

61 *NWBP* 1928, p. 11.

62 *DH* 1928, p. 2.

63 *SACT* 1928, p. 9.

64 FMNC 1928.

65 Haslemere 1928, "Twelfth Concert". It is possible to match some of the repertoire seen and heard here to the festival programme, although not all works have yet been identified.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

subsequent rendition of the same piece on the rebec, this time without dancers but accompanied by keyboard and what sounds like a cello plucking the bassline (08:28–09:09). In this clip, the pear-shaped form of the rebec, its short bow with a thick stick, and Arnold's graceful technique are clearly visible. The quality of the recorded sound in this short clip – perhaps because of the close-up positioning of the camera and microphone – gives a reasonable impression of the aural impact that this newly-built instrument may have had on listeners.

Beyond notices in the press about the festival, there are also details in archival and published sources about the rebec revival. The first mention of the rebec in Arnold's own words – in his diaries – dates from 1930, when on 19 January he notes receiving an order for one.[66] On 6 December that year he writes: "started the plan of a rebec"; on 16 December he notes "finished the plan of the rebec with the exception of the rose"; and on 17 December: "designed the rose of the rebecs".[67] On 18 December he records that he ordered gouges to use for the rebecs.[68] On 29 December he noted: "Have had to design a bridge for the rebec. Tried this rebec, which doesn't work"; and on 31 December he wrote: "fixed the bracing and the belly of the rebecs. They need to be redone. The braces have been glued onto humid wood and have bent inwards."[69] Arnold also made notes in his diary about the timbre of the rebec. On 2 January 1931, he wrote: "A new rebec with a thinner soundboard and very reduced braces is strung up. [The] sound [is] very beautiful, vibrant and free. But Leslie [Ward, husband of Cécile and maker in the workshop] having put the fingerboard too high, one cannot judge the strength of the sound."[70] At the celebration on 26 February 1931 for his birthday (which was two days earlier), Arnold wrote: "I gave to Cécile as a gift a beautiful rebec with its case and its bow. She is happy."[71] A few months later, on 19 June, he noted a rebec with strings that were too thin did not sound properly, and changed them.[72]

On a later occasion Arnold commented on rebec bows, regarding their production of sound. In playing the music of Marin Marais (1656–1728) with Mabel, he noted on 19 April 1936 that "her old bow prevented the beauty of the sound and the delicacy of expression that she was obtaining with the rebec bow."[73] Dolmetsch's student Robert Donington (1907–1990) mentioned the recent production of rebecs in a 1932 booklet entitled *The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch* (published by the Dolmetsch Foundation), giving further details on the characteristics of their bows: "A number of fine rebecs have recently been finished, together with their bows, which are of the hard type, short, tight, and almost without flexibility."[74] (The types of rebec bows being produced in the Dolmetsch workshops can be seen clearly in Figs. 2 and 3.) It seems that by 1932, the early prototypes of the rebec had evolved into a standard form for reproduction, for Donington continues:

66 DolmetschA *Diary*, 19 January 1930.

67 "Commencé le plan d'un Rebec" (ibid., 6 December 1930); "Fini le plan du Rebec à l'exception de la Rose" (ibid., 16 December 1930); "Dessiné […] la Rose des Rebecs" (ibid., 17 December 1930).

68 "Ecrit à Buck commandant gouges pour creuser les Rebecs" (ibid., 18 December 1930).

69 "[J']Ai dû dessiner un chevalet pour le Rebec. Essayé ce Rebec, qui ne va pas" (ibid., 29 December 1930); "Réglé le barrage et la Table des Rebecs. Ils sont à refaire. Les barres ont été collées sur du bois humide, et ont creusé." (Ibid., 31 December 1930).

70 "Un nouveau Rebec avec Table amincie et Barres très réduites est monté en Cordes. Son très beau, vibrant et libre. Mais Leslie ayant mis la touche beaucoup trop haute, on ne peut pas juger de la force du son." (Ibid., 2 January 1931).

71 "Je fais cadeau à Cécile d'un beau rebec avec sa boîte et son archet. Elle est contente." (Ibid., 26 February 1931).

72 "Mis en état les Rebecs qui ne sonnaient pas, à cause de cordes trop fines." (Ibid., 19 June 1931).

73 "Recouru que son ancien archet empêche la beauté du son et la délicatesse de l'expression qu'elle obtenait avec l'archet de Rebec." (Ibid., 19 April 1936).

74 Donington 1932, p. 15.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Now that the difficulties of the preliminary research work have been overcome, and the form of the instrument satisfactorily established, the rebecs are not difficult or costly to make: the treble rebecs are considerably smaller in the body than violins; and their extreme portability and their strong, incisive tone might well recommend them to teachers and leaders of folk-dancing.[75]

Donington thus considered the instrument to be established for use in popular practice. In other sources from around this time there also emerged further reflection on the type of music it could be used to play, a point to which we now turn.

Repertoire for the rebec

In 1976, Ronald Pearsall stated: "There was no record of the rebec playing art music, so when he had made one Dolmetsch had to scrabble around for suitable material."[76] In the programme of the 1928 Haslemere Festival, where the instrument was premiered, it is not clear in which pieces the rebec was actually played; however, clues come from reviews of the following year's event. Edmund van der Straeten (1855–1934), writing in *The Strad,* reports that Cécile

> sang a pretty Provençal sixteenth[-]century song, and repeated the previously heard fifteenth[-]century French song, "C'est a ce Jolly Moys de May" with added ritornelles for a rebec which she played herself holding it against the chest as was the custom of the ancient minstrels. It has a thin and nasal tone, and is only of historical interest.[77]

By the description "only of historical interest", van der Straeten appears to dismiss the potential for the revived rebec to play a part in newly living practices. The same author reviewed the 1929 festival for *The Musical Times,* and stated that the song was a repeat of a performance from the previous year's event.[78] Cross-referencing the programme for the 1928 Haslemere Festival, we can see this work listed in the eighth concert (28 August), although it is described as "Song with Lute and Viol". Perhaps the fact that the rebec was played by the singer herself precluded its description among the instruments used by accompanying musicians.

In a review of the 1931 Festival, van der Straeten noted the use of the rebec in five-part broken consorts of 1597 by Antony Holborne (ca 1545–1602), describing the instrument's timbre in negative terms:

> [Three pieces were played] for the somewhat unorthodox combination of "recorder, lute, cithren, rebec, and two viols" and which, in spite of the acid tones of the extraneous rebec, sounded quite nice. Of course there is no literature of the rebec, which was never used in high-class music, but having once been reconstructed it is natural that one should wish to make use of it.[79]

Despite these comments about the historical incongruency of the rebec within the ensemble (and its jarring timbre), the author presumes that its recent revival and current availability is the justification for its inclusion. It seems, then, that novelty overrode other concerns about historical accuracy, although the latter issue returned in observations about other performances in the same festival.

75 Ibid.
76 Pearsall 1976, p. 158.
77 Van der Straeten 1929a, p. 318.
78 Van der Straeten 1929b, p. 933.
79 Van der Straeten 1931, p. 845.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In particular, criticisms arose regarding the incorporation of the rebec into larger ensembles. As van der Straeten commented:

> Interesting features in this year's Festival with regard to the instruments used were the reconstruction of the Band of the famous twenty-four 'violons du Roy' of the French Bourbon Kings […]. The inclusion in their number of two rebecs, however, is historically unjustifiable, and so is the use of that instrument for accompanying a Trouvère's song (tenth concert).[80]

The very last comment appears to refer to the use of the rebec along with two viols to accompany the song "Je ne prise point tels Baysiers" (text by Charles d'Orléans, ca 1450), unless there was another unprogrammed work in the tenth concert.[81] More recent understandings of the rebec suggest, however, that this use does not seem to be "historically unjustifiable", since the rebec was a popular tool of professional minstrels.[82]

Yet the main point of contention for van der Straeten was the inclusion of rebecs in an orchestra modelled after that of late seventeenth-century Versailles. In *The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch* (1932), Donington explained the rationale behind this ensemble's formation in the following way:

> With the addition of two rebecs and an extra violone on the occasion of a concert of French music, the Dolmetsch orchestra was able to form a replica of the "twenty-four violins" of Louis XIV's court. It is probably the rebecs that are the nearest relatives of the violins: at any rate, they were unfretted, tuned in fifths, and except in the bass sizes, played violin-wise; and the two seem to have reacted on each other's development. They had not yet separated again even as late as Mersenne. In expressiveness the flexibility and nobility the violin is by far the superior: but in a certain kind of brilliance and incisiveness the rebec surpasses the violin.[83]

The text of this publication includes marginal notes for the reader's ease of reference, and next to this comment about the instruments is written: "The Rebecs: the closest cousins of the violins". One wonders whether members of the Dolmetsch Circle were regarding them as related to the kinds of pochettes used by dancing-masters at the time of Louis XIV.

In any case, the distinctive timbre of the rebec was clearly becoming a notable characteristic – it had already been described by van der Straeten as "thin and nasal" and "acid", as quoted above – and in the following passage Donington elaborated on its sonic characteristics:

> Its tone is of a reedy nature, at once pleasing and penetrating, so that in the orchestra a proportion of one rebec to perhaps three or four violins is all that would be needed to produce an extreme sharpness and heightened tone-colour. A scoring possible where colour, brilliance and power rather than tenderness and nobility are aimed at, is to write for the oboes in unison with the violins; the combination of the rebecs with the violins might give a rather similar but more pronounced effect, while preserving the string characteristics unmixed, and leaving the oboes free for another part.[84]

80 Ibid.

81 A setting of this text, attributed to Gilles Binchois, was recorded in 1973 with Carl Dolmetsch playing the rebec, and released on the LP Haslemere 1974 (side 1, track 5). The sleeve notes to the recording state that "the song was transcribed by Arnold Dolmetsch in 1931"; thus it seems likely that this same setting was performed at the 1931 festival.

82 See Remnant 2001, p. 901.

83 Donington 1932, p. 15.

84 Ibid.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beside the last passage appears the following marginal note: "Their possibilities in the modern orchestra." From these words one might infer that the Dolmetsch Circle saw the newly revived rebec not as an instrument that was mutually exclusive from the violin, but rather as a tool that could be deployed pragmatically in explorations of orchestral repertoire from the late seventeenth century. Donington's comment that oboes could be "left free for another part" also suggests an openness to experimentation with instrumentation. Regarding the phrase "a scoring possible", one might even speculate that he was hinting that new compositions could be written for it.

Playing Pérotin on rebecs

This issue of timbre was possibly what inspired the construction by Dolmetsch of different sizes of rebecs for the performance of twelfth-century repertoire: in this case the music of Pérotin (fl. ca 1200). In the late twentieth century, the tendency to use different sizes of rebecs together with voices in the performance of late medieval music was critiqued in detail by scholars including Christopher Page, with reference to performances from around the 1960s onwards, such as those by David Munrow (1942–1976) and his group the Early Music Consort of London.[85] However, the origins of this contentious practice in the early music revival can be dated back to the activities of the Dolmetsch Circle. Unless evidence to the contrary emerges, it appears that Arnold Dolmetsch may have been the first luthier of the early music revival to construct families of the rebec in different sizes. Arnold was also among the early interpreters of medieval music in the first few decades of the twentieth century who applied instruments to vocal repertoire. As Daniel Leech-Wilkinson has pointed out, the combination of instruments and voices in medieval music was a hypothesis that had been promoted by Hugo Riemann (1849–1919), and later extended by Pierre Aubry (1874–1910).[86] The latter wrote in 1908 about tenors in thirteenth-century motets as follows: "We can very well imagine that this role would have been entrusted to a string instrument, vielle or rebec: the bow has a keenness and a precision that the singer cannot attain."[87] Evidence of the presence of that particular volume by Aubry in the Dolmetsch Library has not yet emerged, but the family's collection contained other works by that author, and thus one wonders whether Arnold was aware of Aubry's views on this topic.[88] Whatever the case, Dolmetsch certainly contributed to the early twentieth-century controversy over the use of instruments in medieval repertoire.[89]

In an article published in 1934 in *The Consort,* Arnold articulated his position in this debate:

85 He writes: "The bass rebec, for example, a Renaissance instrument, has been a major workhorse in countless modern performances of Machaut and Dufay where, with its large size, round bridge and covered strings, it is ideal for the textless tenors and contratenors lying below the vocal part in pitch. However, many (perhaps most) medieval bowed instruments appear to have been quite small in size; they often had flat bridges and did not use covered strings. It remains uncertain in the present state of our knowledge whether such instruments could ever have been used in the way the bass rebec has been." (Page 1992, p. 28).

86 Leech-Wilkinson 2002, pp. 23 and 35f.

87 "Nous concevons à merveille que ce rôle ait été confié à un instrument à cordes, vièle ou gigue: l'archet a un mordant et une précision à laquelle le chanteur ne peut atteindre." (Aubry 1908, p. 148). Translation from Leech-Wilkinson 2002, p. 36.

88 Supper 1967, p. 27.

89 For a critical overview of this hypothesis see Leech-Wilkinson 2002, pp. 13–87.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> [An] obstacle to the realization of mediæval part music is the idea that it was intended for voices only. A mass of literary and pictorial evidence proves that, on the contrary, instruments took a more important share in its performance than voices. Some is purely instrumental; none is purely vocal, since the vocal music was always backed by instruments.
>
> The revival of mediæval music must be based upon a judicious combination of the proper contemporary musical instruments with voices specially trained for the purpose.[90]

He goes on to critique an article of August 1933 by Jacques Handschin (1886–1955), who wrote about the polyphonic works of Pérotin for two to four parts that are contained in the manuscript Wolfenbüttel 677.[91] Arnold's complex views on the history of vertical harmony, his negative perceptions of some musicological methods, and the content of Handschin's study are broader topics that go beyond the scope of the present discussion, but his engagement with this article appears to have been a catalyst for his application of rebecs to the performance of Pérotin. Commenting that Handschin "does not touch the great four-part pieces", Dolmetsch asserts that "[t]hey are true *fantasies*, comparable to the English fantasies for viols which I have revived. [...] Although much of the music is obviously unsingable, he [Handschin] maintains that it is intended for voices."[92]

After obtaining a facsimile of the Wolfenbüttel manuscript, prompted by its mention in Handschin's article, Dolmetsch began to transcribe some of these four-part works.[93] On playing them through with a viol consort, however, he found that they did not live up to "great expectation" and attributed this lack of success to questions of timbre.[94] On 29 December 1933, Dolmetsch wrote to the Australian-American composer Percy Grainger (1882–1961), reporting on this issue and describing some progress that had been made:

> This music proved extremely difficult to decipher and put together. But, I have done it. It is also quite as difficult to play – more so than any viol consort. We are mastering it. It fascinates us – It sounds like some very profound work of Debussy! ... We play it on Four Tenor Violins. Viols have not the necessary bite. I want 4 Tenor Rebecs. I am going to make them. I sh[d] like to try 4 saxophones…… Clever, refined ones.[95]

He enclosed extracts of his arrangements (Fig. 7). It is unknown whether Dolmetsch attempted to have this music played on saxophones, but his mention of them here seems to emphasise his focus on issues of timbre or articulation, given his mention of the lack of "bite" in the sound of viols.

Less than a month later, Dolmetsch started work on constructing his ideal instruments for these works. On 26 January 1934 he noted: "[I] started and almost finished the plan for the large rebecs to play Perotin."[96] The following day he noted that he had finished his plans and that the making of the instruments had begun.[97] On stringing up the first tenor rebec on 6 February he noted "Complete success."[98] The next day he wrote: "[I] perfected the rebec in changing the

90 DolmetschA 1934, p. 2.
91 Handschin 1933.
92 DolmetschA 1934, p. 5.
93 Ibid., p. 5. For the facsimile see Baxter 1931.
94 DolmetschA 1934, pp. 5f.
95 DolmetschA 1933.
96 "Commencé et presque fini le plan des grands Rebecs pour jouer Perotin." (DolmetschA *Diary*, 26 January 1934).
97 "Fini le plan des Rebecs. On les commence." (Ibid., 27 January 1934).
98 "Mis des cordes sur le 1er Tenor Rebec. Succès complet." (Ibid., 6 February 1934).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

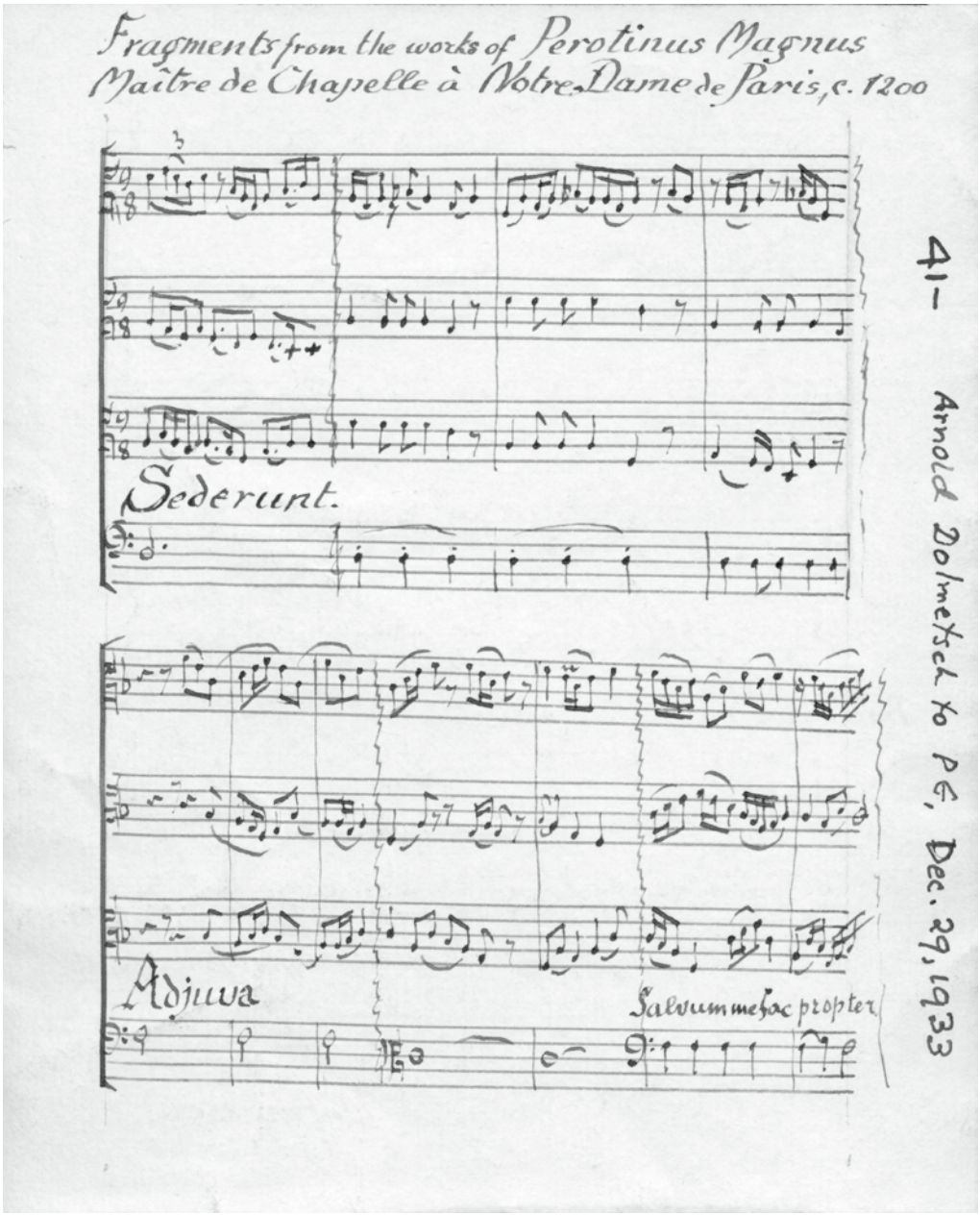


Fig. 7 Arnold Dolmetsch, arrangement of Pérotin's *Sederunt* (excerpt), sent to Percy Grainger in a letter of 29 December 1933 (DolmetschA 1933, reproduced by permission of the Estate of George Percy Grainger and the Dolmetsch family).

position of the bridge. The sound now emerges very easily and is of an extraordinary beauty."[99] In his article of 1934, Arnold wrote:

> The viols we had used at first seemed unsatisfactory; a more robust, pungent tone was needed. I decided that tenor and bass rebecs would be the proper instruments, but whilst these were being made, we used tenor violins, which were useful meanwhile for our studies.[100]

99 "Perfectionné le Rebec en changeant la place du chevalet. Le son maintenant sort très facilement et est d'une beauté extraordinaire." (Ibid., 7 February 1934).

100 DolmetschA 1934, p. 6.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

It seems that the unique timbre afforded by his speculative reconstruction of rebecs and experimentation with different sizes contributed to the popularisation of the instrument (and the music of Pérotin), but also somewhat negative reactions by critics. Reviewing the performance on tenor rebecs, Arthur Henry Fox Strangways (1859–1948) – a longtime friend of Dolmetsch and a specialist on Indian music – wrote in *The Observer* on 22 July 1934:

> Dolmetsch, introducing him [Pérotin] (like a wise mother recommending hasty pudding with a little jam to her family), said that we had never heard, and never would hear, anything so complex in our lives. When it came, it was those highly complex harmonics of D minor and F major triads, with a little sweetening in the way of meandering parts. It was on four tenor rebecs, and the sound of them explained why the French like Erard pianofortes.[101]

Fox Strangways's last acerbic comment betrays a certain prejudice – albeit jocular – against the sound of the instruments, suggesting that they inversely demonstrated a French preference for the timbre of piano. A review by Gerald Hayes, published two months later, stated of the same performance: "The music, played on four tenor rebecs, sounded as though its highest pleasure would be given to one actually playing in it."[102] Both reviewers implied a lack of perceived beauty in the sound for contemporary listeners. Nevertheless, Hayes allowed for the enjoyment of the practitioners.

These performances were clearly memorable. Music critic William McNaught (1883–1953), in his 1940 obituary of Dolmetsch, noted: "In 1936 the fantasies by Perotin, which Dolmetsch alone had succeeded in construing, were tried out on four rebecs of different sizes."[103] This reminiscence may refer to a performance of Pérotin's *Viderunt omnes.* The programme for the 1936 Haslemere Festival actually states that they were performed on four tenor rebecs, without men-

Fig. 8 Arnold Dolmetsch and Robert Donington playing rebecs in ca 1936. Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, Ms. Add. 10371/C: Photographs and family documentation, Dolmetsch Photographs I–VI, Dolmetsch Photographs IV, no. 35 (Photographer of source: Amélie Deblauwe/Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library and the Dolmetsch Family).

101 Fox Strangways 1934, p. 12.
102 Hayes 1934, p. 158.
103 McNaught 1940, p. 154. Also discussed in Scholes 1947, Vol. 2, p. 777.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tioning bass or treble.[104] However, a photograph from around 1936 shows Donington and Arnold playing four-stringed treble rebecs, in trapezoidal form (Fig. 8).[105] In the final years of Arnold Dolmetsch's life, he continued to use the rebec and to programme it for the festival. On 22 June 1936 he notes that he "played the rebec for the dances" (referring to a regular domestic event), and a week later he records the same activity.[106] The programme for the last Haslemere Festival during Arnold's lifetime, that of 1939, includes a performance of Pérotin's *Adjuva,* described as "A Fantasy on the Plain Chant, played on Four Rebecs", with the performers on one treble, two tenor, and one bass rebec listed as members of the Dolmetsch family.[107]

Conclusion

As the evidence presented in this chapter shows, Arnold Dolmetsch was led by a number of circumstances and intercultural inspirations to experiment in the reconstruction of the rebec and the revival of its performance. He, Mabel, and their family were attracted by the history of the rebec as an 'ancestor' of the violin, and inspired by Marie-Thérèse de Lens to consider the relationship between it and the rebab; de Lens brought the latter to Haslemere in 1920 and they saw it in Morocco in 1929. As regards the rebec's timbre and physical form, Arnold Dolmetsch was clearly fascinated and sought to explore the new, but also old, sound-worlds that emerged from the instrument. The correspondence of Mabel and the performances of Cécile and Carl suggest that the Dolmetsch family's interest and practice of the rebec continued consistently for several decades.[108] In 1956, for example, a programme with the title "Music for Rebecs" was broadcast by The Cécile Dolmetsch Rebec Ensemble on BBC Radio, featuring music by Pérotin (*Haec dies, Mors,* and *Adjuva*), an unnamed motet by John Dunstable (ca 1390–1453) and an anonymous branle.[109] The history of the rebec's ongoing dissemination and popularity after the Second World War invites further investigation. Nevertheless, it is clear that Arnold Dolmetsch, from 1928 until his death, played a central and prominent role in reviving the instrument, in terms of both luthiery and performance practice.

Bibliography

All weblinks in this article last consulted 19 September 2025.

Agricola 1896 | Martin Agricola: *Musica instrumentalis deudsch. Erste und vierte Ausgabe, Wittemberg 1528 und 1545,* Leipzig: Breitkopf & Härtel 1896.

Atheling 1920 | William Atheling [Ezra Pound]: Music, in: *The New Age* 26/24 (15 April 1920), pp. 387f.

Aubry 1908 | Pierre Aubry: *Cent motets du XIIIe siècle publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Mabberg,* Paris: Geuthner 1908, Vol. 3.

104 Haslemere 1936, p. 10. It was preceded by the thirteenth-century troubadour song *Bele Doette as Fenestre se siet* (Fair Doette at her window sits), for which the rebec and harp are listed as accompaniment; see ibid., pp. 9f.

105 Reproduced in Donington 1983, p. 42. Although Donington dates it to 1936, Campbell dates it a year earlier; see Campbell 1975, p. viii and photographs between pp. 208f.

106 "Joué le Rebec pour les Danses" (DolmetschA *Diary*, 22 June 1936); "Danses. Je Joue le Rebec" (ibid., 29 June 1936).

107 Haslemere 1939, p. 8. The players were respectively Mabel Dolmetsch, Nathalie Dolmetsch, Carl Dolmetsch, and Marie [Mary] Dolmetsch (1915–1996).

108 Amongst the items of the Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, it is interesting to note that the spine of the 1982 volume of the *Journal of the Viola da Gamba Society of America,* which contains a seminal article by Margaret Anne Downie (1982) on the rebec, is annotated: "American | ON REBECS & VIOLS | Journal".

109 The programme was scheduled for 10.40 pm on Sunday, 9 December 1956, and performed by Cécile Dolmetsch, Nathalie Dolmetsch, Layton Ring, and Michael Walton. It is described as a "BBC Recording" (*RT* 1956, p. 13).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Baxter 1931 | *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628),* ed. by James Houston Baxter, London: Oxford University Press 1931.

Bystander 1937 | [Anon.]: Make Your Lute and Sing. The Dolmetsch Family and Some of Their Ancient Musical Instruments, in: *The Bystander* (21 July 1937), p. 19.

Campbell 1975 | Margaret Campbell: *Dolmetsch. The Man and His Work,* London: Hamilton 1975.

Campbell 2001 | Margaret Campbell: Dolmetsch, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition,* ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, London: Macmillan 2001, Vol. 7, pp. 433–435.

De Lens 1916 | Marie-Thérèse de Lens: *Letter to Arnold Dolmetsch,* 13 October 1916, Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, MS Add.10371/E/16, Correspondence and Papers, Letters (F): H–Q.

De Lens 1919 | Marie-Thérèse de Lens: *Letter to Arnold Dolmetsch,* 19 June 1919, Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, MS Add.10371/E/16.

De Lens 1920 | Marie-Thérèse de Lens: Ce que nous savons de la Musique et des Instruments de Musique du Maroc, in: *Bulletin de l'Institut des Hautes Études Marocaines* 1 (1920), pp. 137–152.

De Lens 1924 | Marie-Thérèse de Lens: Sur le chant des moueddin et sur les chants chez les femmes à Meknès, in: *Revue de Musicologie* 5/12 (1924), pp. 152–160.

DH 1928 | [Anon.]: Opening of the Haslemere Festival, in: *Daily Herald,* 21 August 1928, p. 2.

Dolmetsch n.d. | Dolmetsch Foundation: The Dolmetsch Story, in: *Dolmetsch Online,* n.d., www.dolmetsch.com/historypage.htm.

DolmetschA *Diary* | Arnold Dolmetsch: *Diary* [1917–1920, 1923–1939], Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, MS Add.10371/F, Diary and notebooks.

DolmetschA 1904 | Arnold Dolmetsch: The Viols, in: *The Connoisseur* 10/39 (November 1904), pp. 134–138.

DolmetschA 1915 | Arnold Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence,* London: Novello 1915.

DolmetschA 1930a | Arnold Dolmetsch: *Dolmetsch and His Instruments,* Haslemere: Dolmetsch [1930].

DolmetschA 1930b | Arnold Dolmetsch: The Evolution of the Dolmetsch Instruments, in: DolmetschA 1930a, pp. 1–6.

DolmetschA 1931 | Arnold Dolmetsch: Instrumental Accompaniments of Early Songs, in: *The Consort* 2 (December 1931), pp. 4f.

DolmetschA 1933 | Arnold Dolmetsch: *Letter to Percy Grainger,* 29 December 1933, Melbourne, Grainger Museum, W41–1.

DolmetschA 1934 | Arnold Dolmetsch: Concerning My Recent Discoveries, in: *The Consort* 3 (June 1934), pp. 1–11.

DolmetschC 1945 | Carl F. Dolmetsch: Music and Craftsmanship, in: *Fifteen Craftsmen on Their Crafts,* ed. by John Farleigh, London: Sylvan 1945, pp. 31–43.

DolmetschC 1987 | Carl Dolmetsch: The Relationship Between Design and the Quality of Sound Production, in: *Restoration of Early Musical Instruments. The Proceedings of a Symposium held by the Victoria and Albert Museum in conjunction with UKIC, December 1983,* ed. by Christina Huntley and Katharine Starling, London: UKIC 1987, pp. 3–5.

DolmetschM 1930a | Mabel Dolmetsch: *Letter to Henry George Farmer,* 22 January 1930, Glasgow, University of Glasgow Archives and Special Collections, Farmer Collection, GB 247 Farmer q509/3.

DolmetschM 1930b | Mabel Dolmetsch: *Letter to Henry George Farmer,* 20 April 1930, Glasgow, University of Glasgow Archives and Special Collections, Farmer Collection, GB 247 MS Farmer 304/1/1.

DolmetschM 1930c | Mabel Dolmetsch: *Letter to Henry George Farmer,* 30 December 1930, Glasgow, University of Glasgow Archives and Special Collections, Farmer Collection, GB 247 MS Farmer 309/6.

DolmetschM 1931a | Mabel Dolmetsch: Music in Morocco, in: *The Consort* 2 (December 1931), pp. 12–17.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

DolmetschM 1931b | Mabel Dolmetsch: *Letter to Henry George Farmer,* 5 February 1931, Glasgow, University of Glasgow Archives and Special Collections, Farmer Collection, GB 247 MS Farmer 304/1/2.

DolmetschM 1945 | Mabel Dolmetsch: *Letter to Virginia Randolph Harrison ["Madame de Zayas"],* 22 January 1945, Seville, Zayas Archive (DOLMETSCH Mabel – II, 1945–1949, Haslemere, Surrey).

DolmetschM 1946a | Mabel Dolmetsch: *Letter to Virginia Randolph Harrison ["Madame de Zayas"],* 21 September 1946, Seville, Zayas Archive (DOLMETSCH Mabel – II, 1945–1949, Haslemere, Surrey).

DolmetschM 1946b | Mabel Dolmetsch: *Letter to Virginia Randolph Harrison ["Madame de Zayas"],* 7 November 1946, Seville, Zayas Archive (DOLMETSCH Mabel – II, 1945–1949, Haslemere, Surrey).

DolmetschM 1957 | Mabel Dolmetsch: *Personal Recollections of Arnold Dolmetsch,* London: Routledge 1957.

Donington 1932 | Robert Donington: *The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch. The Renaissance of Early Music,* Haslemere: Dolmetsch 1932.

Donington 1983 | Robert Donington: Why Early Music?, in: *Early Music* 11/1 (January 1983), pp. 42–45, https://doi.org/10.1093/earlyj/11.1.42.

Downie 1982 | Margaret Anne Downie: Rebec in French Literary Sources from 1379 to 1780, in: *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 19 (1982), pp. 71–98.

Farmer 1930a | Henry George Farmer: *Historical Facts for the Arabian Musical Influence,* London: Reeves 1930.

Farmer 1930b | Henry George Farmer: The Origin of the Arabian Lute and Rebec, in: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 4 (October 1930), pp. 767–783, www.jstor.org/stable/44012873.

FMNC 1928 | Fox Movietone News Collection: *Antique Musical Instruments – Outtakes* [35mm film], filmed on 31 August 1928, University of South Carolina, Moving Image Research Collections, Fox Movietone News Story 1-78, https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/2988/rec/1.

Fox Strangways 1934 | Arthur Henry Fox Strangways: Dolmetsch Festival, in: *The Observer,* 22 July 1934, p. 12.

Galpin 1911 | Francis William Galpin: *Old English Instruments of Music. Their History and Character,* 2nd ed., London: Methuen 1911.

Griffiths 2013 | John Griffiths: The Changing Sound of the Vihuela, in: *A Musicological Gift. Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie,* ed. by Kathleen Nelson and Maricarmen Gómez, Lions Bay: Institute of Mediaeval Music 2013, pp. 123–146.

Handschin 1933 | Jacques Handschin: A Monument of English Mediæval Polyphony. The Manuscript Wolfenbüttel 677, in: *The Musical Times* 74/1086 (August 1933), pp. 697–704.

Haskell 1988 | Harry Haskell: *The Early Music Revival. A History,* London: Thames & Hudson 1988.

Haslemere 1920 | *Dolmetsch Concert* [concert programme], Haslemere Hall, 20 March 1920, Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, MS Add.10371/I, Concert programmes, Programmes 1920–1939.

Haslemere 1928 | *The Haslemere Festival of Chamber Music 1928* [concert programme], Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, Ms. Add. 10371/I, Concert programmes, Haslemere Festival Programmes: 1925–1939.

Haslemere 1936 | *The Twelfth Haslemere Festival of Chamber Music 1936* [concert programme], Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, Ms. Add. 10371/I, Concert programmes, Haslemere Festival Programmes: 1925–1939.

Haslemere 1939 | *The Fifteenth Haslemere Festival of Chamber Music 1939* [concert programme], Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection, Ms. Add. 10371/I, Concert programmes, Haslemere Festival Programmes: 1925–1939.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Haslemere 1974 | *Haslemere Festival Golden Jubilee Record* [LP record], Strobe Records, SRCM 123, 1974. See also: Haslemere Festival 1925–1974, at *Discogs*, www.discogs.com/release/5820895-Various-Haslemere-Festival-1925-1974.

Hayes 1928 | Gerald R. Hayes: *Musical Instruments and Their Music 1500–1750*, Vol. 1: *The Treatment of Instrumental Music,* London: Oxford University Press/Milford 1928.

Hayes 1930 | Gerald R. Hayes: *Musical Instruments and Their Music*, Vol. 2: *The Viols, and Other Bowed Instruments,* London: Oxford University Press/Milford 1930.

Hayes 1934 | Gerald Hayes: The Haslemere Festival, in: *Monthly Musical Record* 64/759 (1934), p. 158.

Irving 2023 | David R. M. Irving: Rediscovering Arnold Dolmetsch. Going Back to the Sources of the Early Music Revival, in: *Early Music* 51/2 (December 2023), pp. 275–291, https://doi.org/10.1093/em/caad009.

Katz 2015 | Israel Katz: *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932),* Leiden: Brill 2015.

Leech-Wilkinson 2002 | Daniel Leech-Wilkinson: *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance,* Cambridge: Cambridge University Press 2002.

McNaught 1940 | McN [William McNaught]: Arnold Dolmetsch and His Work, in: *The Musical Times* 81/1166 (April 1940), pp. 153–155.

MT 1928 | [Anon.]: Musical Notes from Abroad, in: *The Musical Times* 69/1025 (October 1928), pp. 657f.

NDJ 1928 | [Anon.]: North Country Notes, in: *Newcastle Daily Journal and North Star,* 11 June 1928, p. 8.

NWBP 1928 | [Anon.]: The Musical World. Some Notes and Comments, in: *The Northern Whig and Belfast Post,* 18 August 1928, p. 11.

Page 1992 | Christopher Page: The English *a cappella* Heresy, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music,* ed. by Tess Knighton and David Fallows, New York: Schirmer 1992, pp. 23–29.

Pallis 1974 | Marco Pallis: Mabel Dolmetsch. Born 6 August 1874, in: *Chelys* 5 (1973/74), pp. 51–61.

Pearsall 1976 | Ronald Pearsall: *Popular Music of the Twenties,* Newton Abbot/Totowa (NJ) 1976.

Pickow n.d. | George Pickow: *Rebec circa 1950. Cecile Dolmetsch, daughter of Arnold Dolmetsch, playing a treble rebec, an ancestor of the modern violin. (Photo by George Pickow/Three Lions/Getty Images),* online, n.d., www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/cecile-dolmetsch-daughter-of-arnold-dolmetsch-playing-a-news-photo/3322863.

Remnant 2001 | Mary Remnant: Rebec [rebeck, rebecke, rebekke], in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition,* ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, London: Macmillan 2001, Vol. 20, pp. 898–902.

RT 1956 | [Anon.]: The Third Programme, in: *Radio Times. Journal of the BBC* 133/1726 (7 December 1956), pp. 12f.

SACT 1928 | [Anon.]: The Charm of Ancient Instruments, in: *The Surrey Advertiser and County Times,* 25 August 1928, p. 9.

Scarlett n.d. | *Sir Henry Unton* [painting], attributed to Richard Scarlett (Skarlett), oil on panel, 1596–1606, 740 x 1632 mm, London, National Portrait Gallery, inv. no. NPG 710, www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06456/Sir-Henry-Unton.

Scholes 1947 | Percy A. Scholes: *The Mirror of Music, 1844–1944. A Century of Musical Life in Britain as Reflected in the Pages of the Musical Times,* 2 vols., [London: Novello] 1947.

Stuart 1951 | Charles Stuart: 'Dolmetscherie' Today, in: *The Musical Times* 92/1301 (July 1951), pp. 297–303.

Supper 1967 | Uta Supper: *Catalogue of the Dolmetsch Library* [typescript], Esslingen am Neckar 1967, Cambridge, Cambridge University Library, Jeanne-Marie Dolmetsch Collection.

Tiersot 1889 | Julien Tiersot: *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889,* Paris: Alcan 1889.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tolbecque 1898 | Auguste Tolbecque: *Notice historique sur les instruments à cordes et à archet,* Paris: Bernardel 1898.

Van der Straeten 1929a | Edmund van der Straeten: The Haslemere Festival, in: *The Strad* 40/474 (1929), pp. 316–318.

Van der Straeten 1929b | Edmund van der Straeten: Haslemere Festival of Chamber Music, in: *The Musical Times* 70/1040 (October 1929), pp. 932f.

Van der Straeten 1931 | Edmund van der Straeten: The Haslemere Festival, in: *The Musical Times* 72/1063 (September 1931), pp. 845f.

Ward 1961 | Charles Leslie Clifford Ward: *The Dolmetsch Workshops,* Haslemere: Dolmetsch [1949 (revised 1954–1961)].

David R. M. Irving *is an ICREA (Catalan Institution for Research and Advanced Studies) Research Professor at the Institució Milà i Fontanals de Recerca en Humanitats (IMF) and the Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) in Barcelona; a Corresponding Fellow of the Australian Academy of the Humanities; and Honorary Senior Fellow at the Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne. His research focuses on the role of music in early modern intercultural contact, especially in the Asia-Pacific region. He is the author of* Colonial Counterpoint. Music in Early Modern Manila *(Oxford University Press, 2010) and* The Making of European Music in the Long Eighteenth Century *(Oxford University Press, 2024), co-editor of the journal* Eighteenth-Century Music, *and co-general editor of* A Cultural History of Western Music *(Bloomsbury Academic, 2024). As a performer on historical violin, David has played with ensembles in Australia, Asia, Europe and the Americas.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Historische Musikwissenschaft vs. Musikethnologie als Methode

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Britta Sweers/Cristina Urchueguía

One Object Viewed from Different Perspectives. Ethnomusicology and Historical Musicology in Dialogue

Ethnomusicology and historical musicology intersect in many places, especially in how they approach the music of the Middle Ages. On the one hand, this concerns specific historical events such as the presence of Arabic cultures on the Iberian Peninsula and the corresponding intercultural processes of encounter. On the other hand, this also includes methodological questions, since oral and written processes of transmission can hardly be separated from each other. The following dialogue is based on a conversation held at the end of the two-day symposium "The Medieval Rabab" at the Bern Academy of the Arts.[1] *Here, Britta Sweers, professor of Cultural Anthropology of Music, and Cristina Urchueguía, professor of historical musicology, both from the University of Bern, discuss perspectives for potential productive collaborations between their two disciplines. What differences exist between their approaches, and how do they complement one another? What is the difference between historical ethnomusicology and music history? And how are comparative cultural questions dealt with today?*

Interdisciplinary challenges

BS: We have been discussing the music of the Middle Ages, which is an area where both of our disciplines – ethnomusicology and historical musicology – meet. It became obvious that there are some grey zones between our disciplines. The highly interdisciplinary research that has been presented touches on many areas that are also addressed by other disciplines. Many of these topics that are likewise at the edges of our disciplines require specialist background knowledge. With music iconography, for example, one might think: that's the business of art history, that's not my business, and vice versa. As a result, nobody addresses it. In the case of the analytical catalogue presented by Thilo Hirsch and Marina Haiduk,[2] it had apparently been previously assumed that another discipline was already undertaking this research, resulting in these themes becoming overlooked: these are grey areas.

The theme of this volume is both historical and ethnomusicological. For several decades, these two disciplines have had issues with each other, even though they actually have similar origins. If you go back to Guido Adler's concept of musicology,[3] the idea was initially that it was one discipline with subareas. Even early comparative musicology started from the broad idea

1 See Institute Interpretation 2021; this conversation has been transcribed by Marina Haiduk and slightly reworked by the authors.

2 See Thilo Hirsch/Marina Haiduk's article "Von der Darstellung zum klingenden Objekt", in this volume, pp. 59–89 (Hirsch/Haiduk 2025).

3 Adler 1885.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

of wanting to understand human music-making in the widest possible sense. The initial notion was not that the disciplines should become opposites, with ethnomusicology the discipline that studies 'the other', and historical musicology basically focused on male composers, the 'great white men'. Our approach at the Bern University has been one of bringing together both disciplines again and developing an intradisciplinary dialogue, also by sometimes having joint seminars where Cristina and I address similar topics. Then we just fight a little bit in a playful way to demonstrate that there are different approaches and perspectives, but our disciplines are not so different – and it's quite nice to have that kind of collaboration.

CU: We have to celebrate jam sessions like this where we try to point out why this "unwillingness to understand each other" evolved. There are certain conditions concerning the object we are dealing with. One can read it in the very first sentence of Guido Adler's seminal article "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" ("The scope, method and aim of musicology") from 1885: Musicologists focus on historical music, and to be more precise, on the musical artwork.[4] This is our object. If you begin like that, you could just skip all music before the eighteenth century, because the idea of the musical artwork is an ideological concept that was coined in the nineteenth century. The other thing is that Adler also conveys a kind of value catalogue between the lines that puts complexity at the top and simplicity – I'm not saying primitivity, but simplicity – at the bottom.

Obviously, it's very easy to analyse complex music and very difficult to analyse simple music – music that works with means you cannot count but must look at and describe qualitatively. Historical musicologists prefer complex musical artworks as their object. The great contradiction here is that they also want to speak about the music of the Middle Ages, although it does not fulfil the conditions it needs to be either an artwork or complex because it has completely different goals. Paradoxically, this is a point where we can meet. But ethnomusicology needed to assert its own place as an academic discipline, and did so by establishing a clear dividing line between it and historical musicology.

There was another divide between them that was sometimes explicit, sometimes implicit. Saying that ethnomusicology deals with 'the other', while historical musicology tries to make sense of 'our own' past, means that we are dealing with western, European music: the root of every kind of art music. Everything else would then belong in the realm of the ethnomusicologist. Ethnomusicology approaches the present as if it had no past, while historical musicologists look at the past as if it was not present anymore. This has been a kind of non-spoken way of dealing with the methodologies of historical and ethnomusicology. But if you look closer, it doesn't work at all.

Similarities between historical musicology and ethnomusicology

BS: The big eye-opener, at least for me, was Peter Jeffery's *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant* in 1992,[5] because until that point an ethnomusicologist was supposed to study the music of 'the other', even though this had never really been true. As Cristina said, it used to be the music of the 'present', even though that was also not true. Because once you've done an interview it's something in the past and you have to work with memories, reconstructions of biographies et cetera, even if you are working on the music of the present. As we could see here, there is a decade-long history of ethnomusicology deal-

4 "Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst." (Ibid., p. 5).
5 Jeffery 1992.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ing with manuscripts from the Arab regions, for instance, though it was somehow always cast aside in how the discipline was represented and perceived on the outside.

I used to be a historical musicologist and then swapped sides because the time in question was dominated by the unspoken rule that we should not engage in context-oriented studies – to come back to our favourite word 'context'. I started to study in 1989, shortly before the Berlin Wall fell, and until that time many aspects were shaped by Cold-War thinking in Germany and everywhere else.[6] If you explicitly studied music in context, this could have been associated with having a communist slant. One might laugh about this now, but at that time, 'proper' historical musicologists did analysis, studied watermarks et cetera. I was being introduced to a hardcore musicology that engaged in this kind of research to the extent that you didn't really look at anything beyond the so-called material-based 'hard facts'. That was when I switched over, even though contextualisation and the sociocultural and sociopolitical aspects ought to have been part of historical musicology too at the time.

CU: There is another premise that was key to historical musicology – 'authenticity'. The paradigm of authenticity has created and shaped a whole set of methodologies that have become a decalogue of how historical musicologists work. We are very keen on authenticity and hate any kind of hybridisation, things that escape the control of the author, or reception processes that can contaminate what we study. Historical musicologists dislike all this because they want someone to be responsible for the creative process. They think about their objects as homogeneous, structurally distinct artifacts.

One topic that is also very important for us is stylistic development – the development from the very simple artwork to the very complex thanks to the genius of an individual agent who knows perfectly well what he is doing, or has a kind of divine inspiration moving him. All these ideas permeate the narratives of historical musicology. For me, the dialogue with ethnomusicology was also eye-opening because it let me recognise where we are actually committing an injustice towards real music history. We are not really focusing on the history of musical practice but only on a very tiny part of it, namely the creation of complex musical artworks. Our object was the history of composition and not the history of what happened, or why, or what contexts allowed the music to emerge.

For instance, my first seminar was about the motet of Notre Dame. We learned about fancy concordances between the different manuscripts. But no questions were ever posed about how this music was used, sung, where, or why the manuscripts lack any kind of evidence of having been used. Nobody asked, "what's this all about?"

This context-oriented way of looking at music is very important if we are to shift our attention from a composing-oriented musicology in which the history of the development of composing music needs individual, authorial agency, to asking questions about what music does with people and what people do with music, regardless of whether we conceptualise it as art music, popular music, or any other kind of music (differentiations that are in themselves problematic too).

'The other' in music histories

BS: However, looking at 'the other' can be useful, especially if you have to write a music history. If you look at books on the history of western or European music in German or English, you usually find a central European history that depicts an evolutionary narrative. There is

6 Shreffler 2003.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

something grey at the 'beginning' of the mediaeval period that is depicted as marking a caesura after a period without notated music, thus without 'complex' music. Suddenly, notation appears – Gregorian chant – which becomes more and more complex and therefore marks the beginning of 'art music'. However, at that time – and I think this conference has demonstrated this – music life was thriving at the so-called edges of Europe. For example, in al-Andalus and the Byzantine realm, music was extremely complex. There were music libraries, universities et cetera at a time when people in central Europe were herding sheep. Imagine writing a music history of a Europe that includes these kinds of complex musics and musical contexts within the whole geographical area of the continent! You would also have to include Muslim cultures. That's a tricky political issue, but one that would be important if we are to get a complete image of Europe.

CU: It begins with the term 'mediaeval' itself. The Middle Ages are a period between the fall of the Roman Empire in which we have our cultural roots, and the so-called Renaissance, a period that historiography often characterises primarily through its revival of the culture of Antiquity. In the fourth to sixth centuries, supposedly horrible barbarians destroyed the Roman Empire – then, eventually, in the thirteenth century – depending on whether you were in France, where people were reputedly more intelligent and quicker than others, or in what is Italy nowadays or somewhere else – the knowledge of the past was restored. Charlemagne was the first to prepare the field, then the Renaissance came, and slowly but surely, western music arrived at the point where we are now. This perspective implies that Celts, Jews, Muslims, and all the other cultures present had no implications for music's historical development, but merely constituted anomalies that we can just put aside. We have a similar case in the Renaissance when people craved for the Hellenistic and Roman Classical period while ignoring all other precursors. Changing the perception of the period between the sixth and the fourteenth century, really problematising the term Middle Ages itself, is difficult work. We should reflect on what these kinds of terms do with the content we are speaking about. For this reason, I tend to reject the term 'mediaeval' because it is bound up with expunging different cultures or elements of culture that were constitutive elements of how Europe evolved, but do not suit the master narrative of European cultural history.

Centre and periphery

BS: Addressing the developments that we have been discussing during the conference also means posing questions about the centre and the periphery. As you know, in histories of western European music, the Holy Roman Empire is at the centre. But if we accept that these so-called centres were themselves at the periphery, what does this mean for a European self-perception? This is an open question.

There is a further issue. Including the edges also helps us to get an early global perspective. Of course, globalisation at that time was not what it is nowadays. But we are still dealing with an early form of historical globalisation because Europe at its edges was connected to many early transcontinental global flows through Northern Africa, the Arab peninsula, even to India and beyond.[7] And again, if you look at what had been happening in India at that time, or in the region of what today is Indonesia, you find that music life was thriving and musical interactions were already taking place at a time when Europe was still quite slow, both in the docu-

7 Held et al. 2003.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mented variety of repertoires and in the intensity of its developments. Changing perspectives is very exciting, but not comfortable.

CU: Even the development of Christianity is always seen as something Roman, though it began in the Northern Middle East and Northern Africa. The basis of the Bible is the Jewish Tanach, which is written in Hebrew and Aramaic. Many later texts were written by diaspora Christians in Northern Africa, Ethiopia and Eritrea. The Septuagint was translated into Greek, and in a second development the standard Latin translation called the "Vulgata" became the monopolistic normative basis of Christian theology. But we tend to forget that the origins of Christianity are somewhere else.

Globalisation and nationalism

BS: It seems as if this narrow approach is especially challenging to historical musicology, but at the same time it's also challenging established European ethnomusicological perspectives. If you look at Europe, again from a broader perspective, quite a few countries – especially in eastern Europe – are focused on establishing national histories of folk music. You again have to have a broader picture in mind. Just by looking at the interconnections of travelling musicians or travelling instruments, you can see that this kind of local, political, national concept – one that has been central to many folk-music research approaches for many decades in many countries and regions in Europe – is not really working.

CU: It is right to criticise this nationalistic view, because in the Middle Ages – I call it the Middle Ages, though you've already heard my critique of this term –, rulers did not think of their territories as national entities. The political situation was completely different. Besides military and political power, there was an independent network of places like monasteries that had the competence and knowledge to administer estates, creating a global network of stakeholders and other political powers. For instance, Charlemagne and the Carolingians first assumed power over the vast territories that they ruled as an empire, but subsequently fragmented this entity again through their policies of inheritance. They treated politics like a family business, and the next generation saw brothers fight against each other to conquer their respective territory. The power systems at the time were much more fluid than our idea of nationalism, which is linked to political continuity, to cultural identity and to a common history, but is completely anachronistic if we project it onto the Middle Ages.

Tradition and revival

BS: There might be further aspects, like our understanding of breaking traditions but also of continuity. Our disciplines also meet here. For instance, I've been focussing on how traditional music is being revived and changed in the present day,[8] but this has also helped me to understand what could happen to a tradition, and what is important for a tradition to continue. Change is important if tradition isn't going to turn a culture into something backwards-looking or museum-like. But how much change can you adopt while still remaining recognisable? What does this mean for the reconstruction of history, for example, or for our connection with certain instruments?

8 Sweers 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I think that our experience of the Covid-19 pandemic is a good example in our own time. The pandemic was terrible, but it also provides us with deep insights into how quickly our knowledge of certain cultural practices can disappear. Before Covid-19 we had a thriving music culture, but during the pandemic many musicians lost their job. Now that we are in the process of reviving that culture, we realise that a lot of people have left, or have moved into other jobs. The pandemic might well have been a point of no return for some traditions and infrastructure. So we can still experience this kind of major rupture, even in the twenty-first century. What does this mean with regard to studying historical breaks in tradition?

CU: This question is very complex, because traditions have broken down for many different reasons. Some have eventually been revived, if sometimes randomly. There are also divergent rationales or politics of revival.[9] One of the most successful has been the historically informed music revival that prioritised authenticity and historical plausibility. It has meanwhile been subjected to a thorough critique. Musicians know that it's impossible to reconstruct the past, though this ideal has not really been contested by any other distinct paradigm.

But it would be interesting to see why we want to pursue authenticity, what our motivation is to reconstruct a tradition after its discontinuation, and why certain things are so appealing to us now, whereas others are not. There are traditions that are totally lost and that nobody cares about, like the Singspiel in Germany, for instance, a genre of comic operetta in the eighteenth century. Only two have survived: *Die Zauberflöte* and *Die Entführung aus dem Serail*, while thousands of them sleep peacefully in archives and no prince has come to kiss them back to life. But many other traditions are there too, so it's not a question of how a tradition is interrupted or just perishes, but how we make choices among many possible alternatives, and what our approach is to traditions when we reconstruct them.

I mention this because some instruments that we have seen at this conference are reconstructions, reshapings or remakings by someone who played them and died in 2019, and nobody is playing this music anymore. Within just two years, something has turned from being a living dinosaur to something that you want to use to do something new.

Authenticity

BS: Cristina just brought up a key word, which is 'authenticity' – a very tricky word. The concept of authenticity doesn't work if you haven't got the opposite – it's always authenticity against the inauthentic. And authenticity can also have different layers of meaning. For instance, in an ideal situation you might have a complete original Greek vase or sculpture. It's authentic because it was made two or three thousand years ago and the original components are still there – it has a kind of material-based, historical authenticity.[10] But what about music? An authentic musical instrument would be one that was constructed in mediaeval times. But in contrast to Greek vases, it is difficult to preserve wood and other organic material, so such instruments require a complex reconstruction process. And how were they played? There is also a kind of authenticity regarding what is true to me, to my inner self, at the present time. So there are different layers of authenticity; it is not an absolute. This is what we learned from our research: that you really have to be careful with this expression.

To return to the second meaning, Early Music can still be authentic in the sense of being authentic in the twenty-first century. You might have tried your best to reconstruct an instru-

9 E.g. Bithell/Hill 2014.

10 See also Dutton 2003; Claviez et al. 2020.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ment with the best sound possible, but it might not be authentic with regard to what exactly was done in mediaeval times, also because people back then will have perceived things and listened to them differently. The soundscape was completely different. If you look at writings from that time, you see that people experienced emotions, war and so on in a completely different way.[11] For me as an ethnomusicologist, the period we describe as mediaeval is a completely different culture that I need to decipher, much as I would try to understand a culture in South America or elsewhere.

CU: Material authenticity always seems to constitute a sort of uncontested, self-evident, absolute truth, but it is only one part of the equation. The object exists, it is made of atoms, but maybe it has changed and now it is not authentic at all anymore. That's why I propose conceptualising objects as texts, just as you would a written text that you edit using the scholarly instruments of historical criticism. Someone described these different musical instruments as variants of an ideal instrument. This is also a metaphor taken from textual criticism, for here, too, there is a certain historical form with a basic layout, and variants of this ideal circulate that remain the same despite their differences.

Hybridisation and other processes play a role. One should re-functionalise authenticity not as a final goal but as a guiding concept, a tool that you can work with in pursuit of different perspectives on an object – a structural perspective, a textual perspective, a material perspective, a functional perspective. Functional authenticity is something completely different from material authenticity, just to mention one example. It offers you greater possibilities for using those elements of the object that you want to 'edit' for specific reasons in your work.

Intercultural comparisons from a historical perspective

BS: We can add some final points, such as about intercultural comparison between past traditions and present-day music practices. The musicological disciplines really need to address the validity and pitfalls of these approaches. As an ethnomusicologist, I'm a bit cautious if I only have a description, for instance, of vocal performance practices, because the voice is always quite difficult to describe. If you have no physical medium of transmission, then you have to depend on writings and also, a little bit, on your imagination. But what does it mean if, for instance, a manuscript – I think it was related to Welsh mediaeval singing – says that the voice sounded 'bee-like'?[12] Do you really think it is a bee-like sound? You can, of course, look at other cultures to get an idea of what is possible. Listening to Bulgarian voices that can project the sound quite widely might give you an idea of how to use the chest voice. But is it really the same as, for instance, Early Music singing? We don't know, but at least we have a comparison. So I would adopt a very cautious approach. I'm maybe a bit more careful than others who say, "we don't have anything, so let's do it like Bulgarian singers".

CU: We don't have a time machine to see what happened in the past. Even if we could travel back in time, we lack the aesthetic perception of the past. It is naïve to suppose that the job of historians ought to be to reconstruct the past. First, it is impossible, and secondly, our job should not be reconstructing the past but making sense of it. This differentiation goes back to the begin-

11 E.g. Reichow 1984.

12 This approach was chosen by the Welsh band Bragod (Robert Evans, Crwth, and Mary-Anne Roberts, Voice) for their album *Welsh Music and Poetry from the 14th to the 18th Century* (private release 2001). The liner notes of the album, which is also the first recording of the Welsh Crwth, refers to remarks on singing in a bee-like voice in related manuscripts. See also the discussion on the band's website (Bragod n.d.).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ning of academic historiography, the debate between aiming to narrate "what really happened" following Leopold Ranke, and another vision, led by Johann Gustav Droysen, that interrogates the remains of the past in the present.[13] This second approach creates a dialogue between the historians and their sources.

However, I'm not against artistic experiments as long as those engaged in them do not claim that they are recreating historical truth – which some musicians, unfortunately, still do to mesmerise their audience. For me, it was really important to open my mind and my ears and to see that there are different options. There is not just one narrative and one aesthetic in the history of music. There are different ways of seeing it. A plural approach to music history narratives would also include something like what you just said: the possibilities that you have of sound creation and how these have been valued in the past.

BS: That was Peter Jeffery's starting point: You have a written text from mediaeval times, but what does it mean? It means that you have a text. Because we know that in mediaeval times there was a lot of improvisation. We don't know what people really sang, whether it was just monophonic or whether it was already a kind of polyphonic singing that people practised but didn't notate. Our knowledge of oral history and oral transmission is something that complements historical musicology. That's why I learned a lot from Cristina and took advantage of her knowledge of what a source is. It helps me in how I approach a source and look at a written manuscript, also as an ethnomusicologist.

CU: There is written music, but what was the reason for it being written down? Often, especially when notation was only just beginning to be used, it was not meant to be utilised in practice. Written texts fostered control and administrative standardisation and belonged to the arsenal of political power. Looking at the sources also means asking the 'w' questions: why, where, who, what? Sooner or later, we have to ask these very basic questions. Looking at them with four eyes and thinking about them with two brains that work a little bit differently is always very healing and very helpful – just to see how many presuppositions determine how we think, and how we might try and relativise them.

Methodological differences but similar perspectives

BS: Cristina and I have a different training. For instance, I am more focused on qualitative work, interviews, oral history, and awareness of context and sound, whereas Cristina is more experienced in dealing with written sources. We have different ways of analysing things – in my case, it is more a matter of listening and transcribing, while in Cristina's case it means looking at the written musical notes. What some colleagues in historical musicology have forgotten is the sound of music, which is something we are trying to bring back in again. But maybe – just to conclude here in a kind of interim state – maybe our little dialogue has demonstrated that our disciplines are not so different. Even though we might have different focuses and approaches, we are still focused on similar objects with similar perspectives.

CU: We all have to work with sources – in an interview, a living source may lie, and my sources, written many centuries ago, might not be readable, or they could also be biased or just otherwise unreliable. So we all have to be critical and thorough with any kind of source.

13 See e.g. Droysen 1977; Wach 1933.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

...except for one issue...

BS: The only thing is that my living sources can defend themselves. I have to ask them for permission, while the dead sources cannot do that, they can't say "no, please don't write about my private life" et cetera, which could also be an ethical issue in historical writing. This is a difference.

Bibliography

All weblinks in this article last consulted 19 September 20225.

Adler 1885 | Guido Adler: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5–20.

Bithell/Hill 2014 | *The Oxford Handbook of Music Revival,* ed. by Caroline Bithell and Juniper Hill, New York: Oxford University Press 2014.

Bragod n.d. | Bragod: *Bragod,* online, n.d., https://bragod.com.

Claviez et al. 2020 | *Critique of Authenticity,* ed. by Thomas Claviez, Kornelia Imesch and Britta Sweers, Wilmington: Vernon 2020.

Droysen 1977 | Johann Gustav Droysen: *Historik. Historisch-kritische Ausgabe*, Vol. 1: *Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriss der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882),* ed. by Peter Leyh, Stuttgart: Fromann-Holzboog 1977.

Dutton 2003 | Denis Dutton: Authenticity in Art, in: *The Oxford Handbook of Authenticity,* ed. by Jerrold Levinson, New York: Oxford University Press 2003, pp. 258–274.

Held et al. 2003 | *Global Transformations. Politics, Economy and Culture,* ed. by David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt and Jonathan Perraton, Oxford: Blackwell 2003 [[1]1999].

Hirsch/Haiduk 2025 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk: Von der Darstellung zum klingenden Objekt, in: *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* ed. by Thilo Hirsch, Marina Haiduk and Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Vol. 20), pp. 59–89, https://doi.org/10.5771/9783987402302-59.

Institute Interpretation 2021 | Institute Interpretation: *The Medieval Rabab,* online, 2021, www.hkb-interpretation.ch/rabab.

Jeffery 1992 | Peter Jeffery: *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant,* Chicago: University of Chicago Press 1992.

Reichow 1984 | Jan Reichow: "Ich mus meine Spielart gantz anders ändern...". Entfernte Musikkulturen, Aufführungspraxis und Zellen angeschauter Wirklichkeit, in: *Concerto* 1/5 (July 1984), pp. 15–21; 1/6 (September 1984), pp. 19–23; 1/7 (November/December 1984), pp. 18–23.

Shreffler 2003 | Anne C. Shreffler: Berlin Walls. Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History, in: *The Journal of Musicology* 20/4 (Fall 2003), pp. 498–525.

Sweers 2005 | Britta Sweers: *Electric Folk. The Changing Face of English Traditional Music,* Oxford: Oxford University Press 2005.

Wach 1933 | Joachim Wach: *Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert,* Vol. 3: *Das Verstehen in der Historik von Ranke bis zum Positivismus,* Tübingen: Mohr 1933.

***Britta Sweers** is professor of Cultural Anthropology of Music, **Cristina Urchueguía** is professor of historical musicology, both from the University of Bern.*

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikethnologie

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. Étymologie[1]

Le terme *rabāb* est une translitération française du mot arabe رَبَابْ, 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* (לבב), 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 كمنجه *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 *rebâb* 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Néanmoins nous avons voulu nous assurer si le nom *rebâb* 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 : […] « *Rebâb*, 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* (الرَبَابْ) 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* (الرِبَابْ) 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* (رَبَّ) 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 chausseur 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 IXe siècle, période à laquelle il fut mentionné pour la première fois par al-Ǧāḥiẓ dans son *Maǧmūʿat al-rasāʾil* (*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 Xe 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] Iḫwān aṣ-Ṣafāʾ ou encore Ibn ad-Darrāǧ al-Sabtī (m. 1294). Les écrits se succèdent ensuite sans donner davantage d'informations.

Ce n'est que vers le XIIe 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 XIIIe 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 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- rectangulaire ;
- circulaire ;
- en forme de pandore[20] ;
- 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

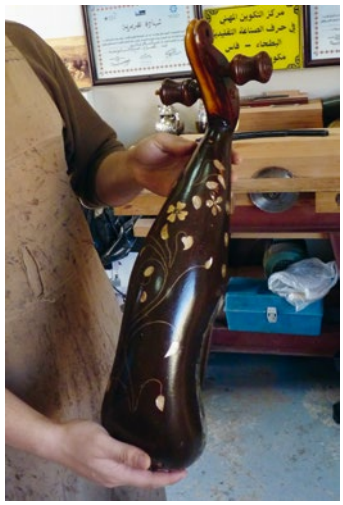


Fig. 6 Le dos ornementé du *rabāb* marocain

Fig. 7 Les côtés ornementés du *rabāb* marocain

Les cordes, au nombre de deux, sont en boyau. Elles parcouent 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 lutheries. Très allongé en Algérie, l'instrument est très petit au Maroc.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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 sūssī*

4.2.2. Répertoire

Le *ribāb sūssī* 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 sūssī* 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5. Les *rabābs* du Moyen-Orient

5.1. Le *rabāb* éyptien

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *taqsīm* (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-Sīra al-Hīlāliyya* (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 *ʿūd*, 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 résonnance 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

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 entrecoupent 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.3.2. Le répertoire musical

Le répertoire musical exécuté par le *rabāb* irakien se limite au jeu du *al-Maqām al-ʿirāqī* (*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 *Ṣanṭūr*, 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 ʿAllāf 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Résultat(s) / *Rabāb(s)*	Réponse maximale à un ‹ bruit rose ›	Réponse maximale à un *sweep frequency*	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 *rabāb* 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	*Rabāb* 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 *rabāb* 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 *rabābs* (à partir de 3000 Hz) ; tout comme le *rabāb* 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 ; *rabāb* capable de bien répondre même dans des fréquences élevées (jusqu'à 6000 Hz) ; toutefois c'est le seul *rabāb* à ne plus du tout répondre à partir de 14.600 Hz.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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'*ʿūd* 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

ʿAllāf 1963 | ʿAbd al-Karīm ʿAllāf: *Al-Ṭarab ʿinda al-ʿarab* [*La jubilation chez les arabes*], Bagdad : al-Maktabat al-Ahlīyah 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 mūssa. Pionnier et artiste*, Amman : Dār wa maktabat al Kindī 2002.

Ġawānmah 2004 | Moḥamed Ġawānmah : al-Rabāba al-ʿarabia, in : *Les recherches du Yarmūk*, Amman : Jamiʿat al yarmūk (al-ʿŪlūm al-insānia) 2004, p. 1444–1474.

Guettat 1980 | Mahmoud Guettat : *La musique classique du Maghreb*, Paris : Sindbad 1980.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 | ʿAbd 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 ʿAlī Ibn Manẓūr: *Lisān al-ʿArab* (*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.

Maraqa 2025 | Salah Eddin Maraqa : 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 iʿlam 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.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anis Klibi

Le *rabāb* tunisien

Les instruments de musique à cordes frottées dans les pays arabo-islamiques figurent sous plusieurs noms et déclinent une variété de formes, matériaux de construction, sonorités et techniques de jeu. Dans les pays du Maghreb arabe, il existe des rabābs *qui présentent des formes diverses de caisse de résonance et se différencient en outre par le nombre et la matière des cordes ainsi que par l'accordage. Pourtant, chacun de ces* rabābs *maghrébins se caractérise par de nombreuses spécificités. Le* rabāb *tunisien, un des trois genres de* rabābs *les plus connus au Maghreb arabe, représente une importante source d'information sur l'histoire, la lutherie et les techniques de jeu du* rabāb *en Tunisie. Cet article propose une étude du* rabāb *tunisien dans une perspective historique, organologique, acoustique et musicale, illustrée d'exemples issus de mes travaux de recherches, afin de montrer les richesses de l'héritage musical du* rabāb *et l'intérêt de ce vaste répertoire dans le cadre de projets de créations musicales aussi bien pour des objectifs éducatifs que pédagogiques.*

The Tunisian *Rabāb*

Plucked string instruments in Arab Islamic countries occur under many names, with different shapes, construction materials, sounds and playing techniques. In the countries of the Arab Maghreb, there are rabābs *that have various soundbox shapes and differ in the number and material of their strings and tuning. Yet each of the Maghreb* rabābs *is characterised by many specific features. In this essay, I will present the Tunisian* rabab *from historical, organological, acoustic and musical perspectives. It is one of the three best-known types of* rabāb *in the Arab Maghreb. Examples from my research shall show the richness of the musical heritage of the* rabāb *and how its vast repertoire can be of use today in music creation projects for educational purposes.*

Le *rabāb* est l'un des éléments témoignant, d'une manière concrète, du rapprochement entre les civilisations et démontrant l'importance du phénomène d'acculturation sur le plan organologique. Ce phénomène qui transcende les frontières a donné naissance à une diversité d'instruments à cordes frottées datant du Moyen Âge qui, en apparence, semblent différents, mais en réalité, partagent une histoire commune. L'importance de la mutation du *rabāb,* autant sur le plan organologique que sur celui des spécificités musicales, techniques et stylistiques, se mesure à la grande diversité instrumentale engendrée à travers les âges et les territoires. L'histoire qui nous raconte le voyage du *rabāb* dans l'espace et le temps nous montre aussi qu'effectivement, les relations de dialogue culturel sont ainsi construites, des choses se métamorphosent, reviennent, partent, s'échangent.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Les sources

Des éléments iconographiques du XIIe et XIIIe siècle témoignent de la présence du *rabāb* en Europe, notamment en Sicile au XIIe siècle : des peintures ornant le plafond en bois de la chapelle palatine de Palerme représentent plusieurs joueurs de *rabāb.*

Parmi les documents importants figurent aussi les *Cantigas de Santa María,* œuvre majeure de la vie musicale dans l'Andalousie du XIIIe siècle, attribuée au roi Alphonse X le Sage. Ces éléments iconographiques sont d'une grande valeur organologique : ils montrent cinquante-et-un musiciens jouant chacun d'un instrument parmi lesquels le *rabāb* arabo-andalou, qui ressemble beaucoup au *rabāb* du Maghreb d'aujourd'hui.

Le *rabāb* est souvent considéré, dans plusieurs pays arabo-islamiques, comme un instrument populaire alors qu'en réalité il joue également un rôle très important dans la musique classique au Maghreb, où il est utilisé particulièrement dans le répertoire des *nūbāts*.

On trouve mention du *rabāb* en Tunisie dans divers manuscrits arabes tel le manuscrit *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'* (*La réjouissance des auditions par la science musicale*) de Aḥmad ibn Yūsuf at-Tīfāšī al-Qafṣī (1184–1253), seule trace qui nous soit parvenue de l'époque hafside, évoquant le *rabāb* sous ses deux formes – andalouse et orientale – dans son dixième chapitre.[1] Ibn Ḫaldūn (1332–1406) aussi a mentionné le rabāb dans son livre *Al-muqaddima* (*L'introduction*).[2]

Le document le plus précieux est le fameux manuscrit intitulé *Ġāyatu al-surūri wal-munā* daté de 1871,[3] un document rare et référentiel dont les auteurs sont quatre officiers appartenant à l'école militaire du Bardo (près de Tunis).

Cet ouvrage nous offre des informations bien détaillées sur le *rabāb* tunisien, notamment en ce qui concerne les techniques de jeux et l'accordage (Fig. 1).

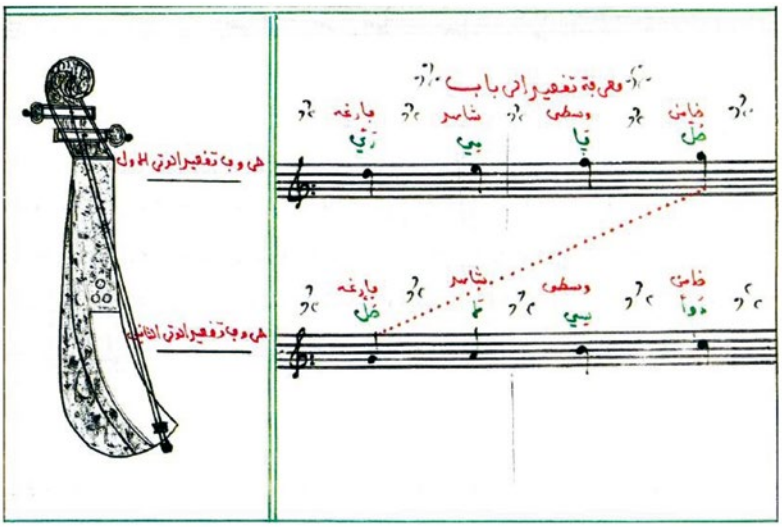


Fig. 1 *Rabāb* tunisien (*Ġāyatu* 2005, p. 86).

Pour un public non averti, le *rabāb* avec lequel on joue le répertoire du *mālūf* dit classique ou savant en Tunisie semble être, a priori, le même instrument qu'en Algérie et au Maroc alors qu'en réalité, il existe de nombreuses différences entre les trois *rabābs* du Maghreb (Fig. 2–4) surtout au niveau de la taille, des matériaux utilisés et des techniques de jeu.

1 Guettat 2000, p. 174.
2 Ibn Ḫaldūn 2004, p. 406.
3 *Ġāyatu* 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 2 *Rabāb* algérien, 1889, New York, The Metropolitan Museum, The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, inv. 89.4.403 (MET s.d.).

Fig. 3 *Rabāb* tunisien, collection personnelle de l'auteur.

Fig. 4 *Rabāb* marocain, avant 1955, Amsterdam, Tropenmuseum, inv. TM-2439-24a (Wereld s.d.).

Malgré l'importance des éléments iconographiques et des documents écrits, la compréhension des caractéristiques musicales du *rabāb* tunisien nécessite des témoignages sonores, malheureusement très rares. Parmi les plus anciennes traces sonores, nous trouvons celles du premier Congrès de la musique arabe du Caire, qui s'est déroulé du 14 mars au 3 avril 1932. Outre les enregistrements audio, le Congrès du Caire nous a laissé des photos qui nous offrent des informations précieuses pour étudier les instruments traditionnels du Maghreb, notamment les *rabābs* des trois pays du Maghreb.

D'après la formation de l'ensemble traditionnel tunisien *jawqa*[4] présent au Congrès de la musique arabe du Caire en 1932 (Fig. 5), composé d'un chanteur soliste (*munšid*) et de quatre

Fig. 5 *Jawqa* tunisienne. De gauche à droite : Muḥammad al-Moqrânî (*munšid*), Šaiḫ ʿAlî Ben ʿArfa (*ṭār ʿarbī*), Šaiḫ Muḥammad Ġānim (*rabāb*), Šaiḫ Khmaïs al-Tarnān (*ʿūd ʿarbī*), Šaiḫ Khemayyis al-ʾÂtî (*naqqarāt*), Le Caire 1932 (photo : Archives du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes « Ennejma Ezzahra » en Tunisie [CMAM]).

4 La *jawqa* (en Algérie et dans le Maroc : le *jawq*) est un terme utilisé en Tunisie pour désigner un ensemble de musiciens jouant un répertoire de musique tunisienne tradionnelle.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

instrumentistes, on distingue quatre instruments traditionnels typiquement tunisiens considérés comme symboles de la musique arabo-andalouse en Tunisie, connue sous le nom du *mālūf* tunisien : à part le *rabāb* comme instrument à cordes frottées, il s'agit du *ʿūd ʿarbī,* un instrument à cordes pincées, et de deux instruments de percussion, le *ṭār ʿarbī* et les *naqqarāt*.

On remarque la position centrale du joueur de *rabāb* qui n'est autre que le fameux Šaiḫ Muḥammad Ġānim (1881–1943), virtuose de *rabāb* et meneur de jeu, chargé de donner les départs et les attaques au fil des changements rythmiques ou mélodiques.

Le *rabāb* joue un rôle central dans la *jawqa* avec sa sonorité et son timbre imposant qui domine ceux des autres instruments. Il est en perpétuelle interaction avec le *ʿūd ʿarbī* joué par l'éminent maître Šaiḫ Khmaïs al-Tarnān (1894–1964) qui formait avec le Šaiḫ Muḥammad Ġānim un duo exceptionnel. L'enregistrement de 1932 est le parfait témoignage de cette complémentarité extraordinaire entre le joueur de *rabāb* et le joueur de *ʿūd ʿarbī*.

À noter également, le jeu rythmique très intéressant du *ṭār ʿarbī* joué par le Šaiḫ ʿAlî Ben ʿArfa et du *naqqarāt* joué par le Šaiḫ Khemayyis al-'Âtî.[5] Tous les deux sont aussi en interaction simultanée avec les deux instruments mélodiques, c'est-à-dire le*'ūd ʿarbī* et le *rabāb*.

Fig. 6 *Jawq* algérien, Caire 1932 (photo : CMAM).

Fig. 7 *Jawq* marocain, Caire 1932 (photo : CMAM).

5 Voir Caire 1932, CD 2, track 13.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

La position centrale et le rôle de chef d'ensemble attribué au joueur du *rabāb* au sein de la *jawqa* traditionnelle tunisienne se retrouvent dans les autres *jawq-s* notamment algériens (Fig. 6) et marocains (Fig. 7). Les figures 6 et 7 indiquent la disposition adoptée par ces derniers pendant leur présence au Congrès de la musique arabe du Caire de 1932, ce qui démontre la valeur musicale et la place qu'occupe le *rabāb* dans l'ensemble traditionnel jouant le répertoire arabo-andalou classique du Maghreb.

La lutherie

La facture du *rābab* tunisien est un domaine qui est resté pendant longtemps le monopole de quelques luthiers connus, dont Hedi Belasfar (*1944). Pendant mes recherches j'ai voulu documenter d'une manière précise la facture des instruments traditionnels de la *jawqa* tunisienne, tels que le *rabāb.*[6] Pour cela j'ai suivi pendant des années le travail de quelques luthiers, notamment Hedi Belasfar.

Le *rabāb* tunisien est une vièle monoxyle. L'instrument est dit ‹ naviforme ›, en raison de sa caisse de résonance, dont la forme profonde rappelle celle d'un bateau. Le *rabāb* se compose de deux éléments distincts : l'instrument proprement dit, et l'archet.

L'archet

Il existe deux types d'archet de *rabāb* en Tunisie. Le premier type est l'archet en roseau. Il s'agit d'un archet léger en roseau courbé, long de 58 cm. Le deuxième type est l'archet en bois. C'est un archet lourd en bois de mûrier, également de 58 cm de longueur. La mèche, en crin de cheval naturel ou synthétique, est tendue et attachée aux deux extrémités de la baguette de roseau ou de bois.

La caisse

La caisse de résonance est taillée dans une seule pièce de bois de noyer, d'acajou ou de cèdre, de forme générale ovoïde, allongée, étroite et bombée. Les dimensions de la pièce de bois sont : longueur : 70 cm / largeur : 30 cm / hauteur : 20 cm. La caisse de résonance est creusée à partir d'une seule pièce de bois par un maillet et une gouge. Elle est pourvue d'ouïes sur le côté et au dos de l'instrument. Les ouïes latérales se composent de trois trous circulaires, percés avec une perceuse à main, situées sur les deux côtés de la caisse au niveau du manche, décorée de motifs géométriques, végétaux ou floraux incrustés, en nacre. Les ouïes du dos sont trois trous circulaires, percés à l'extrémité inférieure du dos et sans décoration. Le luthier traite la surface de la caisse par rabotage et lissage. Après la fixation du chevillier, la caisse peut aussi être peinte.

À l'intérieur de la caisse, trois pièces de bois cylindriques disposées verticalement, appelées « âmes », garantissent la mise en résonance des différentes zones de la caisse de l'instrument.

La *mastra* (règle) est une pièce de bois rectangulaire, située à 31,5 cm de l'extrémité supérieure de la caisse de résonance. Placée au point d'intersection entre les parties supérieure et inférieure de la table, elle se trouve sous le parchemin qui recouvre la partie inférieure et la plaque de cuivre qui recouvre la partie supérieure. Par conséquent, elle relie les deux parties de la table d'harmonie : la partie inférieure est en parchemin, généralement en peau de chameau ou de chèvre. La partie supérieure de la table est décorée de trois rosaces circulaires appelées *šamsiāt* ou *qamrāt* ou *naǧmiāt.* À partir d'un modèle en bois, les rosaces sont finement sculp-

6 Klibi 2017.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tées de motifs géométriques et végétaux sur un morceau de cuivre. Ensuite, la plaque de cuivre est fixée par des épingles sur la partie supérieure de la table.

Le chevillier (*ra's*) est une seule pièce rectangulaire, à angle droit avec le corps. Il est relié par une extension à l'extrémité de la caisse à la partie supérieure appelée *lsān,* la langue. Il se termine par une extrémité cylindrique rappelant la volute du violon. Il existe aussi une autre forme de chevillier de décoration différente.

Deux grandes et fortes chevilles (*malawi* ou *'asafer)* en bois de fruitiers tourné servent à régler la tension des deux cordes. Les cordes en boyau sont fabriquées de manière artisanale traditionnelle à partir de boyau de veau ou de mouton, ou bien importées, de marque Pirastro, essentiellement conçues pour l'alto ou le violoncelle. L'accordage s'effectue toujours en quinte : Sol 2 et Ré 3, dites *ḏil* et *ḥsin* dans l'appellation maghrébine.

Taillé dans un morceau en ivoire ou encore dans un fémur de bœuf, le sillet (*al'atba*) est généralement arrondi, mais il existe aussi sous une forme fine rectangulaire à la manière occidentale. Il est placé et collé dans l'assemblage du chevillier.

Le bouton consiste en un morceau de bois d'ébène de forme cylindrique. Il est inséré dans un trou au bas de la caisse de résonance. Donc c'est à l'extrémité inférieure de la caisse que les cordes vont être attachées ou plus exactement nouées.

Vers l'extrémité inférieure de la table en parchemin est fixé un chevalet oblique. Il existe deux genres de chevalet : l'un est semi-cylindrique, fait avec la moitié d'un morceau de roseau de diamètres variables ; l'autre est en bois, à la manière du chevalet du violon. Les deux cordes, fixées au bouton à l'extrémité inférieure de la caisse, passent sur le chevalet, puis le sillet et finissent attachées, chacune à sa cheville respective.

Étude acoustique

Le *rabāb* tunisien se caractérise par des spécificités sonores et un timbre original, Au-delà de la simple impression auditive, j'ai voulu découvrir, à travers une étude acoustique, l'univers caché des propriétés physiques du son des deux cordes à vides du *rabāb* tunisien. Et puisque ce n'est pas mon domaine de spécialité, cela a nécessité l'aide et l'encadrement de Hached Kobi, auparavant professeur d'acoustique à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis.

Des calculs de fréquences, des analyses d'harmoniques ont apporté quelques clarifications sur le sujet, surtout au niveau des harmoniques, révélant, par exemple, la richesse harmonique de la corde à vide Ré par rapport à la corde à vide Sol (précisons que cette remarque ne s'applique que sur le cas étudié qui est mon propre *rabāb*).[7] Ce travail reste le début d'une aventure dans le monde de l'étude acoustique du *rabāb* tunisien.

Les techniques de jeu

Le joueur de *rabāb* tient l'archet dans la main droite entre le pouce et l'index, les autres doigts appuyés sur la mèche exerçant sur cette dernière une tension et permettant de maîtriser l'orientation du jeu de l'archet soit en poussant, soit en tirant. Le joueur de *rabāb* tient l'instrument en position verticale. La partie inférieure de la caisse du *rabāb* repose sur le genou droit et le cheviller appuyé sur l'épaule gauche. Cette position légèrement oblique facilite le jeu et permet de démancher aisément.

Le *rabāb* est tenu dans sa partie supérieure entre le pouce et l'index de la main gauche.

7 Voir Klibi 2017, p. 683–692.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Le jeu de la main gauche est basé sur un doigté qui s'opère par crochetage latéral de la corde, contrairement au jeu du violon qui repose sur la technique de contact direct des doigts avec la touche. Outre que le *rabāb* n'a pas de touche, il se caractérise par une grande distance entre les cordes et le corps de l'instrument (3 centimètres environ).

Les positions de jeu dépendent de la technicité de l'instrumentiste. Les quatre positions possibles sont : 1ère / 4ème / 5ème / 3ème par ordre décroissant de fréquence.[8]

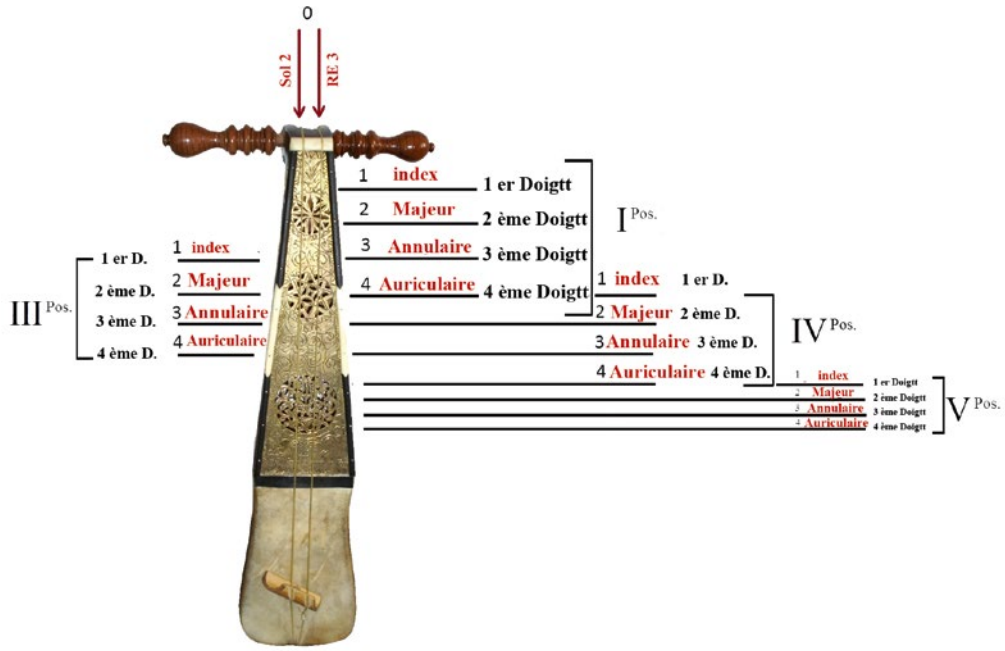


Fig. 8 Les quatre positions de jeu du *rabāb* tunisien (Montage AK).

Ornementations

Le jeu du *rabāb* tunisien est riche en ornementations. Mes travaux de recherche m'ont permis de déterminer neuf types d'ornementations :

- le gruppetto par la note supérieure ;

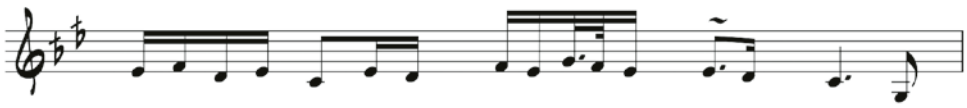


Fig. 9

- le mordant supérieur ;

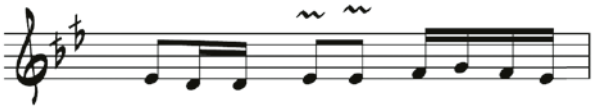


Fig. 10

8 Dans mes travaux de recherche, je n'ai pas trouvé des cas d'utilisation de la 2ème position.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- le mordant inférieur ;

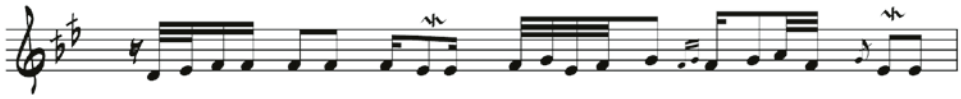


Fig. 11

- le trille supérieur ;

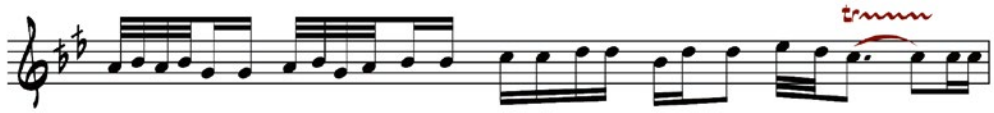


Fig. 12

- appoggiatures brèves ;

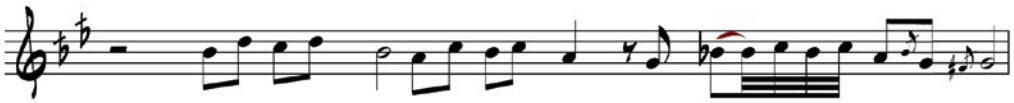


Fig. 13

- appoggiatures doubles ;

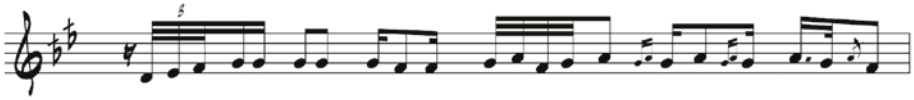


Fig. 14

- glissando ;

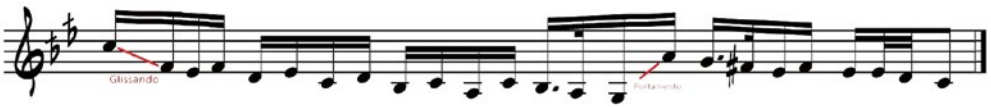


Fig. 15

- portamento ;

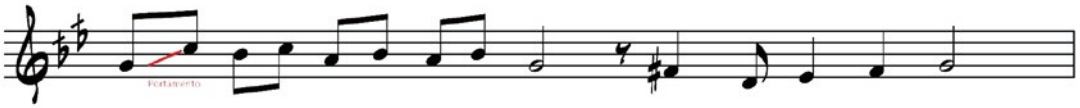


Fig. 16

- saut d'octave.

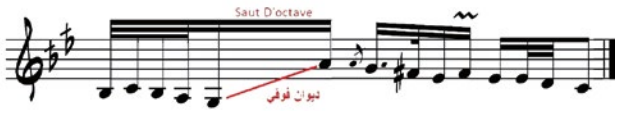


Fig. 17

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Classé traditionnellement comme ornementation, personnellement, je considère le saut d'octave plutôt une nécessité technique. Quand même, en l'écoutant, on a l'impression que c'est une ornementation ou une variation de style. Elle peut être une solution ou un choix technique vu les limites du registre de jeu.

Les fameux joueurs du *rabāb* tunisien

La Tunisie a connu au long de son histoire plusieurs grands joueurs de rabāb : j'ai essayé de rassembler les noms de ceux qui ont marqué leur époque comme maitres de cet instrument. On peut considérer Brīhem Tebsī (détails biographiques inconnus) et Aḥmad Batiḫ (connu aussi sous le nom de Aḥmad Derbel, 1870–1938) comme la première génération de joueurs de *rabāb* tunisien, marquant l'époque allant du milieu du XIXe siècle à la deuxième décennie du XXe siècle. Brīhem Tebsī est le plus ancien nom cité dans les sources écrites. Aḥmad Derbel était l'un de ses contemporains.

Muḥammad Ġānim (1881–1943, Fig. 18), déjà cité dans cet article, fut l'un des plus éminents joueurs de *rabāb* tunisien, excellent instrumentiste, musicien, compositeur et l'un des fondateurs de la fameuse association de musique tunisienne, la *Rašīdiyya*. Il était le chef de la *jawqa* tunisienne qui a représenté la Tunisie au premier congrès de musique arabe du Caire en 1932.

Fig. 18 Muḥammad Ġānim (photo : CMAM).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Parmi ses élèves était le fameux musicien Qaddour Ṣrarfī (1913–1977, Fig. 19) qui fut son disciple.

Fig. 19 Qaddour Ṣrarfī (photo : CMAM).

Albert Abitbol (détails biographiques inconnus, Fig. 20), musicien juif tunisien, a joué au sein de l'orchestre de la *Rašīdiyya* à la même période que Muḥammad Ġānim. Il prit la relève de Muḥammad Ġānim aprés le décès de ce dernier.

Fig. 20 Albert Abitbol (photo : CMAM).

Belḥassan Farza (1925–2016, Fig. 21) fut l'un des plus brillants joueurs du *rabāb* tunisien, et un excellent violoniste. Encouragé par son maître le Šaiḫ du *mālūf* Khmaïs al-Tarnān (1894–1964, Fig. 22),Ġil intègre la *Rašīdiyya* en 1942, huit ans après sa fondation. Khmaïs al-Tarnān était plus connu en tant que jouer de *ʿūd ʿarbī* ainsi que son disciple Ṭahar Ġarsa (1933–2003, Fig. 23). Il est possible qu'ils aient tous les deux également joué du *rabāb* sans toutefois en devenir des spécialistes.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 21 Belḥassan Farza (photo : CMAM).

Fig. 22 Kẖmaīs al-Tarnān (photo : CMAM).

Fig. 23 Ṭahar Ġarsa (photo : CMAM).

Ḥamadi Laġbabi (1927–2007, Fig. 24) bien connu comme joueur de *rabāb* tunisien, est néanmoins plus célèbre en tant que danseur folklorique.

Fig. 24 Ḥamadi Laġbabi (photo : CMAM).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Deux autres joueurs de *rabāb,* à savoir Moḥammad ʿAllāgui (* 1915, date de décès inconnue; Fig. 25) et Ġharbi Bouraṣ (* 1932, date de décès inconnue; Fig. 26), ont participé à la formation musicale de « l'Association la Rašīdiyya de la musique tunisienne ».[9]

Fig. 25 Moḥammad ʿAllāgui (photo : CMAM).

Fig. 26 Ġharbi Bouraṣ (photo : CMAM).

Du *rabāb* au violon

Le violon, anciennement issu du *rabāb,* est retourné vers le Sud pour s'intégrer dans la musique tunisienne, surtout depuis les premières décennies du xxe siècle.

Le *rabāb* et le violon ont coexisté en Tunisie pendant cette période transitoire, comme le montre Figure 27 qui témoigne de l'usage simultané de ces deux instruments par les musiciens de l'époque : ils se servent du *rabāb* pour exécuter un répertoire classique du *mālūf* en première partie de soirée puis changent d'instrument en seconde partie, pour jouer un répertoire de musique populaire incitant à la danse.

9 Sqangi 1986, p. 113.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 27 *Jawqa* tunisienne, carte postale, début xxe siècle, Collections ND. Phot (Neurdein tunis) sous le nom de « Musiciens indigènes », référence (198 T), D'amico Libraire, 15 avenue de France, Tunis.

Le violon offre beaucoup plus de possibilités techniques à l'instrumentiste, ce qui a facilité son insertion dans le répertoire classique tunisien. ʿAbdela'ziz Jemail (1895–1944, Fig. 28), Raḥmīn Bard'a (détails biographiques inconnus, Fig. 29) et Ḫaylū al-Ṣġīr (1875–1944, Fig. 30) furent des figures célèbres qui ont marqué cette époque-là où le violon était tenu de la même manière que le *rabāb*. Petit à petit, le violon et l'alto, ainsi que le violoncelle et la contrebasse, ont remplacé le *rabāb*.

Fig. 28 ʿAbdela'ziz Jemail (photo : CMAM).

Fig. 29 Raḥmīn Bard'a (photo : CMAM).

Fig. 30 Ḫaylū al-Ṣġīr (photo : CMAM).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Du violon au *rabāb*

Le parcours de l'auteur de cet article, en revanche, a suivi le trajet inverse, du violon au *rabāb* : j'étais depuis longtemps fasciné par le *rabāb* en tant qu'instrument authentique et original.

Fig. 31 Anis Klibi (photo : collection personnelle).

Pour cette raison, en 1999, j'ai commencé mes études et recherches concernant cet instrument, ce qui m'a conduit vers l'éminent joueur de *rabāb* Belḥassan Farza pour devenir à mon tour son disciple et apprendre les différentes techniques du jeu instrumental.

Fig. 32 Anis Klibi avec Belḥassan Farza (photo : collection personnelle).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Depuis, j'ai eu l'honneur de jouer avec lui à plusieurs occasions. Ensuite, le fameux maitre 'Abdelḥamid Bel'eljia m'a proposé de me joindre à l'orchestre de la *Rašīdiyya*. La photo ci-dessous (Fig. 33) témoigne de ma participation à l'ouverture du festival international de Carthage en 2005.

Fig. 33 Anis Klibi avec la *Rašīdiyya*, Festival international de Carthage 2005 (photo : collection personnelle).

Mon expérience au sein de la *Rašīdiyya* a continué avec Zied Ġarsa (*1975), fils et successeur de feu Ṭahar Ġarsa.

Conclusion

Instrument rare de nos jours, le *rabāb* tunisien reste pour toujours dans la mémoire des Tunisiens comme le témoin d'un patrimoine musical national aussi riche que varié.

Les joueurs de *rabāb* tunisien ne sont pas nombreux, d'autant plus que la génération actuelle est de plus en plus interessée par les instruments modernes au détriment des instruments traditionnels. Par ailleurs, il n'existe plus beaucoup de luthiers qui maitrisent parfaitement les techniques de facture de cet instrument. Les chercheurs jouent donc un rôle très important pour la sauvegarde d'instruments de musique comme le *rabāb* qui fait partie du patrimoine mondial. Les travaux de recherche nécessitent une collaboration avec les musiciens et les luthiers. En conclusion, on peut dire que le *rabāb* tunisien constitue une précieuse source d'informations sur l'héritage musical national et s'avère également une pièce déterminante sur le plan historique, en fournissant aux chercheurs des éléments de réponses dans leur efforts de reconstitution de l'histoire universelle.

Bibliographie

Tous les liens ont été consulté pour la dernière fois le 20 septembre 2025.

Abassi 1991 | Hamdi Abassi : *Tunis chante et dance (1900–1950),* Tunis : Alif 1991.

Caire 1932 | *Congrès du Caire 1932* [2 CD numériques], éd. Bernard Moussali et Christian Poché, Paris : Institut du Monde Arabe et Phonothèque National du France 1988.

Darmon 1951 | Raoul Darmon : Un siècle de vie musicale à Tunis, in : *Bulletin économique et social de Tunisie* 53 (Juin 1951), p. 61–74.

Guettat 2000 | Mahmoud Guettat : *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du Maghreb,* Paris : Fleurs Sociales 2000.

Ġāyatu 2005 | *Ġāyatu al-surūri wal-munā al-jāmi'u li-daqā'iqi raqā'iqi al-mūsīqā walġinā'/ẓawābṭu 'ilm al-ālāt wa nawbāt al-mālūf. Ẓawābiṭu 'ilm al-ālāt wa nawbātal-mālūf [1871] (L'ultime bonheur et espérance rassemblant les règles précises de la musique et du chant. Méthodes pour l'enseignement des instruments de musique et des nūba du mālūf),* éd. fac-similé (polychrome), Ministère de la Culture et de la Préservation du Patrimoine, Tunis : Maison arabe du livre 2005.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ibn Ḫaldūn 2004 | ʿAbd ar-Raḥmān Ibn Ḫaldūn : *Al-muqaddima,* Beyrouth : Dar El Fikr 2004.

Klibi 2017 | Anis Klibi : *La jawqa traditionnelle tunisienne et ses instruments,* thèse de doctorat, Université de Tunis, 2017.

MET s.d. | The Met Museum : *Rebab,* en ligne, s.d., www.metmuseum.org/art/collection/search/501021.

Poché 1995 | Christian Poché : *La musique arabo-andalouse,* Paris : Actes Sud 1995.

Salvador-Daniel 1986 | Francisco Salvador-Daniel : *Musique et instruments de musique du Maghreb,* Paris : Boîte à Documents 1986.

Sqangi 1986 | Moḥammad Al-Sqangi : *La Rašīdiyya école de musique et de chant en Tunisie,* Tunis : Kehia 1986.

Tranchefort 1980 | François-René Tranchefort : *Les instruments de musique dans le monde,* Paris : Seuil 1980, Tome 1.

Wereld s.d. | Wereld Museum: *Korthalsluit met twee snaren – Rebab,* en ligne, s.d., https://hdl.handle.net/20.500.11840/81315.

Zghonda 1992 | Fethi Zghonda : *Les instruments de musique en Tunisie,* Tunis : Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes 1992.

Anis Klibi *est chercheur en musicologie, titulaire d'un doctorat en sciences du patrimoine, et d'une Maîtrise en musique et musicologie. Diplômé d'études supérieures spécialisées en patrimoine et archéologie, d'études supérieures approfondies portant sur la connaissance du patrimoine et du développement culturel, il est actuellement maître-assistant à l'Université de Tunis et enseignant à l'Institut supérieur de musique. Considéré comme un des violonistes les plus brillants de Tunisie et du monde arabe, il est également joueur de* rabāb *tunisien et a présenté plusieurs travaux de recherches, études et conférences sur la musique traditionnelle, la* jawqa *tunisienne et ses instruments traditionnels.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Introduction

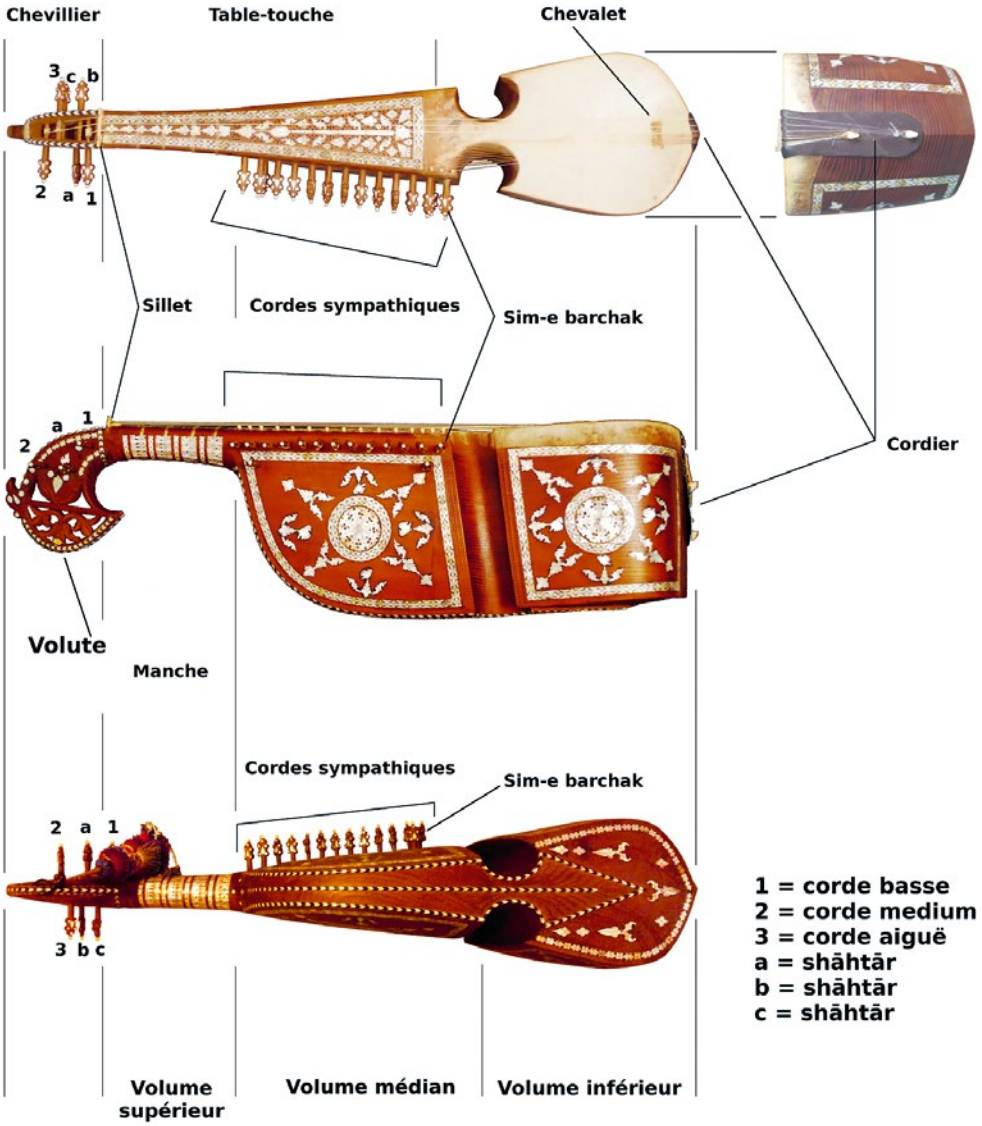


Fig. 1 *Rubāb* afghan *kabuli* réalisé en 2011 par le luthier Naimhulla (Montage Sylvain Roy).

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ve au XVIIe 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, IVe 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

L'invention du *rubāb* afghan dans la première moitié du XIXe 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 pakistanais. Le Roh est généralement reconnu comme le territoire historique des populations pashtounes. Le terme était même employé jusqu'au début du XIXe 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 indiennes[5] 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 […]. Tagore[8] 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 XVIIIe 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 XIVe 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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]

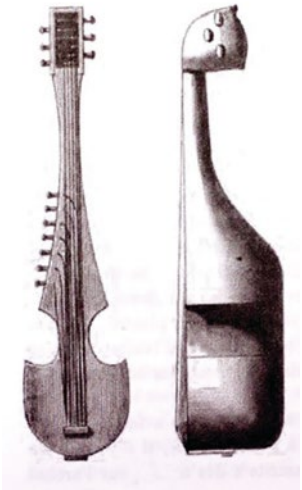


Fig. 3a/b Image de gauche : illustration réalisée par François-Joseph Fétis, dans *Histoire générale de la musique* (Fétis 1869, p. 290, Fig. 45). Image de droite : *Rubāb* afghan présenté au pavillon des Indes lors de l'exposition universelle de 1855, milieu du XIXe siècle, bois, doré, laque verte,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

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> 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 XIXe 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 xxe siècle. D'autres transformations, intervenues au cours du xxe 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 ornementations.[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 Petrocians, 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 xixe et le xxe 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]

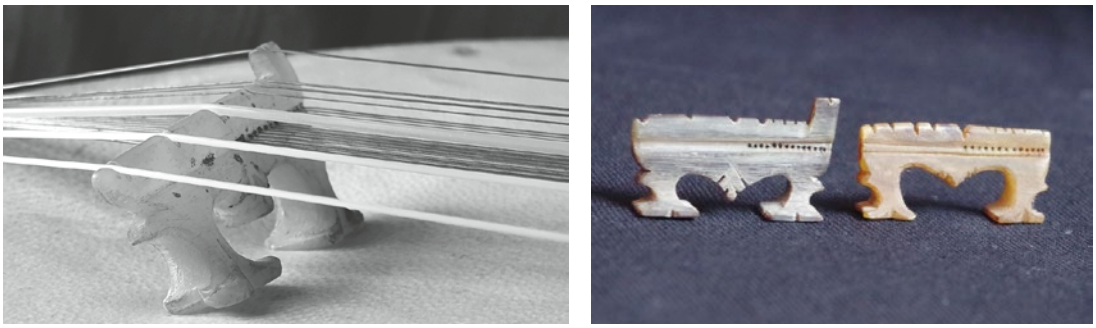


Fig. 4a/b Image de gauche : chevalet d'un *rubāb* afghan *kabuli,* avec sa partie surélevée pour accueillir la corde *sim-e barchak*. Image de droite : deux chevalets, probablement réalisés par le luthier Juma Khan de Kaboul. Celui de gauche est de type *kabuli,* celusi de droite, plus ancien, est droit. 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sur la corde métallique ») ou encore *parandkāri,*[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 kāri.* Enfin, la dernière modification importante que nous pouvons constater sur l'invention du *rubāb kabuli* est l'augmentation considérable de sa taille. Cela s'est vraisemblablement produit dans la première moitié du xxe siècle (Fig. 5).

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

En étudiant d'anciens *rubābs* 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 photos[31] et des vidéos[32] 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 : *kalān* ou *shāh, 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 *kāri* (« 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 *rubāb* 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 *kalān, miyana* et *zircha* peuvent être traduits par « grand, moyen et petit » ; quant au terme *shāh* on le traduit par « Roi ». Il est intéressant de noter que seuls les luthiers afghans et pakistanais proposent des *rubābs* selon ces trois tailles ; les luthiers du Badakhshan, du Tadjikistan, voire de l'Ouzbékistan, ne regroupent pas leurs instruments selon leur dimension.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 xxe 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, *dūtar* herati, *dūtar* 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 *dutār* du Khorasan, à plus de 100 cm pour un *tanbūr* afghan. Comme il est possible de le constater, le manche se détache clairement du résonateur[38] (Fig. 6a–d et Fig. 7a–c). Le nombre de cordes mélodiques de ces luths varie de une – comme sur le *dutār* 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Kunte[41] 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, sonnant 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 XVIIIe et XIXe 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 résonnance.

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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. »

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

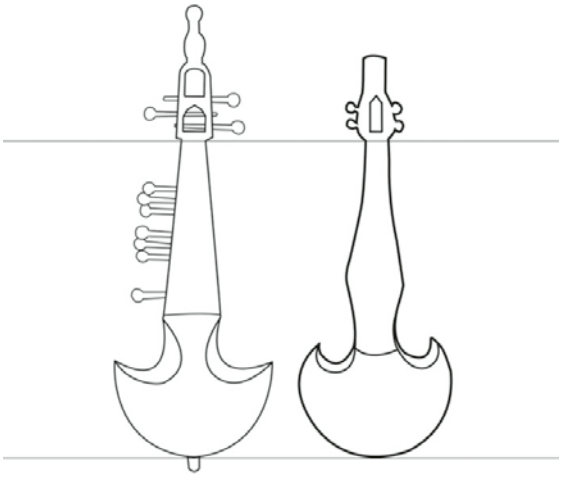


Fig. 14 Analyse morphologique comparative du *chikarā* du Victoria and Albert Museum avec la représentation du *rubāb* réalisée par Bichitr (Montage Sylvain Roy).

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 suggèrerait-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 XVIIIe 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 turciques 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 Kirghizistan[55] 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 15a–d Hypothèse généalogique du *rubāb* afghan, des vièles *kil kiyak* ou *kobūz* 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 XVIIe 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 XIXe 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.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, XIVe au XXe siécle,* éd. Joep Bor et Philippe Bruguière, 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-*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Johannes Beltz

Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen

Banams *sind mit Tierhaut bespannte Saiteninstrumente, die Anfang des 20. Jahrhunderts von den Santal im Nordosten Indiens aus Holz hergestellt wurden. Es sind in mehrfacher Hinsicht ungewöhnliche Instrumente: Zum einen sind sie einzigartig in ihrer skulpturalen Schönheit und unvergleichlich in ihrer Ausdruckskraft. Zum anderen haben diese Saiteninstrumente eine große Bedeutung in der Kultur der Santal.*

Als Teil der Sammlung des Museums Rietberg stehen diese Instrumente für den widersprüchlichen Umgang von Museen mit marginalisierten und bedrohten außereuropäischen Gemeinschaften und ihren Kulturen. Der Artikel geht über eine kunst- und musikhistorische Betrachtung dieser ungewöhnlichen Musikinstrumente hinaus, indem er aufzeigt, wie Museen erfolgreich gemeinsam mit den sogenannten »Herkunftsgesellschaften« forschen und ausstellen können. Er ist ein Plädoyer für mehr Kooperation und Nachhaltigkeit in der internationalen universitären und musealen Praxis.

The Sound and Resonance of an Indian Instrument Collection. A Contribution to Collaborative and Sustainable Collecting, Research and Exhibition

Banams *are string instruments made of wood and covered by animal skin that originated among the Santal people of northeast India at the beginning of the twentieth century. They are unusual instruments in several respects, being unique in their sculptural beauty and incomparable in their expressiveness. These string instruments are also highly significant in Santal culture.*

The instruments held in the collection of the Rietberg Museum in Zurich reflect the contradictory way in which museums deal with marginalised, endangered non-European communities and their cultures. This essay goes beyond examining these unusual musical instruments from the perspective of art and music history by showing how museums can successfully research into them and exhibit them together with artefacts from their so-called "communities of origin". We here offer a plea for more cooperation and sustainability in international university and museum practice.

Mit diesem Artikel erweitert sich der Themenhorizont des vorliegenden Bandes nicht nur zeitlich, sondern auch geografisch: Er lässt das mittelalterliche und neuzeitliche Europa und den Mittelmeerraum zurück und wendet sich dem gegenwärtigen Südasien zu. Präsentiert wird eine Gruppe von indischen Streichinstrumenten aus den Sammlungen des Museums Rietberg in Zürich, die dem im Band besprochenen Rabab ganz ähnlich sind. Diese sogenannten *Banams* sind mit einem Tierfell als Decke bespannte, meist einsaitige Streichinstrumente, die im frühen

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

20. Jahrhundert von den Santal im Nordosten Indiens aus Holz gefertigt wurden.[1] Was diese Instrumente zu Museumsobjekten macht, ist ihre außergewöhnliche Formgebung – doch geht der vorliegende Artikel über eine kunst- und musikhistorische Untersuchung dieser ungewöhnlichen Musikinstrumente hinaus. Es soll an einem Beispiel aufgezeigt werden, wie Museen erfolgreich mit den so genannten »Herkunftsgesellschaften« gemeinsam forschen und ausstellen können.[2] Am Ende steht ein Plädoyer für mehr Zusammenarbeit und Nachhaltigkeit in der universitären und musealen Praxis.[3]

Die Sammlung Fosshag

Das Museum Rietberg wurde als Museum für außereuropäische Kunst 1952 in Zürich gegründet. Bis heute ist es das einzige Museum seiner Art in der Schweiz. Ausgehend von einer Schenkung Eduard von der Heydts entwickelte es sich in den letzten 70 Jahren zu einer renommierten Schweizer Kulturinstitution. Das Museum zeichnet sich heute durch seine erstklassigen Sammlungen, attraktiven Ausstellungen sowie seine internationalen Forschungsprojekte aus.[4]

2013 erwarb das Museum eine Sammlung von 91 Saiteninstrumenten aus Indien und Nepal von Bengt Fosshag. Der leidenschaftliche Sammler hatte sie über viele Jahre bei Kunsthändlern und Antiquaren hauptsächlich in Deutschland, Frankreich und Belgien gekauft, war jedoch selbst nie nach Asien gereist. Von Beruf Gestalter und Werbegrafiker, interessierte er sich vor allem für die skulpturale und figürliche Gestalt dieser Instrumente, ihre menschlichen Züge und ungewöhnlich starke Expressivität.[5] Der Sammler suchte nach einem Ort, an dem seine Sammlung gut aufgehoben und auch zu sehen wäre. Die konservatorisch nötige Betreuung und Lagerung sowie die weitere Erforschung und die Zugänglichkeit der Objekte waren in seinem Hause nicht mehr gewährleistet. Das Museum Rietberg schien ihm für sein Vorhaben der geeignete Ort zu sein. Bengt Fosshag schenkte diesem einen Teil seiner Sammlung, einen anderen Teil konnte das Museum mit Mitteln des Rietberg-Kreises ankaufen. Der Umzug der Sammlung von Rüsselsheim nach Zürich war sogar dem Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* einen Artikel wert.[6]

Den visuell vielleicht attraktivsten Bestandteil der Sammlung bilden die 44 *Banams*. Diese einsaitigen Streichinstrumente wurden von Männern der Santal hergestellt und gespielt. Auch wenn verlässliche Daten zum Ursprung dieser Instrumente fehlen, kann man festhalten, dass sie heute zum zentralen Bestandteil der Santal-Kultur gehören. Es ist jedoch vor allem ihr einzigartiges Aussehen, das sie so interessant macht. Auf den ersten Blick sehen sie kaum wie Musikinstrumente aus. Sie gleichen eher kunstvollen Skulpturen. Viele Instrumente bilden

1 Die Santal bilden die größte indigene Bevölkerungsgruppe in Indien (je nach Quelle zwischen sechs und zehn Millionen). Sie leben in ländlichen Gebieten vor allem in den Bundesstaaten Jharkhand, Westbengalen, Bihar, Odisha und Assam, kleine Gruppen auch in den Nachbarstaaten Bangladesch und Nepal. Sie verfügen über eine eigene Sprache, das Santali, das zu der Familie der austroasiatischen Munda-Sprachen gehört und eher mit südostasiatischen Sprachen als mit den großen indischen Sprachen verwandt ist. Der Großteil der Santal lebt von der Landwirtschaft, andere arbeiten in Minen oder in der Dienstleistungsbranche. Die Santal besitzen trotz der voranschreitenden Hinduisierung und Christianisierung ihre eigenen Gottheiten und Naturgeister.

2 Die Begriffe »Source Communities« und »Communities of Origin« beschreiben den Ursprung kolonialer Sammlungen. Allerdings blenden sie die komplexen und widersprüchlichen Etappen von Objekten auf ihrem Weg in westliche Museen aus, genauso wie die Beziehungen zwischen den vielen Akteuren. Es braucht in Zukunft sicher genauere Begriffe, um diese Dynamiken abzubilden. Siehe dazu u. a. Brown/Peers 2003.

3 Der Text ist eine überarbeite und ergänzte Fassung eines älteren Beitrages (Beltz 2022).

4 Zu den wichtigsten aktuellen Forschungsthemen gehören u. a. die Provenienzforschung und indische Kunstgeschichte, siehe MR-F und MR-V.

5 Fosshag 1996a; 1996b; Wolf/Fosshag 1992; Fosshag 2014.

6 Siehe Platthaus 2013.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1 *Dhodro Banam,* Indien, Holz, Tierhaut (93,5 x 18 x 12,5 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.59 (Foto: Ingrid zur Buchen).

Abb. 2 *Dhodro Banam,* Indien (Bihar), Holz, Tierhaut (82 x 17 x 12 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.25 (Foto: Ingrid zur Buchen).

Körper von Frauen oder Männern ab, wobei sogar die Benennung der einzelnen Teile des Instruments menschlichen Körperteilen entspricht (Abb. 6): Der Schallkörper heißt Bauch (*lac*), es folgen nach oben die Brust (*koram*) und der Hals (*hotok*). Der Wirbelkasten heißt Kopf (*bohok*), die Saite führt in den Mund, der Wirbel ragt als Ohr (*lutur*) heraus. Die Identifikation des Instruments als menschliches Wesen wird dadurch noch unterstrichen, dass die Saite mit dem Atem assoziiert wird, der den ganzen Körper durchdringt.[7]

Interessanterweise gibt es unterschiedliche Aussagen zum Geschlecht des Instruments. Das Santal-Wort *banam* scheint über kein klares Geschlecht zu verfügen. Die Instrumente bilden in der Tat sowohl weibliche als auch männliche Figuren ab.[8] Das Geschlecht des Instruments wechselt je nach Quelle: So wird zum Beispiel erzählt, dass während des Dasai-Festes, bei dem hauptsächlich das *Banam*-Instrument verwendet wird, männliche Geister für den Klang des Instruments verantwortlich seien, also quasi ›singen‹ und dem Instrument eine männliche Stimme verleihen würden.[9] Andere Quellen lassen das Instrument klar als weibliches Wesen erscheinen. Die Ursprungsmythen des Instruments verbinden beispielsweise seine Entstehung mit einem Mädchen, das von seinen Brüdern getötet und verspeist wurde.[10] Und so wird auch

7 Zu den Körperbezeichnungen des Instruments siehe u. a. IC-B, insb. S. [21–31]
8 Siehe u. a. Hureau 2022.
9 Baski 2024.
10 Siehe dazu Beltz/Celio-Scheurer 2014, S. 52–53.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Klang des Instruments als weibliche Stimme gedeutet.[11] Dieser Text verwendet *Banam* als weibliches Wort.

Abb. 3 *Dhodro Banam,* Indien (Bihar), Holz, Tierhaut (77 x 32 x 18 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.5 (Foto: Ingrid zur Buchen).

Abb. 4 *Dhodro Banam,* Indien, Holz, Tierhaut (61,5 x 18,5 x 11 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.9 (Foto: Rainer Wolfsberger).

Abb. 5 *Huka Banam,* Indien (Bihar), Holz, Tierhaut (51.5 x 18.5 x 5 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.10 (Foto: Ingrid zur Buchen).

Mit dem Ankauf der Sammlung Fosshag betrat das Museum Rietberg Neuland. Sammlungen von Musikinstrumenten gab es bis dahin nicht. Frühere Sammler, Sammlerinnen und Donatoren wie zum Beispiel Eduard von der Heydt interessierten sich nicht dafür. Bei seiner Gründung legte sich das Museum auf einen eng definierten Kunstbegriff fest: Es sollten vornehmlich als ›klassisch‹ kanonisierte Kunstwerke gesammelt und gezeigt werden. ›Alltagsobjekte‹ oder ›Ethnografica‹ gehörten eher nicht dazu. Dies änderte sich im Laufe der Zeit.[12]

11 Boro Baski schrieb: »Wir glauben, dass die Banam singt. In der Santal-Gemeinschaft werden die Lieder meist von Frauen gesungen, während die Männer die Musikinstrumente spielen. Der Gesang der Santal-Frauen klingt eher klagend. Wenn die Banam gespielt wird, klingt sie ebenfalls nach Klagen. Deshalb werden Banams mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert.« (Baski 2024).

12 Zur Sammlungs- und Ausstellungsstrategie des Museums Rietberg siehe u. a. Beltz 2019.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

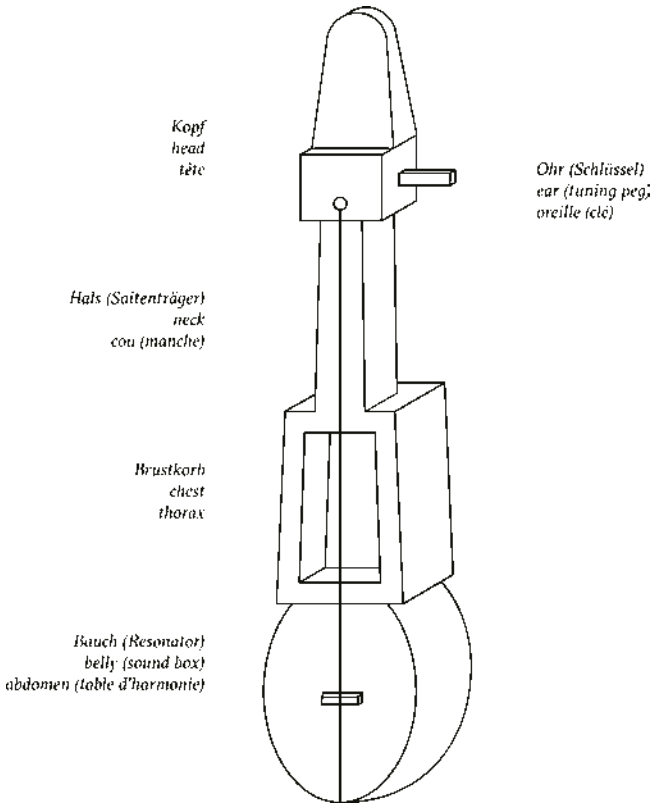


Abb. 6 Die ›Körperteile‹ einer *Banam* (Umrisszeichnung von Stefanie Beilstein in Anlehnung an Prasad 1985, S. 102).

Die Ausstellungen in Zürich und New Delhi

Schon ein Jahr nach dem Erwerb der Sammlung Fosshag zeigte das Museum 2014 alle Instrumente in der Ausstellung »Klang Körper. Saiteninstrumente aus Indien«.[13] Das Team von Kurator:innen, Ausstellungsgestalter:innen, Grafiker:innen und Fotograf:innen inszenierte dafür die Musikinstrumente als ›Kunstwerke‹: Die Ausstellung fokussierte auf die ästhetische Qualität der Objekte und vor allem auf ihre kunstvollen Schnitzereien. Sie bewegte sich damit im Spannungsverhältnis zwischen Ästhetisierung und ethnografischer Dokumentation, also zwischen Kunstbetrachtung und Darstellung der Lebensumstände der Santal, die zu den marginalisierten Bevölkerungsgruppen Indiens gehören.[14] Museologisch gesehen erfuhren die Objekte dadurch einen weiteren Bedeutungswandel: vom künstlerischen Schnitzwerk über das gespielte Instrument in Indien und die dekorative Handelsware für westliche Sammlerinnen und Sammler hin zum Museumsstück.[15] All diese neuen Deutungen und Bedeutungen sind Teil der Objektbiografien, die es mit ihren Kontinuitäten, Brüchen und Dynamiken sichtbar zu machen galt.

Bei der Planung der Ausstellung wurde schnell deutlich, dass ein dringender Forschungsbedarf existierte, da es kaum neue Forschung zur Musik der Santal gab. Die letzte Monografie zu diesem Thema war mehr als 30 Jahre alt.[16]

13 Beltz 2014.
14 Zum Problem der Vertreibung und zu Formen des Widerstands von Indiens indigener Bevölkerung siehe u. a. Roy 2011.
15 Instrumente dieser Art sind inzwischen begehrte Kunstwerke, siehe u. a. Pannier/Viel 2022.
16 Zur Bedeutung der Musik für die Santal siehe u. a. Prasad 1985.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

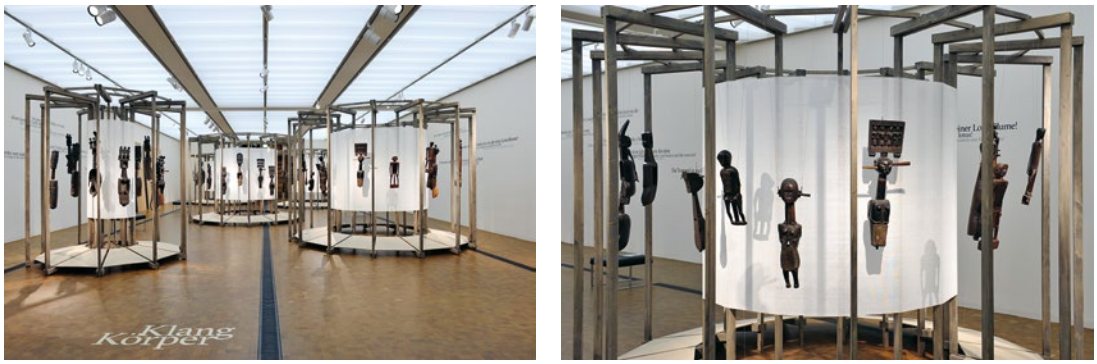


Abb. 7/8 Einblicke in die Ausstellung »Klang Körper. Saiteninstrumente aus Indien«, Museum Rietberg, 5. September 2014 bis 9. August 2015; Ausstellungsgestaltung Martin Sollberger (Fotos: Rainer Wolfsberger).

Fasziniert von der Schönheit und Ausdruckskraft dieser Instrumente und überzeugt von der Dringlichkeit weiterer Forschung initiierte die damalige Assistenzkuratorin Marie-Eve Celio-Scheurer ein internationales Kooperationsprojekt, das großzügig vom Schweizer Bundesamt für Kultur gefördert wurde. Das Projekt entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Crafts Museum in New Delhi und Vertretern der Santal Community. Das Ziel des Projektes bestand in einer aktuellen Dokumentation der *Banams*, ihrer Verwendung und Verbreitung.[17] Aus dieser Kooperation erwuchs die Ausstellung »Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions«, die 2015 in New Delhi gezeigt wurde.[18]

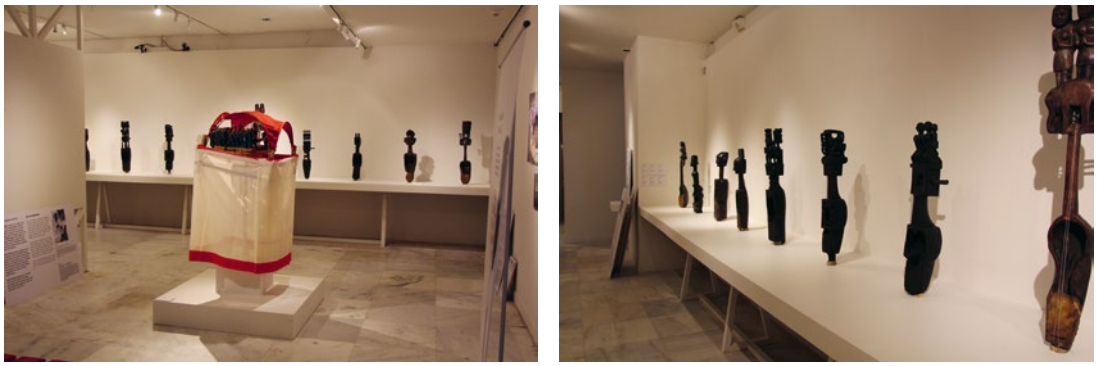


Abb. 9/10 Einblicke in die Ausstellung »Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions«, National Museum New Delhi, 15. April bis 17. Mai 2015; Szenografie: Kanu Agrawal, Deepak Das, Philippe Karrer und Philippe Girardin (Fotos: Johannes Beltz).

Was die Weiterentwicklung der Ausstellung in Indien nachhaltig bedeutsam machte, waren nicht nur die vielfältigen schweizerisch-indischen Kooperationen in der Ausstellungsgestaltung, Katalogproduktion oder im Leihverkehr. Von symbolischer Bedeutung war vor allem der Austragungsort: Die Ausstellung wurde im wichtigsten Museum Indiens, dem National Museum in New Delhi, gezeigt. Vor dem Hintergrund der heftig umstrittenen Kulturpolitik Indiens gegenüber seinen Minderheiten kann man diese Tatsache nicht genug hervorheben. Die Ausstellung war umso signifikanter, als praktisch gleichzeitig das Crafts Museum in New Delhi als permanenter und prominenter Ausstellungsort für diese Art von Kunst geschlossen wurde.

17 Allen Beteiligten wie Ravi K. Dwivedi, Mushtak Khan, Maillika Leuzinger, Babudhan Murmu, Shibdhan Murmu, Sonadhan Murmu, Sangeeta Murmu, Yashodi Murmu, Krittika Narula, Joyoti Roy, Malini Saigal und Venu Vasudevan sowie allen Förderern wie der Stiftung Accentus, Elena Probst Fonds, UNESCO, der Schweizer Botschaft in New Delhi, dem Bundesamt für Kultur (BAK), der École Cantonale d'Art de Lausanne sowie dem National und dem Crafts Museum in New Delhi sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich gedankt.

18 Beltz et al. 2015; Celio-Scheurer/Ghose 2015.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kollaborative Forschung und Ausbildung

In Bezug auf dieses Projekt soll die Zusammenarbeit mit dem freischaffenden Ethnologen Ravi Kant Dwivedi besonders zur Sprache kommen. Dieser interessierte sich schon seit vielen Jahren für die Santal-Kultur, wobei sein Interesse besonders dem Puppenspiel *Chadar Badar* galt.[19] Seit den 1980er-Jahren dokumentierte er systematisch die Arbeit der Santal-Schreiner, die neben Bambus- und Holzstrukturen für Dächer und Türen auch Puppen und Instrumente herstellten. Dabei erkannte er, dass die Holzschnitzkunst und der Instrumentenbau zunehmend an Bedeutung verloren. Auf seinen vielen Reisen stellte er fest, dass es immer schwieriger, ja fast unmöglich wurde, schöne *Banams* zu finden. Die guten Schnitzer waren entweder verstorben oder in unbekannte Gegenden abgewandert. Am Ende fand er zwar einige Instrumente, aber sie entsprachen nicht der früheren Qualität. Er empfand die Situation als besorgniserregend und beschloss, etwas dagegen zu tun.

Zunächst untersuchte er die Gründe für den Niedergang dieser Schnitzkunst und konnte verschiedene Faktoren identifizieren, wie die Verfügbarkeit von Rohstoffen, mangelnde Motivation und Wertschätzung oder den Kulturwandel. Daraufhin entschloss er sich, junge Santal zu fördern und sie im Schnitzen unterrichten zu lassen. 2009 erhielt er dafür eine Förderung des Sir Dorabji Tata Trust, die ihm ermöglichte, einen ersten Workshop mit acht jungen Santal durchzuführen. Weitere sollten im Laufe der Jahre folgen.

Für seine Workshops wählte er erfahrene und angehende Holzschnitzer (traditionell ist diese Tätigkeit den Männern vorbehalten) aus. Ziel der Ausbildung war nicht primär die Herstellung von Puppen oder Musikinstrumenten, sondern ›Capacity Building‹. Die Teilnehmer sollten dabei Ideen für neue Produkte und Designs entwickeln, die zeitgemäßen Bedürfnissen entsprachen. Die langfristigen Erfolge dieser Workshops blieben allerdings begrenzt. Es gelang am Ende nicht, den jungen Schnitzern regelmäßige Einkommen mit der Produktion von Schnitzereien zu ermöglichen.

Aufgrund seiner großen Erfahrung wurde Ravi K. Dwivedi in unser indisches Ausstellungsteam aufgenommen. Er lud dann im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem Crafts Museum vier Santal-Schnitzer für einen Monat nach New Delhi ein. Aus diesem Projekt entstand die Idee für ein weiteres Weiter- beziehungsweise Ausbildungsprojekt, das vom Ministry of Micro, Small and & Medium Enterprises (MSME) und der Regierung von Westbengalen finanziert wurde. In mehreren Texten berichtete er über Erfolge und Herausforderungen seiner Arbeit (siehe Interview im Anhang dieses Artikels).

Ein weiteres Beispiel musealer Zusammenarbeit

Neben dieser wichtigen Initiative von Ravi K. Dwivedi gibt es weitere Versuche seitens der Santal-Gemeinschaft, ihre musikalischen Traditionen wiederzubeleben. Einer der zentralen Akteure ist dabei Dr. Boro Baski,[20] Direktor des Museums für Santal-Kultur in Bishnubati, einem kleinen Dorf im Distrikt Birbhum im indischen Bundestaat Westbengalen.[21]

19 Er hatte u. a. für das National Handicrafts and Handloom Museum (NHHM), das Indira Gandhi National Center for the Arts (IGNCA) und den staatlichen Fernsehsender Doordarshan in New Delhi gearbeitet.

20 Er ist nicht nur der erste Santal aus seinem Dorf, der ein College besuchte, sondern auch der erste Santal, der an der Vishva-Bharati Universität in Shantiniketan (Westbengalen) einen Doktortitel erwarb. Er übersetzte u. a. wichtige Werke von Rabindranath Tagore ins Santali.

21 Das Museum ist eine private Institution, die vom Ghosaldanga Bishnubati Adibasi Trust finanziert wird, der wiederum vom Freundeskreis Ghosaldanga und Bishnubati e. V. in Frankfurt a. M. unterstützt wird.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 11/12 Ravi Kant Dwivedi mit dem Santal-Musiker Bhulu Murmu (Fotos: Sudhanshu Shandilya).

Abb. 13 Das Ausstellungs-Team bei der Arbeit im National Crafts Museum in New Delhi im Dezember 2014, in der ersten Reihe die Santal-Musiker Bhulu Murmu, Shibdhan Murmu, Sonadhan Murmu und Babudhan Murmu, in der zweiten Reihe Mushtak Khan, Ravi Kant Dwivedi, Marie-Eve Celio-Scheurer, Ruchira Ghose, Krittika Narula und Mallika Leuzinger (Foto: Sudhanshu Shandilya).

2018 veranstaltete Boro Baski einen *Banam*-Workshop in seinem Museum in Zusammenarbeit mit Öivind Fuglerud vom Museum of Cultural History in Oslo. Dazu lud er erfahrene *Banam*-Schnitzer und junge Santal ein, die sich für die *Banam*-Herstellung interessierten. Während des dreimonatigen Workshops (September bis November 2018) erlernten die Lehrlinge eine *Banam* herzustellen, vom Schnitzen bis zum Bespannen des Korpus mit einer Felldecke und dem Anbringen der Saiten. Nach Abschluss des Workshops fand im Museum eine kleine Ausstellung statt, bei der sie ihre selbst gebauten Instrumente präsentierten und spielten.

Während des Workshops entstanden insgesamt 16 *Banams*. Davon befinden sich jetzt vier Instrumente im Museum in Bishnubati. Die anderen 12 Instrumente gingen an das Kulturhistorisk Museum in Oslo und das Museum Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya in Bhopal.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 14–17 Gruppe von jungen Santal beim Fertigen von Instrumenten, Workshop in Bihar 2019 (Fotos: Ravi K. Dwivedi).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Osloer Museum besitzt eine bedeutende Sammlung an Objekten der Santal, die vom Missionar Paul Olaf Bodding (1865–1935) zusammengetragen wurde.[22] Das Museum in Bhopal ist auf tribale Kulturen spezialisiert.

Darüber hinaus veranstaltete Boro Baski in den letzten zehn Jahren mehrere Workshops zum Thema Kunst und Kunsthandwerk, zum Beispiel zur Herstellung von Bambusflöten, Terrakotta, Batikarbeiten sowie Ornamenten aus Gras, Samen und Blättern. Es gab allerdings keine weiteren Instrumentenworkshops.[23]

Neue Klänge, neue Stimmen

Eines der Ergebnisse des Workshops von 2018 ist eine bemerkenswerte kleine Publikation, in der die jungen Workshopteilnehmer zu Wort kommen.[24] Sie berichten darin, welche Bedeutung ihre Instrumente für sie haben und erklären, wie und warum sie sie wie ausgestaltet haben.[25] Darüber hinaus ermöglicht sie Einblicke in den Alltag der jungen Santal-Schnitzer.

Die Workshopteilnehmer erzählen beispielsweise, wie sie in früheren Zeiten am Abend mit den Eltern Reiswein tranken und die alten Lieder sangen oder dass heutzutage *Banams* in den Dörfern immer weniger gespielt werden.[26] Sie berichten, dass vor allem die jüngere Generation mehr Gefallen an modernen Instrumenten wie Geige, Gitarre und Mandoline finde, doch die ältere Generation habe noch Freude am *Banam*-Spiel. Budi Baski erinnert sich:

> Fast jeden Tag schimpfte meine Großmutter mit meinem Großvater, weil er auf der *Banam* spielte. Er war besessen davon. Er zog umher, besuchte Dorffeste und trank Reiswein. Und dann vergaß er alle seine familiären Pflichten. Am Abend, wenn er betrunken nach Hause kam, drückte er seine Gefühle von Liebe und Sorge zur Großmutter durch seine Lieder und Scherze aus. Meine Großmutter wurde wütend und schimpfte ihn mit lauter Stimme aus. Wir Kinder versammelten uns im Hof und hörten ihren Streitereien zu. Als Großvater starb, war meine Großmutter sehr traurig. Sie vermisste ihn sehr. Um das Andenken an ihren Mann zu bewahren, hängte sie die *Banam* an die Wand im inneren Raum ihres Lehmhauses, und bei Festen trug sie das Instrument immer bei sich […], obwohl sie es nicht spielen konnte. Wenn Verwandte sie besuchten, erzählte sie immer von ihrem Mann und der *Banam* und wie sie sich geliebt hatten. Jetzt ist auch meine Großmutter tot, aber die Geschichte ihrer Liebe bleibt in meiner Erinnerung lebendig.[27]

22 Siehe UiO-MCH.

23 Baski 2023a.

24 Baski 2019. Der englische Text entstand mit Unterstützung von Dr. Martin Kämpchen, die Santali-Transkription stammt von Sunder Manoj Hembrom. Fotos, Buchlayout und Umschlaggestaltung machte Samiran Nandy (Santiniketan). Den Erstdruck 2019 unterstützte das Kulturhistorisk Museum der Universität Oslo.

25 Ebd., siehe auch Adivaani o. J.

26 Baski 2019, S. 23 f.

27 »Almost every evening my grandmother used to scold my grandfather for playing the Banam. Grandfather was obsessed with Banam playing. He used to roam around attending village festivals and drinking rice-wine, and then he forgot all his family responsibilities. In the evening when he returned home drunk, he used to express all his feelings of love and concern to his wife through songs and humorous talk. My grandmother used [to] get angry and would scold him raising her voice. We the children would gather in their courtyard to listen to their altercations. When grandfather died my grandmother was very sad and started missing him so much. To keep her husband's remembrance, she kept the Banam hanging on the wall in the sacred and interior space of their mud house. During festivals she would carry it with her while singing around in the village with other ladies, although she couldn't play it. When relatives came to her house she always talked about her husband and the Banam and how they loved each other. Now, the grandmother is also dead, but the story of their love is alive in my mind.« (Ebd., S. 23).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieses Zitat zeigt, welch zentrale Rolle den älteren Dorfbewohnenden in der Überlieferung zukommt. Sie sind jedoch zunehmend nicht mehr in der Lage, ihre Fähigkeiten und ihr Wissen an die jungen Generationen weiterzugeben. Die jüngere Generation führt ein anderes Leben, ihr fehlt oft einfach die Zeit, sich mit den Älteren zusammenzusetzen. Trotz dieser widrigen Umstände besteht weiterhin eine große emotionale Bindung zu den *Banams.*

Die Verbindung zu den Verstorbenen zieht sich wie ein roter Faden durch alle Gespräche im Buch. So erinnert sich Sanjoy Mardi an seinen Schwiegervater, der jeden Abend *Banam* spielte.[28] Als dieser starb, sollten alle seine persönlichen Gegenstände, einschließlich der *Banams* verbrannt werden. Sanjoy Mardi wollte die *Banam* nicht verbrennen, doch seine Schwiegermutter bestand darauf. Kurz bevor der Leichnam angezündet wurde, bat allerdings der Priester des Dorfes, ihm die *Banam* im Tausch gegen eine Kanne Reiswein zu überlassen. Der Priester spielte nun auf dem Instrument. Da der Priester aber ganz in der Nähe wohnte, hörte Sanjoy Mardi den Klang des Instruments immer wieder, was ihn traurig stimmte, da er in ihm seinen verstorbenen Schwiegervater hörte. Daraufhin beschloss er Folgendes:

> Ich konnte es nicht ertragen, die traurigen Gesichter unserer Familienmitglieder zu sehen. Ich beschloss, selbst eine *Banam* zu bauen und sie auch zu spielen. Ich baute also eine *Banam* und sie sah wunderschön aus. Ihr Klang war angenehm wie die Stimme meines Schwiegervaters. Alle waren glücklich und die Freude kehrte wieder in unsere Familie zurück.[29]

Das Heranziehen von Nachwuchs ist ein entscheidender Faktor für das Fortführen dieser Musiktradition. Traditionell wird das Schnitzerhandwerk von einem Lehrer aus der Santal-Gemeinschaft erlernt. Da es aber immer weniger Meisterschnitzer gibt, besuchen die jungen Santal die staatlichen Universitäten. Borhan Hansda erzählt, dass seine Nachbarn ihn ermutigten, sich an der Universität in Shantiniketan zu bewerben. Er wurde angenommen und studierte dort Bildhauerei.[30] Auch Saheb Ram Tudu erhielt die Möglichkeit, Bildhauerei zu studieren, allerdings an der Banaras Hindu University in Varanasi.[31]

Neben der Nachwuchsfrage ist der Verkauf eine weitere Herausforderung für die angehenden Kunsthandwerker: Sie wollen ihre Instrumente veräußern können. Dass man mit dem Herstellen der Instrumente Geld verdienen kann, ist allerdings eine völlig neue Entwicklung. Som Murmu erzählt, dass er früher mit seinem Vater Ochsenkarren, Pflüge und Bambusbetten unter dem Baum im Hinterhof seines Hauses für andere Dorfbewohner im Tausch gegen Reiswein, Getreide und manchmal Geld herstellte. Nach dem Tod seines Vaters übernahm er neben der landwirtschaftlichen Arbeit auch den Bau von Musikinstrumenten wie *Banams* und Flöten. Er erzählt:

> Das Herstellen von Banams erlernte ich vom legendären Spieler Bajjar Hembrom aus unserem Nachbardorf. Seit vielen Jahren experimentieren wir mit *Banams* und anderen Musikinstrumenten und Liedern in unseren Dörfern. Vor einigen Jahren begann eine Nichtregierungsorganisation, die sich für die Förderung der Stammeskunst einsetzt, meine *Banams* und andere Handarbeiten […] auf Märkten […] in und um Shantiniketan zu verkaufen. Ich erfuhr zum ersten Mal, dass *Banams* einen Geldwert besitzen und auch von Menschen gekauft werden, die keine Santal sind.[32]

28 Ebd., S. 27–29.

29 »I could not bear to see the gloomy faces of our family members every evening, and I decided to make a Banam myself and to start playing too. I made a Banam an it looked beautiful and the sound was sweet like the one of my father-in-law. Everybody became happy and the joy returned to our family again.« (Ebd., S. 27).

30 Ebd., S. 19.

31 Ebd., S. 39.

32 »I took up Banam making seriously when I met the legendary Banam maker and player Bajjar Hembrom of our neighboring village, Pathalghata. For many years we have been experimenting with Banams and other Santal

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Heute fertigt Som Murmu Instrumente auf Anfrage und verdient sich damit etwas dazu. Doch oft haben die Schnitzer kein kommerzielles Interesse. Der schon erwähnte Sanjoy Mardi lehnt beispielsweise den Verkauf seiner Instrumente ab. Er erzählt, dass er einst bei einem Konzert spielte und dass ein bekanntes Ehepaar aus Kolkata nach der Darbietung seine *Banam* als dekoratives Objekt kaufen wollte. Sanjoy Mardi wollte sein Instrument nicht verkaufen, musste es aber auf Wunsch des Veranstalters dem Ehepaar schließlich überlassen. Er erhielt dafür später 3000 Rupien. Nach dem Konzert baute er mehrere *Banams*, aber nur für sich selbst. Noch immer vermisst er sein altes Instrument, in dem – wie er glaubt – sein Schwiegervater wohnt.[33]

Für viele Santal sind die *Banams* beseelt und keine toten Objekte, die man einfach verkaufen kann. Doch nicht nur die Stimmen Verstorbener manifestieren sich in ihrem Klang. Saheb Ram Tudu berichtet von einer Tante, die glaubte, ein Geist wohne in der *Banam* ihres Onkels. Sie hörte das Instrument nachts von selbst spielen.[34] Auch Boro Baski bestätigt, dass die *Banam* noch heute die Verbindungen der Santal zu ihren Geistern widerspiegelt.[35]

Wenn man ein Fazit zieht, so beschreiben diese Zitate der Workshopteilnehmer gut die jetzige Situation. Sie zeigen einerseits, dass die Instrumente noch immer eine emotionale und identitätsstiftende Qualität besitzen. Andererseits ergibt sich daraus die Grenze ihrer kommerziellen Herstellung. Die erwähnten Beispiele zeigen aber auch, wie wichtig gemeinsame Workshops, Ausstellungen und Forschungsprojekte sind: Sie tragen zur Dokumentation und zum Erhalt dieser bedrohten Musiktradition bei. Syamsundar Mandi artikuliert diesen Punkt sehr deutlich: Er hatte zwar das Spielen und die Herstellung von *Banams* von den Ältesten des Dorfes gelernt, doch durch seine Teilnahme am Workshop sei sein Selbstvertrauen in seine Fähigkeiten gewachsen.[36] Dieses neue Selbstvertrauen ist die Voraussetzung für ein nachhaltiges Engagement.

Martin Kämpchen, ein Experte und jahrelanger Unterstützer der Santal, bestätigt, dass der Workshop von Boro Baski großes Interesse in der Region geweckt habe. Allerdings berichtet er auch, dass es seitdem keine Nachfolge-Veranstaltungen gab. Seiner Einschätzung nach kommt hier eine einmalige Kulturförderung an ihre Grenzen. Veranstaltungen dieser Art müssten unbedingt nachhaltig und mit Nachfolgeprojekten geplant werden.[37]

Ergebnisse

Die vorgestellten *Banams* sind aus mehreren Gründen ungewöhnliche Instrumente. Zum einen sind sie aufgrund ihrer skulpturalen Schönheit einzigartig und ihre Expressivität sucht ihresgleichen. Zum anderen zeichnen sich diese Saiteninstrumente durch eine komplexe kulturelle Bedeutung aus, wie dieser Artikel gezeigt hat.

Als Teil der Sammlung des Museums Rietberg stehen die *Banams* für den widersprüchlichen Umgang von Museen mit marginalisierten und bedrohten außereuropäischen Kulturen und Gemeinschaften. Die Instrumente lagern als Kunstwerke still im Schaudepot des Museums und fordern eine ständige kritische Auseinandersetzung mit der ihnen innewohnenden Kultur,

musical instruments and songs in our villages. A few years ago *Kristi,* an NGO working on promoting tribal art and culture, took my Banams and other manual work […] to sell them in the fairs […] in and around Santiniketan. It is the first time that I came to know that the Banam has a monetary value and non-Santals also buy them.« (Ebd., S. 51).

33 Ebd., S. 27–29.

34 Ebd., S. 39.

35 Baski 2023b.

36 Baski 2019, S. 31.

37 Kämpchen 2023.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die einer zunehmend globalisierten und damit auch industrialisierten Welt ausgesetzt ist. Als Kunstwerke sind sie stumme Zeugen des raschen Wandels traditioneller Kulturen und zugleich Zeichen ihrer Verletzlichkeit. Sie fordern uns auf, ihnen wieder eine Stimme zu verleihen und weitere Kooperationsprojekte dieser Art umzusetzen.[38]

Die Beispiele der Museen in Zürich, New Delhi, Oslo und Bishnubati zeigen überzeugend, dass Initiativen dieser Art durchaus eine nachhaltige Wirkung entfalten könnten. Dafür braucht es aber eine internationale Vernetzung und langfristige Partnerschaften.[39]

Ausblick

»Ist Ihr Museum gut besucht?«, »Wie viele Besucher hatten Sie im letzten Jahr?«, »Haben Sie eine gute Presse erhalten?«: Diesen Fragen sehen sich Kurator:innen oft gegenübergestellt, wenn sie über ihre Arbeit berichten. Sobald jedoch eine Ausstellung ihre Tore schließt, verlieren auch die Medien ihr Interesse an einer Berichterstattung. Diese Tatsache fand ich immer überraschend, denn Ausstellungen verschlingen erhebliche personelle, finanzielle und ideelle Ressourcen. Ob und wie die im Projekt initiierten Partnerschaften erfolgreich weitergeführt werden konnten, schien niemanden zu interessieren.

In diesem Beitrag vertrete ich die Auffassung, dass Ausstellungen nachhaltiger gestaltet und kommuniziert werden müssten. Sie sollten ihr Potenzial langfristig entfalten können, und zwar mit Partnern, die weit über das lokale Publikum hinausgehen. Nach meinem Verständnis liegt die Zukunft der Kunstmuseen darin, sich als Akteure einer globalen Kultur- und Kunstgeschichte zu verstehen.[40] Dieser Artikel ist also ein Appell an Museen und Universitäten, zu sammeln, zu forschen und sowohl untereinander als auch mit lokalen Communities zusammenzuarbeiten.[41]

Könnte man sich vorstellen, ein globales digitales Musikarchiv zu erstellen, das ethnografische Informationen und Musikaufnahmen sammelt und zur Verfügung stellt?[42] Oder könnte man sich Konzerte vorstellen, die digital mit Teilnehmenden aus der ganzen Welt stattfinden? Oder einen Vertrieb von Instrumenten, die in Indien gefertigt und an Museen oder Musikschaffende weltweit verkauft werden?

Doch wie können Museen solche Netzwerke aufbauen und vor allem nachhaltig unterhalten? Welche Ressourcen werden dafür benötigt und woher kommen sie? Könnten bei zukünftigen Projektanträgen an den Schweizerischen Nationalfonds Aspekte der Nachhaltigkeit und der gesellschaftlichen Relevanz außerhalb der Schweiz Kriterien für eine Förderung werden? Welche Ziele gilt es neben den reinen Forschungsergebnissen noch zu erreichen? Ist die Zusammenarbeit mit Nichtregierungsorganisationen, die Ausbildung von Nachwuchskünstler:innen und Kunsthandwerker:innen nicht ebenso wichtig wie die Publikation einer Monografie oder die Durchführung einer wissenschaftlichen Tagung? Der International Council of Museums (ICOM) wird beispielsweise bei der nächsten Revision seiner ethischen Richtlinien nachhaltige Partnerschaften und Kooperationen als wichtige Leitlinien nennen.

Dieser Artikel endet mit einer Reihe von Fragen, in denen es vor allem um Ressourcen geht. Die Antworten sind nicht einfach und erfordern ein Umdenken auf allen Ebenen. Unstrittig ist jedoch, dass Museen weiterhin internationale Partnerschaften und den Austausch

38 Vgl. Beltz/Celio-Scheurer 2019.

39 Zur Bedeutung von Museumskooperationen siehe u. a. Beltz 2021.

40 Dann wird ›Kunst‹ zu einem offenen Begriff, der permanent rekonstruiert werden kann und mehr als heuristisches Werkzeug denn als eine Bewertungskategorie dient, siehe Beltz 2019, S. 125.

41 Zur museologischen Verwendung des Begriffs ›Appell‹ siehe Fayet 2015, S. 61 f.

42 Das Museum Rietberg stellte jüngst den Nachlass des deutschen Kunstethnologen Hans Himmelheber online (MR-AAA).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit ihren diversen Interessens- und Anspruchsgruppen fördern müssen. Denn letztlich sollten Museen Orte sein, an denen wir nicht nur über die Vergangenheit sprechen, sondern die gemeinsame Gegenwart und Zukunft unserer vernetzten und globalisierten Welt verhandeln und gestalten.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Artikel zuletzt aufgerufen am 23.9.2025.

Adivaani o. J. | Adivaani: *Banam Raja, Exploring Our Musical Roots,* online, o. J., https://adivaani.org/2014/09/11/banam-raja-exploring-our-musical-roots/.

Baski 2019 | Boro Baski: *Banam. One of Ancient Musical Instruments of the Santals,* Birbhum: Ghosaldanga Bishnubati Adibasi Trust 2019, digital verfügbar: https://archive.org/details/banamcatalogue2019.

Baski 2023a | Boro Baski: *E-Mail an den Autor vom 18.5.2023.*

Baski 2023b | Boro Baski: *E-Mail an Martin Kämpchen vom 20.5.2023.*

Baski 2024 | Boro Baski: *E-Mail an den Autor vom 8.4.2024.*

Beltz 2014 | Johannes Beltz: Schöne Laute – Klingende Skulpturen. Eine Ausstellungsankündigung aus dem Museum Rietberg, Zürich, in: *Masala*, *Newsletter. Virtuelle Fachbibliothek Südasien* 9/1 (2014), S. 25–31.

Beltz 2019 | Johannes Beltz: The ›Other‹ Indian Art or Why Diversity Matters, in: *Arts of Asia* 49/5 (September 2019), S. 116–125.

Beltz 2021 | Johannes Beltz: Zusammenarbeit fördern! Sammeln, Forschen und Kooperieren im postkolonialen, digitalen Zeitalter, in: *Zukunft Museum,* hg. von Leonhard Emmerling, Latika Gupat, Luiza Proença und Memory Biwa, Berlin: Turia & Kant 2021, S. 330–351.

Beltz 2022 | Johannes Beltz: Wenn Instrumente wieder erklingen. Kooperatives Forschen und Ausstellen, in: *Wege der Kunst. Wie die Objekte ins Museum kommen,* hg. von Esther Tisa und Sarah Csernay, Zürich: Scheidegger & Spiess 2022, S. 423–428.

Beltz/Celio-Scheurer 2014 | *Klang – Körper. Saiteninstrumente aus Indien,* hg. von Johannes Beltz und Marie-Eve Celio-Scheurer, Zürich: Museum Rietberg 2014.

Beltz/Celio-Scheurer 2019 | Johannes Beltz/Marie-Eve Celio-Scheurer: A cordes et à corps. Résonances d'instruments de musique Santal, de l'Inde à la Suisse et de la Suisse à l'Inde. L'exemple de la collection Fosshag au Museum Rietberg, in: *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire?,* hg. von Diane Antille, Bern: Lang 2019, S. 77–101.

Beltz et al. 2015 | *Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions,* hg. von Johannes Beltz, Marie-Eve Celio-Scheurer und Ruchira Ghose, New Delhi: Niyogi 2015.

Brown/Peers 2003 | *Museums and Source Communities. A Routledge Reader,* hg. von Alison K. Brown und Laura Peers, London: Routledge 2003.

Celio-Scheurer/Ghose 2015 | Marie-Eve Celio-Scheurer/Ruchira Ghose: *Journey of the Banam,* New Delhi: National Museum 2015.

Fayet 2015 | Roger Fayet: *Die Logik des Museums. Beiträge zur Museologie,* Baden: Hier & Jetzt 2015.

Fosshag 1996a | Bengt Fosshag: The Lutes of the Santal, in: *The World of Tribal Arts* 11/3 (November 1996), S. 62–72.

Fosshag 1996b | Bengt Fosshag: Anthropomorphe Darstellungen an Lauteninstrumenten, in: *Mit Haut und Haar. Die Welt der Lauteninstrumente,* hg. von Lars-Christian Koch und Raimund Vogels, Stuttgart: Linden-Museum 1996, S. 91–96.

Fosshag 2014 | Bengt Fosshag: Wie meine Sammlung entstand, in: Beltz/Celio-Scheurer 2014, S. 33–38.

Hureau 2022 | Julien Hureau: *Wooden Goddesses of Rural India,* übers. von Lawrence S. Johnson, Toulouse: Selbstverlag 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IC-B | Indian Culture: *Banam. An Embodiment of the Soul,* online, o. J., https://indianculture.gov.in/node/2720381#book5/undefined.

Kämpchen 2023 | Martin Kämpchen: *E-Mail an den Autor vom 21.5.2023.*

MR-AAA | Museum Rietberg: *Africa Art Archive,* online, o. J., https://africa-art-archive.ch/.

MR-F | Museum Rietberg: *Forschung,* online, o. J., https://rietberg.ch/forschung/.

MR-V | Museum Rietberg: *Vernetzt,* online, o. J., https://rietberg.ch/vernetzt/.

Pannier/Viel 2022 | François Pannier/Adrien Viel: *Instruments de musique Santal et népalais, panneaux de palanquins Santal,* Paris: Association pour le rayonnement des cultures himalayennes [2022].

Platthaus 2013 | Andreas Platthaus: So schön klingt die musikalische Migrantin, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 45 (10.11.2013), S. 70–73.

Prasad 1985 | Onkar Prasad: *Santal Music. A Study of Pattern and Process of Cultural Persistence,* New Delhi: Inter-India 1985.

Roy 2011 | Arundhati Roy: *Walking with the Comrades,* New Delhi: Penguin 2011.

UiO-MCH | University of Oslo – Museum of Cultural History: *The Santal Collection,* online, o. J., www.khm.uio.no/english/collections/santal/.

Wolf/Fosshag 1992 | Dietrich Wolf/Bengt Fosshag: *Aussereuropäische Lauten. Werkzeug und Kunstwerk,* Rüsselsheim: Fosshag 1992.

Johannes Beltz *ist stellvertretender Direktor und Kurator für süd- und südostasiatische Kunst am Museum Rietberg in Zürich. Nach seinem Studium der Indologie und Religionswissenschaft an den Universitäten Halle, Straßburg, Lausanne, Paris und Heidelberg gilt sein Hauptinteresse den Bereichen Buddhismus und Hinduismus, Kunst und Kultur, sowohl in der Vergangenheit als auch in zeitgenössischen Gesellschaften. Er veröffentlichte zahlreiche wissenschaftliche Artikel und kuratierte Ausstellungen, wie »Ragamala: Bilder für alle Sinne« (2024) oder »Being Jain: Art and Culture of an Indian Religion« (2022). Johannes Beltz war von 2014 bis 2019 Mitglied der Schweizerischen ICOM-Ethikkommission und von 2017 bis 2023 Mitglied von ETHCOM. Zudem unterrichtet er regelmäßig an der Universität Zürich zu Hinduismus, Buddhismus und indischer Kunstgeschichte.*

Anhang:

Fiktives Interview mit Ravi Kant Dwivedi[43]

Herr Dwivedi, erzählen Sie doch bitte etwas über Ihren beruflichen Werdegang.

Ich studierte Kunst an der Universität in Shantiniketan. Die Stadt ist umgeben von Santal-Dörfern, die wir während des Studiums für Zeichenübungen in der Natur immer wieder besuchten. Ich fühlte mich stets von dieser Kultur und ihrer Kunst angezogen. Nach dem Studium entschied ich mich anstatt für eine Festanstellung für die Arbeit als Freiberufler. Meine Reisen führten mich weit über Bengalen hinaus auch in andere Stammesgebiete, so zum Beispiel in den Bundesstaaten Jharkhand, Chhattisgarh und Odisha.

Wie muss man sich diese Forschungsreisen vorstellen?

Wenn ich auf meinen Reisen eine Distrikthauptstadt erreichte, begab ich mich jeweils zur nächsten lokalen Busstation und suchte mir eine unbekannte Destination heraus, die vom Namen her ›spannend‹ klang oder von der mir Leute vor Ort Interessantes berichten konnten. Unterwegs unterhielt ich mich mit den Fahrgästen (meistens waren dies Leute vom Land, die

43 Das fiktive Interview ist eine Kompilation mehrerer (ursprünglich englischsprachiger) Gesprächsnotizen, E-Mails und Texte des freischaffenden Ethnologen Ravi Kant Dwivedi. Sie entstanden im Zeitraum von April bis Juni 2023. Das fiktive Interview ist von Ravi Kant Dwivedi autorisiert und zur Publikation freigegeben.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von einem Besuch in der Stadt zurückkehrten) und fragte sie, was sie noch über Traditionen des lokalen Kunsthandwerks wussten, besser gesagt, ich fragte, ob sie Leute kannten, die noch ›Dinge mit den Händen herstellten‹. In diesen entlegenen Gebieten sind die Menschen mit Begriffen wie ›Kunsthandwerk‹ weniger vertraut.

Wie sind Sie vor Ort vorgegangen?
Sobald ich einen Ort erreichte, der mir vom Namen her ansprechend erschien oder den mir jemand im Bus empfohlen hatte, stieg ich aus. An den Busstationen auf dem Land befindet sich oft eine kleine behelfsmäßige Teestube, wo die Dorfbewohner:innen sich gerne versammeln. Diese Teestuben dienen als lokale Informationszentren, und Gäste sind dort durchaus nicht ungern gesehen. Den Tipps und Hinweisen folgend – und mit der Kamera ausgerüstet – zog ich dann jeweils über die Felder und durch die Dörfer auf der Suche nach lokalen traditionellen Handwerkern oder möglichen künstlerischen Aufführungen. Wenn mir etwas Interessantes ins Auge sprang, hielt ich an, sonst zog ich weiter. Gegen Abend suchte ich mir immer ein Dorf zum Übernachten. Normalerweise musste ich nicht lange suchen und fand oft bereits bei der ersten Familie Unterschlupf. Ich trug immer etwas Reis und einige Kartoffeln bei mir, die ich dann meinen Gastgeber:innen zum Kochen übergab. Ich wollte ihnen nicht zur Last fallen. Die Leute erwiesen sich in der Regel als mehr als großzügig, und ich bekam eigentlich immer viel mehr und Besseres zu essen, als was ich mitgebracht hatte. Ich staunte immer wieder, wie gastfreundlich und warmherzig die Menschen in diesen Dörfern sind.

Wie kamen Sie dazu, sich speziell für die Holzschnitzkunst der Santal zu interessieren?
Es war auf einer meiner Trekkingtouren, als ich in einer entlegenen Santal-Siedlung in der Dumka-Region von Jharkhand im Blätterdach eines Hauses auf ein paar in Teile zerlegte, kunstvoll geschnitzte Holzobjekte stieß. Als ich sie hervorholte und zusammensetzte, begriff ich, dass ich es mit einer einzigartigen Form von indigener Hand- und Kunstfertigkeit zu tun hatte – es waren sogenannte *Chadar-Badar*-Puppen. Ich erfuhr, dass diese Art Puppentheater ausschließlich von der Santal-Bevölkerung praktiziert wird. Leider fand ich bei meinen späteren Recherchen in der Literatur keinen einzigen Hinweis auf dieses Puppentheater, weder in den Publikationen der Anthropological Survey of India noch im Indian Museum in Kolkata. Auch die Ethnologen und Puppenspiel-Spezialisten, die sich mit der Kultur der Santal befasst hatten, konnten mir nicht helfen. Später erfuhr ich, dass ich der Erste überhaupt war, der dieses Puppentheater dokumentierte. […] Abgesehen von diesen Puppen stieß ich auf außergewöhnliche Musikinstrumente, die *Banams*. Inzwischen sind diese Kunsttraditionen fast ausgestorben.

Wie schätzen Sie die heutige Situation ein?
Im Rahmen der Ausstellung »Cadence and Counterpoint« bereiste ich 2014/15 das Santal-Gebiet, doch trotz intensiver Suche konnte ich keinen einzigen versierten *Banam*-Hersteller ausfindig machen! Das löste in mir die Befürchtung aus, dass ich vielleicht gerade Zeuge des langsamen Sterbens dieser reichen Tradition wurde, was höchst bedauernswert gewesen wäre.

Was beschlossen Sie konkret zu tun?
Angesichts dieser dramatischen Situation entschloss ich mich, alles daran zu setzen, um die reiche Holzschnitz-Tradition der Santal zu retten. Ich hatte die Idee, sie mittels eines Ausbildungsprogramms für männliche Jugendliche unter Anleitung von erfahrenen Schnitzern und unter meiner Aufsicht wiederzubeleben. Ich bat also mehrere Organisationen um Unterstützung und erhielt schließlich vom Department of Micro, Small and Medium Enterprises der westbengalischen Regierung einen kleinen Zuschuss.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was haben Sie dann gemacht?
Die nächste Herausforderung bestand darin, unter den Santal zehn Jugendliche mit künstlerischem Talent und zwei erfahrene Schnitzer zu finden. Leider war 2015 mein Freund, der Holzschnitz-Meister Bhulu Murmu, der auch an einer Handwerksdemonstration im National Crafts Museum in New Delhi teilgenommen hatte, verstorben. Die Suche nach zehn interessierten Jugendlichen und zwei Meisterhandwerkern entpuppte sich als echte Herausforderung. Ich musste das gesamte Santal-Gebiet bereisen. Mithilfe eines meiner vielen lokalen Kontakte gelang es mir nach und nach, zehn Kandidaten zu rekrutieren, aber die Suche nach Meisterschnitzern blieb zunächst erfolglos. Eines Tages erhielt ich einen unerwarteten Tipp und traf tatsächlich auf einen Zimmermann mit einer künstlerischen Ader, der auch schon eine *Banam* hergestellt hatte. Durch ihn lernte ich einen zweiten Schnitzer kennen, der Erfahrung in der Herstellung von Holzpuppen hatte (obwohl die nicht von allerbester Qualität waren). Ich war jedoch überzeugt, dass ich sie anleiten und mit der Zeit zu wirklich guten Holzschnitzern machen könnte.

Wie gingen Sie vor?
Ich mietete zunächst ein geräumiges Haus in Shantiniketan an, das 12 bis 14 Personen Platz bot und über genügend Arbeitsraum verfügte. Dann begann unsere gemeinsame Reise. Die Teilnehmer waren hoch motiviert und bestrebt, sich neue Fertigkeiten und Kunstformen anzueignen. In den ersten Sitzungen verbrauchten wir Unmengen an Holz, da nur drei von den zehn Teilnehmern schon mit der Materie gearbeitet hatten. Zudem beherrschten sie – wie auch die beiden Meisterschnitzer – nur die traditionellen Holzverarbeitungsgeräte und waren mit den professionellen Stecheisen, die ich ihnen gab, nicht vertraut. Das heißt, ich musste ihnen zunächst die Handhabung dieser Werkzeuge beibringen und zeigen, wofür sie eingesetzt werden.

Wie haben Sie die Schüler unterrichtet?
Bezüglich Kreativität und künstlerischer Freiheit habe ich mich bewusst zurückgehalten und meine Anweisungen auf technische Aspekte wie die Größe und Proportionen eines Musikinstruments oder die Bewegungsmechanismen der Puppen beschränkt. Ich wollte unbedingt, dass sie ihren eigenen Ideen Ausdruck verleihen. Bezüglich des Stils und Designs griff ich bewusst nicht ein.

Was waren die größten Herausforderungen?
Wir hatten einige Probleme. Es gab zum Beispiel Regierungsbeamte, die sich einzumischen versuchten. Oder Holzhändler, die uns betrügen wollten – wir waren immer knapp bei Kasse. Aber wir hielten wie eine Familie zusammen, haben allem getrotzt und sind stets als Sieger hervorgegangen. Abends nach der Arbeit saßen wir immer zusammen, ließen den Tag nochmals Revue passieren, diskutierten anstehende Probleme und mögliche Lösungen oder vergnügten uns einfach mit Singen und Tanzen und beträchtlichen Mengen an Reis- und Palmschnaps am Feuer.

Waren Sie mit dem Resultat zufrieden?
Am Ende hatten die Teilnehmer fünf *Banams*, 18 Puppen und ein Relief (das man als Türplatte oder einfach als Wanddekoration benutzen könnte) angefertigt. Ja, ich war sehr zufrieden. Aber das reicht nicht, um diese Tradition langfristig am Leben zu erhalten.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Haben sie inzwischen weitere Projektpartner oder Organisationen angefragt? Die gegenwärtige Präsidentin Indiens ist selbst eine Santal-Frau.[44] *Haben Sie mal daran gedacht, sich an sie zu wenden und um Hilfe zu bitten?*
Im Allgemeinen arbeite ich allein, aber manchmal arbeite ich mit einigen Organisationen zusammen, wie dem Crafts Council of West Bengal in Kolkata, der Asian Heritage Foundation in New Delhi und der Arts Acre Foundation in Kolkata. Ich habe auch schon mit den Regierungen in Jharkhand und Westbengalen zusammengearbeitet. Aber ich habe nie daran gedacht, die indische Präsidentin zu treffen, weil das für einen normalen Menschen wie mich nicht so einfach ist. Sie ist zwar eine Santal, aber irgendwie zögere ich, mich an sie zu wenden.

Wie sehen Sie die Situation jetzt?
Die Santal sind keine professionellen Schreiner, das heißt, sie verdienen ihren Lebensunterhalt hauptsächlich in der Landwirtschaft, entweder auf ihrem eigenen Land oder als Landarbeiter. Viele arbeiten in den Städten als Bauarbeiter, Zimmermann oder Tischler. Sie fertigen Türverkleidungen und Möbel für ihre eigenen Häuser. Einige stellen Musikinstrumente und *Chadar-Badar*-Puppensets für den eigenen Gebrauch oder zum Verkauf her: Sie schnitzen in ihrer Freizeit, am Abend oder in der landwirtschaftlichen Nebensaison. Ihre Hauptkunden sind Santal und jetzt auch ein paar wenige Kunstliebhaber aus der Stadt.

Was hoffen Sie für die Zukunft?
Mehr internationale gemeinsame Ausstellungen wie »Cadence and Counterpoint«! Aber im Ernst: Ich möchte gerne ähnliche Projekte beziehungsweise weitere Workshops in anderen Stammesgebieten durchführen. Ich würde dann eine längere Ausbildung (bis zu 3 Monate) für mehr Santal (20 bis 40) anbieten. Wir bräuchten dafür einen Ort, ein Zentrum für Kunsthandwerk, wo wir diese Ausbildung durchführen, aber auch die Resultate verkaufen könnten. Eine Kooperative von und für Santal-Kunsthandwerker sozusagen. Für den Vertrieb bräuchte es natürlich nationale und internationale Netzwerke mit Museen, Forschungsinstitutionen, Händlern *et cetera*. Und natürlich professionelles Marketing mit einer Webseite und ähnlichem. Das wäre großartig! Dafür würde ich mich sehr gerne einsetzen.

44 Draupadi Murmu (*1958), im Amt als Präsidentin der Republik Indien seit dem 25. Juli 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ihor Khodzhaniiazov

Cobuz Cumanicus. Reconstructing the Instrument

The Cumans, also known as Kipchaks and Polovtsians, were a nomadic Turkic people living in the western Eurasian steppes in the eleventh to the fourteenth centuries. Their main musical instrument, the cobuz, is known from written sources, rare images, and archaeological artifacts. Its traces can be found in several folk traditions of the region and its related instruments include the South Asian sarinda *and the Tibetan* kokpo*, among others. Two Cuman cobuzes (dating from the thirteenth to fourteenth centuries) are known from archaeological sites in modern day Ukraine and Russia and have been reconstructed by different researchers, though a lack of details means that the results achieved are ambiguous. The cobuz remains relatively unknown among other researchers and the public.*

This article proposes new, detailed reconstructions of the cobuz, based on comparisons with a wide range of instruments. In addition, it presents drawings of two reconstructed instruments so as to convey a better understanding of their structure. Another aim here is to contextualise the cobuz within similar traditions. This can both help to bolster our ideas on the instrument's reconstruction and offer clues for reconstructing its repertoire.[1]

Overview and materials for the reconstruction

The *Codex Cumanicus,* a dictionary of the Cuman language created in 1330, gives the word "cobuxçi" [qobuʒt͡ʃi] and its Latin translation "sonator" as words for a musician in general.[2] In Cuman and other Turkic languages, the ending *-çi* is a mark of occupation. So the word stem 'cobux' is the basis of the reconstructed word 'cobuz' [qobuz][3] that is known from various Turkic languages in different forms: *qobız, kopuz, homus, kous.* In most of these languages, this term means a bowed or plucked lute, though in some cases the meaning has shifted to other musical instruments – such as the Jew's harp or even the accordion. Some etymologists even think that there is a link between cobuz and the Mongolian *khuur.*[4]

This instrument name can be associated with two archaeological artifacts. The first was found by Yakiv Hershkovych at a burial site in a tumulus near Kirove (nowadays Lymanets) in the Kherson region, Ukraine, and was dated to roughly the thirteenth or fourteenth century.[5]

1 The preliminary results of my research on the cobuz were first presented at the online conference on historical musicology "Lute in Ukraine" in November 2020. The ensuing discussion helped to improve some of the crucial details that are presented in this article.

2 *CodCum,* fol. 45r.

3 Garkavets 2015, pp. 1069 and 1195.

4 Levitskaya et al. 1997, pp. 68–70.

5 Hershkovych 2011.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The overall length of the instrument is 87 cm. Three wooden parts of the instrument are well preserved: a large piece of the body, the pegbox and a tiny bridge. The body is monoxyle, that is, it is carved from a single piece of ash wood. It is quite long, narrow, and has a boat shape. There are rectangular cut-outs on the sides of the body, roughly in its middle, and three round holes of different sizes in the back. The upper part of the body narrows down and forms the lower part of the neck. On the neck there are several narrow horizontal slots that probably mark fingering positions. The upper part of the neck was broken (likely before the burial, as the other wooden parts were preserved quite well), with only tiny bits of it left around the joints (Fig. 1). The kite-shaped (deltoid) pegbox was cut from a separate piece of wood and has three broken tuning pegs inside. A horizontal hole below the pegbox bears the tracks of strings, suggesting that these were attached on the back of the pegbox. The heads of the pegs have broken off. The lowest part of the body is not preserved, but at the moment of excavation, according to Hershkovych, there were two holes in the back where a special tiny bridge was inserted. This bridge itself is almost completely preserved.

A simple arched bow originally lay on the top of the cobuz, but it was too thin and fragile and the archaeologists failed to preserve it. The instrument belongs today to the Institute of Archaeology of the National Academy of Sciences of Ukraine in Kyiv.

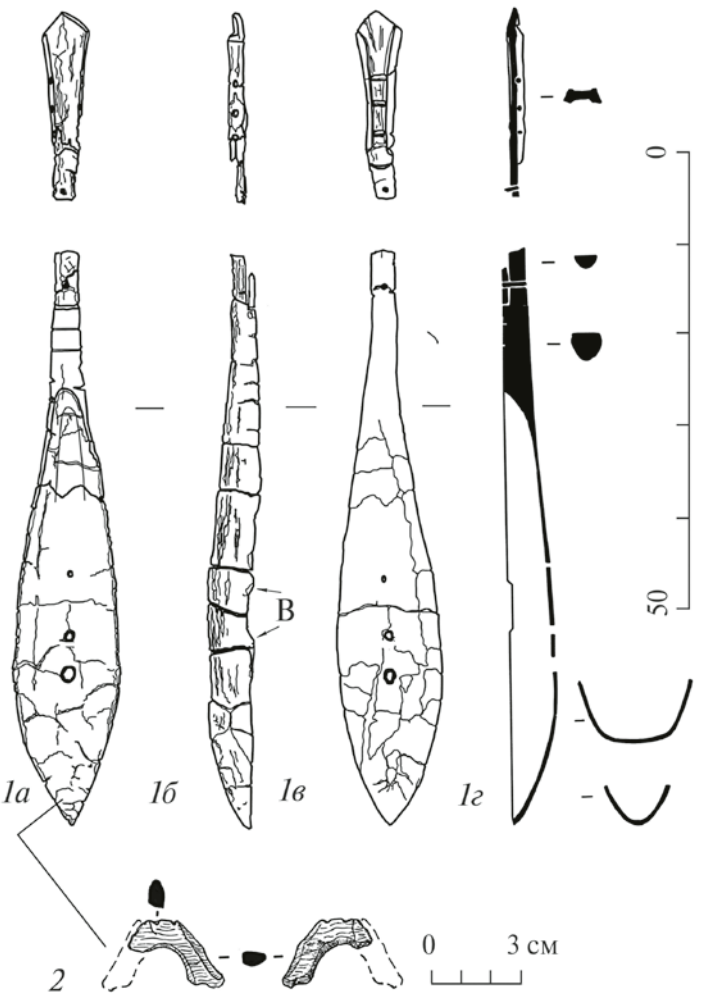


Fig. 1 Three parts of the cobuz from Lymanets as they were excavated: body, pegbox and bridge (Illustration: Hershkovych 2011, p. 85).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The second cobuz known from archaeology was excavated in 1963 in a tumulus in Ust'-Kurdium near Saratov in Russia (Fig. 2).[6] The instrument is in quite good physical condition. It belongs to the Saratov Regional Museum, where it can be seen today. Unfortunately, it was not documented very accurately by the archaeologists who found it. At roughly 95 cm in length[7] it is larger than the cobuz described above, and in this case both the body and neck have been carved from a single piece of wood. The shape of the body is close to the boat-shape of the previous cobuz discussed above. It has a single round hole in the middle of the back, but its lower part also resembles the lower part of certain Kazakh *qobız* specimens (the ladle-like shape, c-shaped when seen from the side) – which gives a clue as to how we might reconstruct it. The neck is long, straight and fretless, thereby revealing similarities with Eastern Asian instruments such as the Mongol *morin-khuur*. The pegbox has holes for three tuning pegs and resembles the deltoid shape of the head of the previous cobuz. Neither the bow, pegs nor bridge has been preserved.

Fig. 2a Cobuz from Ust'-Kurdium (Illustration: Garustovich 1998, p. 215).

Fig. 2b Reconstruction of the cobuz from Ust'-Kurdium by I. Khodzhaniiazov (3D illustration: Iryna Shykura, 2021).

While the cobuz from Ust'-Kurdium was not described in as much detail as the one from Lymanets, the latter has a much more complex structure which is harder to interpret. Several researchers and luthiers have tried to provide their own interpretation of the cobuz from Lymanets, namely Gennadij Evdokimov,[8] Mykola Budnyk[9] and Yakiv Hershkovych, but each solution is in some way problematic. Budnyk and Hershkovych both assumed that there was no top to the instrument's body. Hershkovych also missed the hole with string traces below the pegbox (he

6 Garustovich et al. 1998, p. 336, and Shvetsov 2017.
7 According to the figure in Garustovich et al. 1998, p. 215.
8 Evdokimov 1991, pp. 281f.
9 The replica is seen in MalvaTV 2013, 1:08:44.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

interpreted it as a crack), so he located the hole too low on the neck. Budnyk's replica was made from a single piece of wood and did not have any frets or fret marks. Yevdokimov assumed that the top was fully covered by an animal skin with a bar inserted in the cut-outs. Yevdokimov's reconstruction also had a spike on the bottom – though in fact he here added a separate artifact to the cobuz that was found at the same burial site. Nor did he use the correct measurements. None of the researchers tried to interpret the fret positions. The aim of the present article is to offer what seems the most convincing, least problematic interpretation of the cobuz.

The Lymanets cobuz: problems of interpretation

The larger part of the body and the neck, the pegbox and a tiny bridge have been preserved, though there are still several details that require reconstruction and interpretation: the instrument's top, the cut-outs on the sides, the holes in the back of the body, the tiny bridge at the bottom, the frets and the location of the bridge.

The top

Neither of the preserved instruments has a top, nor have any traces of one survived, which makes me assume that they originally had a skin top, given that this material has less chance of surviving over time. And we are lucky enough to see the shape of a very similar instrument with a long, narrow neck and a boat-shaped body, on a Cuman ritual stone stele preserved in the Simferopol museum (Fig. 3).[10] Roughly the lower two thirds of the body are covered with

Fig. 3 Cobuz carved on a stone stele (Illustration: Veselovski 1915, Appendix, Table VI).

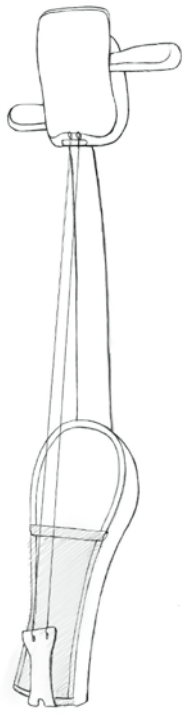


Fig. 4 Kazakh *qılqobız* with a bar inserted into the cut-outs to hold the upper part of the skin top. It belonged to *baqsı* Zeregül. Astana, Ykhlas Folk Musical Instruments Museum, exhibition No. 405 (Illustration by Olena Shykura 2023).

10 Veselovski 1915, appendix, Table VI; Pletneva 1974, pp. 105 and 181.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

a top, while the upper third seems to be open. The same partially open top can be seen in modern-day instruments like the Kazakh and Karakalpak *qobız* (Fig. 4) or the South Asian *sarinda*. The fact that Kazakh and Karakalpak cultures to a large extent are descended from Cuman-Kipchak culture makes this hypothesis more credible.

There are three clusters of bowed string instruments that have a skin top which partially covers the body, leaving a large upper part open:

- cobuz and *qobız* (Central Asia, Eastern Europe): long-necked, ladle-shaped or lens-shaped body;
- *sarangi, sarinda* (Southern Asia): short-necked body in the form of an '8';
- *kokpo, piang* (Tibet): long-necked body in the form of an '8'.[11]

Putting these clusters on a map (Fig. 5) can be highly illuminating. The first cluster roughly forms the shape of Cumania, or Dešt-i Qipčaq (the Kipchak steppe), the area dominated by the Cuman-Kipchak confederations in the tenth to thirteenth centuries. The second cluster forms the shape of the Mughal Empire in its borders of the early seventeenth century, while the third, mixed zone lies between the previous two zones. This distribution suggests that this family of instruments originated in the Kipchak steppe and then spread to the south with the Mughals and their Turkic armies, though this is a topic that needs to be researched further.

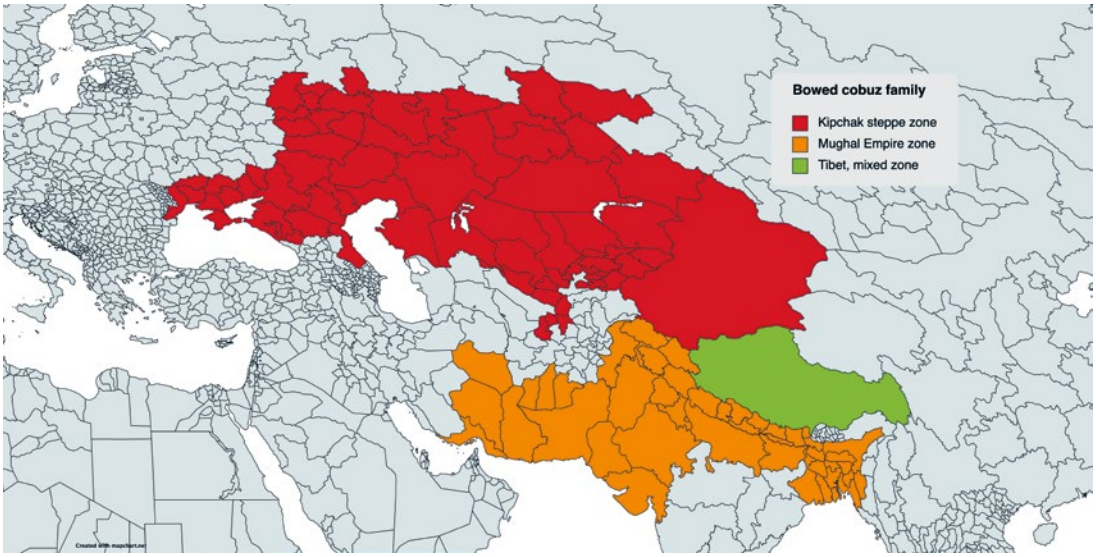


Fig. 5 Distribution of bowed string instruments with a partially open top from the thirteenth to the twenty-first centuries. Illustration created by I. Khodzhaniiazov with mapchart.net.

Cut-outs in the sides

The cut-outs in the sides of the body of the Lymanets cobuz (marked B in Fig. 1) have an almost rectangular shape and are about 5 mm deep. This lets us assume that there might have been a rectangular insert, most likely wooden, that fitted in these cut-outs. In the same manner, the Karakalpak and Kazakh *qobız* also often have cut-outs on the body sides. A piece of wood inserted in the cut-outs is used to stretch the instrument's skin top and makes the construction more robust. Sometimes this piece of wood is just placed between the side walls of the body without being inserted in cut-outs on the sides.

11 See Sutherland 2017, pp. 301–304.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Holes in the back of the body

It is common in various traditions to drill or cut holes in the body of a monoxyle instrument, as has been noted by Mark Slobin when describing Turkmen *damburas* (two-stringed long-necked lutes) with a sound hole in the back: "Instrument builders and performers alike maintain that the hole serves to improve resonance rather than to fulfil an ornamental function."[12] This might also be the case with the sound holes in the back of the cobuz. All the same, the overall approach differs a little: the *dambura* has a wooden top with multiple small sound holes while the cobuz has a half-open top. The sound holes in the back of the *dambura* are smaller and are located on each side of the instrument body.

The sound holes in the back of the cobuz from Lymanets are all in a line. Each of them has a different size and is located in a distinct section of the body: the lowest holes under the skin top, the middle holes under the wooden insert, and the highest under the open area of the soundbox. It is possible that the holes were not just made for acoustic reasons, but also for magical, ritual or spiritual purposes. There are several features on this instrument that also seem organised in threes: three strings (each having its own size and voice), three pieces of wood for the body, the neck and the pegbox, and three materials (wood, skin, and hair or gut strings). The kazakh shamans named *baqsı* used their *qobız* as a ritual instrument until the 1930s when it was banned by the communists. According to Saida Daukeyeva:

> Kazakhs associated the *qobyz* with images of totemic animals – the camel, horse, and swan. This association supported the idea of the instrument as a vehicle for transporting the shaman during the healing séances to the mythical upper, middle, and lower worlds in search of a patient's soul seized by evil spirits.[13]

In traditional cultures, spirits were often connected to different types of moving air. Especially if this air brings smells or sounds.[14] In my opinion, it is more than likely that the shape and number of holes on the cobuz have both a practical and a spiritual function.

The bridge

The tiny bridge that has been preserved is probably the most problematic, obscure part of the Lymanets cobuz, as it is very narrow (the gaps between the strings are approximately 5 mm) and it was also positioned very unusually: not at the top of the instrument, but on the inside of

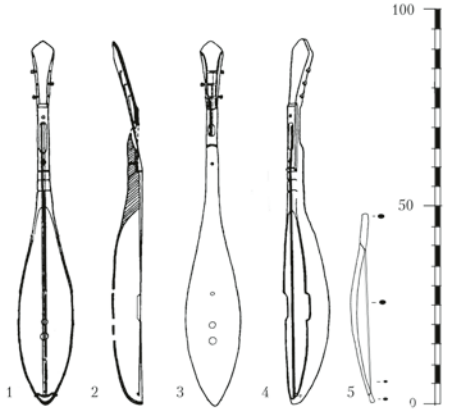


Fig. 6 Reconstruction proposed in Hershkovych 2011, p. 86.

12 Slobin 1976, p. 215.
13 See Daukeyeva 2016, p. 289.
14 See for example Kersalé n.d. and Vovk 2015, p. 215.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the back, placed into special grooves in the very lowest part of the body. No other bridge was preserved at the burial site. This led Hershkovych to believe that the cobuz did not have a top at all, and that the sound was transmitted from the strings via the bridge directly to the back of the body.[15] In this case the cut-outs on the sides could allow the player to operate the bow (Fig. 6).

From the point of view of physics, such an instrument would be very unlikely. It is also contrary to the practice of known luthiers. To produce a well audible sound, a lute-like instrument has to have a sound box with a top through which the strings can transmit their vibrations.

My hypothesis for this tiny bridge is that it was not used to transmit sound from the strings to the body of the instrument, but was used instead as a type of nut to redirect the strings to the holes in the bottom of the body where they were attached with a knot from the back. Alternatively, the bridge might indeed have been used for acoustic purposes, but had been placed at the bottom only while it was being transported, so that it would not be lost.[16]

Fret-slots and the location of the main bridge

The fret-slots are a distinctive feature of the Lymanets cobuz. They are to my knowledge not an aspect of any broader tradition and are very rarely seen on related instruments. Three parallel fret-slots, each less than 1 mm wide, have been preserved on the neck of the Lymanets cobuz. They are approximately 7 mm deep. It is unlikely that there was any type of insert in them – for that they are too narrow, nor do they bear any traces of intrusion. They were probably used just as a visual guide on the surface of the neck. The two upper fret-slots were cut across the full width of the neck, while the lowest one only extends halfway across.

Having three fret-slots and knowing the overall length of the instrument, it is possible to calculate the bridge location. I used a 12-tone, equal temperament scale that naturally was not in use in the fourteenth century, but provides us with an adequate understanding of how the instrument functioned. When I tried different combinations, the most reasonable was the one that puts the seventh semitone on the upper fret (the fifth in relation to the empty string or the upper nut); the middle fret is then a little lower than the eighth semitone (roughly the minor sixth in relation to the empty string); and the lower fret is on the tenth semitone (the minor seventh in relation to the empty string).

To test this reconstruction, I compared it with the measurements given by al-Fārābī. He mentions the *rabāb* as a bowed instrument. Elsewhere, he says that in rare instances there might be frets on the *rabāb,* though it is more usual for there to be special marks on the fretboard. Al-Fārābī gives the finger positions for them: they form the minor tetrachord.[17] If applied to our reconstruction, the finger positions given by al-Fārābī would fall on the frets number 2, 3, 4, 6 – with the little finger falling precisely on the border between the reconstructed and preserved parts of the fingerboard.

With these fret-slot positions, the bridge would be located on the bottom edge of the wooden part of the top, in front of the middle hole. This location for the bridge allows one to put it in a slanted position so that one of its legs stands on the wooden part of the top, the other on the skin part. Such a slanted position, with the two legs standing on different surfaces, is very typical of the *qobız*. In the opinion of my fellow luthier Yuriy Synepolskyi, who has experimented with skin-covered Turkish bowed instruments (*rebab*), this practice helps to remove unwant-

15 Hershkovych 2011, p. 86.
16 See the bridge tied to the body with a rope on the qobuz from Afghanistan collected by Mark Slobin (MET 2015).
17 Kuckertz 1965, pp. 16f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ed frequencies, especially if the strings are made from horsehair. This could be an additional argument for this reconstruction of the fret-slot positions.

A new reconstruction of the Lymanets cobuz

My above deliberations allow me to propose a new reconstruction of the Lymanets cobuz (Fig. 7).

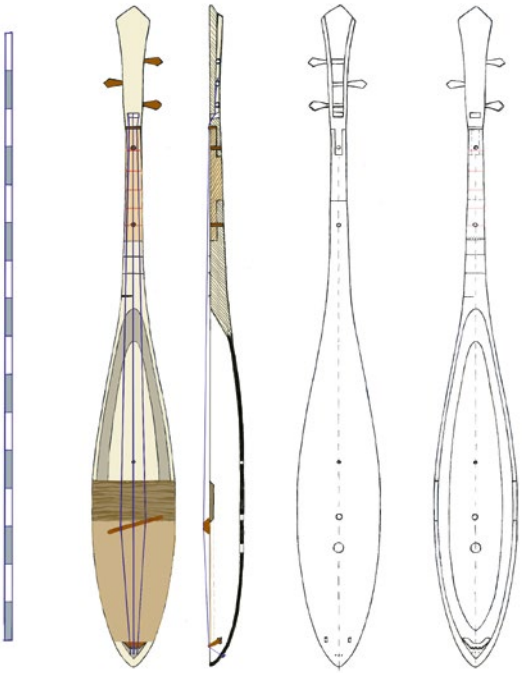


Fig. 7 Reconstruction of the Lymanets cobuz by I. Khodzhaniiazov (Illustration: Olena Shykura).

The instrument would have a top that is half-open, half-covered with skin, and with a thin bar placed into the cut-outs onto which the skin is attached; this bar also serves to support one foot of the bridge. As described above, the holes in the back are placed under the different parts of the top and are both functional and symbolic/ritual. The tiny additional bridge directs strings to the back to guide them to the rear, where they are hidden from sight. The frets are probably just indentations, and the reconstructed range is up to 10 semitones per string (= a minor seventh). The strings were probably made of horsehair. As the wood of the preserved artifact is overdried, it might have lost up to 20% of its original thickness.[18]

Conclusions

With this research, I propose a new hypothesis for reconstructing the Cuman cobuz of the fourteenth century, also basing my ideas on other traditional string instruments both historical and modern. The design shown in Figure 7 is a blueprint with measurements that could be used by luthiers to produce replicas. This in turn would allow us to attempt to reconstruct the repertoire of the instrument, or at the very least the characteristic features of its playing style. My plans to build a replica and test the reconstruction were disrupted by the ongoing Russian-Ukrainian war. As of Summer 2025 this project is still in the planning phase.

18 I did not consider the general wood shrinkage in my reconstruction, as this would require additional, practical research.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliography

All weblinks in this article last consulted 24 September 2025.

CodCum | *Codex Cumanicus,* Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Z. 549 (1597).

Daukeyeva 2016 | Saida Daukeyeva: The Kazakh Qobyz. Between Tradition and Modernity, in: *The Music of Central Asia,* ed. by Theodore Levin, Saida Daukeyeva and Elmira Köchümkulova, Bloomington: Indiana University Press 2016, pp. 287–301.

Evdokimov 1991 | Gennadij Evdokimov: "... Sing ihm doch polovzische Lieder" (Nestor-Chronik), in: *Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine,* ed. by Renate Rolle, Michael Müller-Wille and Kurt Schietzel, Neumünster: Wachholtz 1991, pp. 281–283.

Garkavets 2015 | Alexandr Garkavets: *Codex Cumanicus. IV. Latin, Persian, Coman and German Dictionaries and Inclusions from Another Languages,* Almaty: Baur 2015.

Garustovich et al. 1998 | Gennadiy Garustovich/Aleksei Rakushin/Aidar Yaminov: *Srednevekovye kochevniki Povolzh'ya (kontsa IX – nachala XV vv.)* [*Medieval Nomads of the Volga Region (Late 9th – Early 15th Centuries)*], Ufa: Gilem 1998.

Hershkovych 2011 | Yakiv Hershkovych: Korkut's Heritage in the Cuman Milieu of the North Pontic Region, in: *Ukrainian Archaeology* (2011), pp. 81–90.

Kersalé n.d. | Patrick Kersalé: *Organology & Symbolic,* online, n.d., https://chapei.jimdofree.com/english/organology-symbolism/.

Kuckertz 1965 | Josef Kuckertz: Origin and Development of the Rabab, in: *Sangeet Natak* 15 (1965), pp. 16–30.

Levitskaya et al. 1997 | Liya Levitskaya/Anna Dybo/Valentin Rassadin: *Etimologicheskiy slovar' tyurkskikh yazykov (Obshchetyurkskiye i mezhtyurkskiye osnovy na bukvy 'K', 'Q')* [*Etymological Dictionary of Turkic Languages. Common Turkic and Inter-Turkic Stems Starting with the Letters 'K', 'Q'.*], Moscow: Jazyki russkoj Kul'tury 1997.

MalvaTV 2013 | Malva TV: *Vykonavtsi na avtentychnykh muzychnykh instrumentakh 20-ho storichchya. Chastyna 2* [*Performers on Authentic 20th Century Musical Instruments. Part 2*] [video], 3 November 2013, https://youtu.be/GIcjBNDGGQQ.

MET 2015 | The MET: *Qobuz*, online, 2015, www.metmuseum.org/art/collection/search/690472.

Pletneva 1974 | Svetlana Pletneva: *Polovetskiye kamennyye izvayaniya. Svod arkheologicheskikh istochnikov* [*The Polovtsian Stone Sculptures. The Corpus of Archaeological Sources*], Moscow: Nauka 1974.

Shvetsov 2017 | Mikhail Shvetsov: Pesn' stepi [The Song of the Steppe], in: *Arkheologiya Evraziiskikh Stepei* [*Archaeology of the Eurasian Steppes*] 5 (2017), pp. 108–116.

Slobin 1976 | Mark Slobin: *Music in the Culture of Northern Afghanistan,* New York: University of Arizona Press 1976.

Sutherland 2017 | Patrick Sutherland: Endangered Archives. Documenting Buchen Performance Materials, in: *Revue d'Etudes Tibétaines* 41 (2017), pp. 291–322.

Veselovski 1915 | Nikolai Veselovski: Sovremennoye sostoyaniye voprosa o "kamennyh babah" ili "balbalah" [The Current State of the Question of the "Stone Babas" or "Balbals"], in: *Zapiski Imperatorskogo Odesskogo Obshchestva Istorii i Drevnostey* [*Proceedings of the Odessa Society of History and Antiquities*] 32 (1915), pp. 408–444.

Vovk 2015 | Fedir Vovk: *Studii z ukrayins'koyi etnohrafii ta antropolohii. Nova redaktsia* [*Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology. New Edition*], Kharkiv: Vydavec Savčuk 2015.

Ihor Khodzhaniiazov *is an independent researcher from Vinnytsia, Ukraine. His main areas of interest include the history of the traditional music of the Crimean Tatars, Mariupol Greeks – Urums and Rumeis – and related traditions. His organological research is focused on the Cuman cobuz, a partially*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

skin-covered bowed monoxyle string instrument, the Crimean saz and related instruments. He has played the Greek bouzouki in the Kyiv-based band Mashala Doza (Greek rebetiko and dances, Turkish, Bulgarian, Romanian, Ukrainian traditional music) and with the jazz and folk Crimean Tatar singer Elvira Sarykhalil. He joined the Armed Forces of Ukraine in October 2024.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Amedeo Fera/Vincenzo Piazzetta/Gabriele Trimboli

The Lira in Calabria. A Historical and Ethnomusicological State of the Art

The lira, a bowed string instrument, shares similarities with the rabab and rebec but has a distinct legacy, notably in Calabria, Southern Italy – the only region in Western Europe where it remains in regular use. Historically linked to Greek and Byzantine traditions, the lira is widespread in the Eastern Mediterranean, where it has adapted to different regional playing styles. This essay examines the Calabrian lira from three perspectives: its organological and historical development, its traditional construction techniques, and its role in rural society. The organological section traces the lira's ancient origins, its evolution through cultural exchanges and its unique place in Calabria. The construction analysis highlights local craftsmanship, aesthetic choices and the instrument's transformation during the twentieth-century folk revival. Ethnomusicological insights reveal its use in social and religious contexts, accompanying dances, pastoral songs and lamentations. This study underscores the lira as a cultural artefact, reflecting historical, social and individual dynamics. It argues for integrating ethnographic and organological approaches to better understand the lira's multifaceted cultural significance and its enduring role as a vessel of Calabrian identity and tradition.

Introduction (A. F.)

The lira is a musical instrument that shares characteristics with the rabab and the rebec, both in its construction and in its use. It has often been assumed to be of Greek or Byzantine heritage,[1] becoming in some cases even a symbol of Hellenic identity. Our contribution here aims at presenting the lira in a comprehensive way in order to provide a general overview of the characteristics and use of an instrument that, unlike the rabab and the rebec, is still quite widespread in several cultural and musical contexts in the Eastern Mediterranean. We will focus specifically on the lira as it is known in Calabria in Southern Italy, which is the only region in Western Europe where it has remained in regular use.

Our paper will be divided into three parts: in the first, by Amedeo Fera, we will present the instrument from an organological and historical perspective in order to deduce both the features common to the lira family and the regional differences that can be observed when comparing different versions of the same instrument. This section will also offer an historical overview of its origins and a survey of the instruments that the term lira came to designate in Europe during the Middle Ages and Early Modern period. Vincenzo Piazzetta is the author of the second section, which is specifically dedicated to the construction of the Calabrian lira. This section will also discuss the interaction between culturally transmitted elements and individual

1 See e.g. Farmer 2012.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

choices in the traditional construction process. Finally, the third part, written by Gabriele Trimboli together with Amedeo Fera, is dedicated to the traditional use of the instrument in the rural society of Calabria as recorded by ethnomusicological research.

The lira. A geographical and historical survey (A. F.)

In her article on the lira in *Grove Music Online*, Margaret Downie Banks defines it as a "Short-necked fiddle of Greece".[2] Downie distinguishes between a pear-shaped instrument, found in the Greek islands and in the northern part of the mainland, and a bottle-shaped fiddle found at the border with Turkey, called the Pontiaki lyra (or Karadeniz kemençe in Turkish). Both have three strings and are carved from a single piece of wood, though these two variants also differ in a way that directly affects their playing technique. While the Pontiaki lyra has a fingerboard and the player's fingers push the strings against it, the pear-shaped variety is characterised by the absence of a fingerboard, implying that the player's left-hand technique involves the nails pushing the strings from the side rather than stopping them against a fingerboard. This same 'sideways' technique can be found in other instruments that are similar to the lira, such as the Indian sarangi and the Polish suka. From here on, we shall designate only the pear-shaped type as a lira.

Although its origins are clearly quite ancient, this instrument can be observed today in many variants that have been adapted to the playing style of the area in which they are used: in Istanbul, for example, we find the Politiki lyra (Klasik kemençe in Turkish), an instrument with a very short scale length and a vaulted profile that was adapted to the melodic style of the Turkish "ince saz" ensembles.[3] In Bulgaria we find the gadulka. Originally a folk fiddle, it was developed further in the twentieth century by adding resonant strings. The gadulka is now played in professional folk ensembles and orchestras, often in a virtuosic style.[4] In Crete, the lyre still has a central place in the musical culture of the island, and it was developed during the twentieth century by incorporating elements from the violin such as the scroll and the fingerboard (though it is fingered as in older models by pressing the strings from the side with one's fingernails).[5] More recently, thanks to the musician Ross Daly and the luthier Stelios Petrakis, a new kind of lyre with sympathetic strings has been developed and is now widespread among players in Crete and abroad.[6]

Finally, instruments that probably remained closer to the more archaic versions of the lira are found in the Balkans (kemane or cemane), in Croatia (ljierica), in Thrace (lyra) and in Calabria (lira). They are normally played in folk-revival contexts or rural environments. Calabria is the westernmost place in which this instrument is still played. With the exception of Calabria, we could label the lira's area of diffusion as 'Eastern-Mediterranean', roughly spreading from Western Turkey to the Dalmatian coast.

No clear accounts exist of how and when the instrument was developed. Its name is obviously linked to the lyra, that ancient, plucked instrument of Classical Antiquity in Greece and Rome. So it is possible that when the bow was introduced in Europe and the Middle-East, it was initially applied to the instruments that were at hand, resulting in bowed versions of them.

2 Downie Banks 2001.
3 Feldman 2001.
4 The Bulgarian radio folk orchestra, for example, includes a large number of Gadulka players. See CM n.d.
5 For a detailed discussion of the playing technique and the influence of the violin on the Cretan lira, see Magrini n.d.
6 See SdL 2022.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

This is evident in the Scandinavian versions of the bowed lyre such as the Finnish jouhikko and the Estonian talharpa that still maintain the form of the plucked lyres used in Antiquity.[7]

The 'Mediterranean' interpretation of the bow suggests that its introduction changed the shape of the ancient instrument and its playing technique. The ancient lyre had probably already developed into a long-necked instrument or lute by the time the bow was introduced in the Mediterranean region in around the tenth century. The members of the lute family were in fact still designated by the terms "chelys" or "testudo" in Latin (which were also used for ancient, plucked lyres).[8] Chelys/testudo was used interchangeably to designate a bowed or a plucked instrument. This instrument's relationship with the ancient version of the lyre, which could explain the persistence of its name, lies in the body of the instrument, which was shaped like a bowl, recalling the mythological invention of the instrument by Hermes, using a tortoise shell.[9]

According to the *Encyclopaedia Britannica*,

> [t]he *rabāb* reached Europe by two routes. A pear-shaped variety was adopted in the Byzantine Empire in the 9th century as the lira, spreading westward and possibly giving rise to the medieval fiddle. A boat-shaped variety, still played in northern Africa, was introduced by the Arabs to Spain in the 11th century and was played alongside its newly developed European descendant, the rebec, until the 14th century.[10]

This general idea needs to be framed against the most recent research in the cultural history of the Mediterranean that emphasises the high degree of hybridisation and cultural exchange that existed among the different ethnic groups in this geographical area. As Dwight Reynolds observes,

> We must […] begin thinking in terms of 'complex genealogies' that examine historical documentation removed from the communitarian boundaries that have so often been forced – awkwardly and misguidedly – on the evidence.[11]

As already noted above, while the instrument known as the lira has been strongly associated with Hellenic culture since its earliest mentions in the Arabic treatises of the tenth century, it also has clear connections to the rabab and the rebec. Henry George Farmer in fact describes a 'Pear-Shaped Viol' in the *Encyclopedia of Islam* under the term 'rabab':

> The Pear-Shaped Viol. Probably, the earliest Arabic reference to this instrument is that made by Ibn Khurradādhbih (d. ca. 912) who, […] says that the Byzantines had a wooden instrument of five strings called the *lūra* which was identical with the *rabāb* of the Arabs […]. It was this form of the *rabāb*, probably, with which al-Fārābī (d. 950) deals (see Land, *Researches*, 130, 166). He gives full details of both the *accordatura* and scales. We know little about this instrument in Arabic-speaking lands after the 13th-14th centuries, until it is described by Niebuhr (i, 143; Tab. xxvi, D) in the 18th century, and even then it appears to have been favoured only by the Greek population. It had three strings. […] In Turkey, it appears to have been adopted from the Greeks, possibly in the 17th century, and with the *ʿūd* and *lawta* plays a prominent part in concert music to-day (Lavignac, 3015).[12]

7 See Nieminen 2007.
8 See Harwood 2001 and Anonymous 2001.
9 See for example *Homeric Hymn to Hermes*, vv. 41–59.
10 Zelazko n.d.
11 Reynolds 2009, p. 97.
12 Farmer 2012.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

We can perhaps consider the instruments known under the names lira, rabab and rebec as variations of the same idea that could assume specific connotations according to local and ethnic traditions. The earliest examples of rebec-type instruments in pictorial sources closely resemble what is now known as the lira, except for the fact that they are played in a *da braccio* position rather than between the legs. Works of art from the eleventh and twelfth centuries in Italy, Spain, France and England[13] show instruments that are equipped with three strings and a flat pegbox but seem not to have a fingerboard or a nut. At the same time, some depictions of the rabab (specifically those in the Cappella Palatina dating back to the twelfth century) share common elements with the lira, such as its pear-shaped body.

In this sense, Calabria in around the year 1000 would have been a veritable cultural melting pot: it was a Greek cultural stronghold situated between Sicily (which was dominated by the Arabs) and Campania (which was under Byzantine rule but still had a strong Lombardian footprint). Unfortunately, we do not have any account of the presence of this instrument in Calabria during that period, though we know that cultural exchange and even mixed marriages were quite frequent. As Gioacchino Strano writes:

> the coexistence between Christian and Islamic communities was usual in Reggio's diocese: alongside clashes, violences and prisoner exchanges there were also mixed marriages between Muslims and Christian women […].[14]

After the Normans conquered Southern Italy in 1060, they tried to unify these cultural tendencies within a single political entity. The Cappella Palatina in Palermo, already mentioned above, and the Patìrion abbey near Rossano in Calabria, are interesting examples of how the new rulers tried to create a synthesised artistic language by absorbing cultural traits from the ethnic groups already inhabiting their newly founded kingdom. The idea of elaborating a new form of artistic expression by absorbing such heterogeneous cultural elements indirectly confirms Reynolds's idea of "complex genealogies".

During the late Middle Ages and the Early Modern period, the terms "lyra" and "lira" that we find in European sources came to designate a wide family of musical instruments ranging from the lute (Tinctoris, *De Inventione et usu Musicae,* ca 1487) to bowed instruments such as the "lira da braccio", the "lirone" or "lyra viol", or the hurdy-gurdy (Virdung, *Musica getutscht,* 1511). A lyra is mentioned twice in a vernacular poem contained in an illuminated manuscript held at the Biblioteca Apostolica Vaticana: the depictions offered show rebec-like instruments, seemingly without a fingerboard and with a flat pegbox (in one case), equipped with three to four strings.[15] A one-string, pear-shaped 'lyra' is also depicted in Martin Gerbert's *De cantu et musica sacra* (1774).[16]

Despite many differences in construction and style, the bowed instruments that were referred to as lyre seem to have had a common playing technique that involved the use of a drone note against a melody. This is basically how the lira is still played in the Balkans and in Calabria. The old Cretan lyre (liraki) was also played in that way, before the 'common' lyre (lyra koine) was

13 For a survey of these depictions see Plastino 1994, appendix A.

14 "[…] la coesistenza fra le comunità cristiane e islamiche era usuale nella diocesi di Reggio, in cui accanto agli scontri, alle violenze e agli scambi di prigionieri si assisteva anche a matrimoni misti fra musulmani e donne cristiane" (Strano 2020, p. 77). Translated into English by Amedeo Fera.

15 MS Urb. Lat. 899, fol. 59r and 64v. This manuscript was written in the second half of the 15th century as it contains an account of the wedding of Costanzo Sforza and Camilla d'Aragona in 1475.

16 Gerbert is here referring to a depiction contained in a lost mediaeval manuscript of the 9th century from St. Blasien, see Plastino 1994, p. 200, No. 19.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

developed in the mid-twentieth century that is widespread today. The changes made to the instrument also brought about a new playing technique involving mainly single-string melodic playing.[17] The older instruments are normally tuned in fifths with a re-entrant tuning (e.g. *a'* – *d'* – *g'*), the middle string being used as a drone.[18]

It is not at all clear why the lira in the western part of the Mediterranean is found exclusively in Calabria. Analogies with similar instruments found in the Balkans and in Greece are so striking that it seems that the Calabrian instrument must in some way be connected to an Eastern tradition. To date, there are no traces of the lira, neither in pictorial nor textual sources, that can be interpreted unequivocally as proof of the presence of this instrument in Calabria in older times. We only know that this instrument was already in use there at the beginning of the twentieth century[19] and that it was present in a quite restricted part of the region, namely in two independent areas, both located roughly in the central, southern part of Calabria. The first of these areas, in the province of Vibo Valentia, is on the coast of the Poro peninsula; the second is the Locride sub-region in the south-eastern coastal area.

There are basically two prime hypotheses to explain the presence of this instrument in Italy. Goffredo Plastino thinks that the lira that has been preserved only in a small area of Calabria up until recent times is the same instrument that we find in many pictorial sources of the Middle Ages in Europe.[20] Ettore Castagna instead maintains that the instrument was imported from Greece by the refugees who arrived in Italy after the Ottoman conquest of Constantinople and that it has subsequently been integrated into the local culture due to the strong Hellenic heritage of the Southern part of the region.[21] It is not at all easy to take a position in this debate, because there are no concrete sources for the existence of the lira in Calabria until recent times.

Construction features of Calabrian traditional instruments (V. P.)

In our opinion, analysing how a musical instrument is built should be a multidisciplinary task. A variety of elements can have an impact on the construction choices made by the luthier. More specifically, we can consider an instrument as a synthesis or materialisation of cultural, historical and social factors ranging from the aesthetics of its form to the sonic idea that directs the shaping of the instrument. Knowledge transmitted from one generation to the next and the personal choices of the instrument-maker also come together to define the specific characteristics of an instrument. The importance of all these cultural elements cannot be stressed enough, since instruments that have almost the same form can sound very different if they are set up differently. The rural society in which the lira originated and the aesthetic values that were shared in that particular cultural community do not exist anymore in Calabria. A luthier wanting to make the instrument today must confront the fact that the cultural context around it has changed completely.

We shall here attempt to analyse the construction features of the lira, more specifically in its original rural context, while being aware that the instrument has changed quite drastically over the last 40 years in terms of aesthetics and construction techniques. Following its revival in the

17 See Magrini n.d.

18 See e.g. Sarris et al. 2010, p. 102.

19 The oldest account of the presence of this instrument in Calabria is contained in a letter of the anthropologist Raffaele Corso dated 1911. This letter is cited at length in *LiC*-CD.

20 See Plastino 1994, appendix F (Strumenti), pp. 275ff.

21 Castagna 2016.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1980s and '90s, the instrument acquired a standardised shape and started to be built using current woodworking techniques. We shall subsequently compare it with similar instruments from the broader Mediterranean region to highlight the similarities and differences between them.

The following analysis is based on personal observations made of several instruments found during our ongoing field research in the so-called Locride sub-region in the south-western coastal area of Calabria.[22] To date, we have measured and drawn 16 instruments that were built between the 1850s and 1990s. The scholarly literature about the lira does not deal extensively with either its construction features or its organological characteristics.[23]

In its construction, the lira found in Calabria undoubtedly belongs to the same family of instruments found across the Eastern Mediterranean, being carved from a single piece of wood and generally pear-shaped with sound-holes that are typically circular or semi-circular. The absence of the fingerboard, and the fact that the neck and the body of the instrument are obtained from the same monoxyle trunk, makes these two elements less differentiated than might be the case, say, with a violin or a viol. The pegdisk is flat, with the three sagittal pegs inserted from behind; there is generally no nut. The Calabrian version of the lira, unlike the modern Cretan lyra or the modern Bulgarian gadulka, generally has two different string lengths, the middle string being longer than the other two. The strings normally have the same diameter and are fixed to a tailpiece. The bridge is quite flat, made of a thin piece of wood, and placed between the sound-holes. The soundpost is positioned through the sound-hole between the right end of the bridge and the bottom of the soundbox. The soundboard is flat and is glued to the instrument, often through a groove made on the body's contour. In many cases, the soundboard is slightly thinner towards the edges. In some cases, the soundboard is attached to the body without any groove on it. These are quite common elements among other kinds of lyre found in the Mediterranean.

The Calabrian instrument is nevertheless notable for specific elements that are found only in this geographical area. To begin with, the pegdisk is generally triangular. Although other forms have been observed, such as circular or rectangular, and while it has sometimes been sculpted with anthropomorphic figures, the triangle is by far the most common shape.[24]

This variability of forms alongside the recurrence of certain types and decorative motifs can be explained both by a desire to personalise the instrument on the part of the musician, depending on the carving ability of the instrument builder, and by the necessity to adhere to precise features as dictated by the cultural traditions of the instrument as acknowledged within a specific community. This tension between individualisation and an attachment to shared models is a general characteristic of the musical culture of Calabria. We can observe it, for example, in the musical phrasing of lira and zampogna players. Very often, their playing style can be recognised as belonging to specific families or villages, though at the same time each player demonstrates peculiarities depending on their individual taste. The same is true of their instruments. The liras in particular, since they have more often been built by the musicians themselves, reveal similarities within certain families or areas.[25] It is also possible to hypothesise the evolution of certain shapes within a specific area. If we compare the oldest instrument we know – which can be dated by genealogical means to around the second half of the eighteenth century – with an instrument from the same area built two centuries later, we will notice that the forms used

22 Locride means the rural area comprising the towns of Locri, Siderno and Gerace.

23 Some general considerations are contained in Plastino 1994 and in *LiC*-CD.

24 See Plastino 1994, Appendix B.

25 See *LiC*-CD, e.g. regarding the instruments of the cousins Pasquale Jervasi and Antonio Martino (ibid., p. 24) or the lire of various members of the Fragomeni family (ibid., pp. 22f.).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in the pegdisk changed over the time. The older shape is long and pointy and has bigger 'ears', i.e. the wooden protrusions at the base of the pegdisk. Over time, these 'ears' became smaller and changed their shape while the pegdisk got shorter (see Figs. 1–2).

Fig. 1 Lira found in Contrada Drusù (Siderno, presumably second half of the eighteenth century), olive (?) and fir, overall length 68 cm (Photo: Vincenzo Piazzetta).

Fig. 2 Lira by Giuseppe Fragomeni (Siderno, second half of the twentieth century), cherry, fir and beech wood, overall length 70 cm (Photo: Gabriele Trimboli).

Another characteristic element of the Calabrian instrument is the soundpost: it is the only case of a lyre in which this element is made of a segment of reed (*Arundo donax*). The soundpost is normally removed after the instrument has been played. In all other cases, this element is made of wood and it is not movable as is the case in the Calabrian lira.[26] The choice of reed as material, which has a lower density than wood, contributes to the characteristic timbre of the instrument. The tailpiece is made of leather and is fixed to a protrusion carved on the bottom part of the body.[27] In other traditions, the strings are attached to the instrument by means of a metal wire or fixed to a plaquette made of wood or bone. If we look inside the soundbox, we will notice certain things that differentiate the Calabrian instrument from its Mediterranean relatives. First, the junction between the body and the neck of the instrument has a 90° angle in Calabria, whereas it is rounded in other instruments such as the kemençe and the gadulka. Secondly, the internal part of the soundbox is usually flat, independent of the external profile of the instrument, which can be rounded.[28]

26 There are in fact a few examples of wooden soundposts in Calabria. See Plastino 1994, Appendix B, Fig. 20.
27 In some surviving instruments, the tailpiece is simply nailed to the bottom of the instrument.
28 Plastino 1993, p. 443.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Finally, there is the matter of the forms and woods used for the construction. As we have already mentioned, the lira was mostly a self-built instrument, making it difficult to define a standard model to which all other extant instruments can be referred. Nevertheless, these forms can be categorised into three main typologies: pear-shaped, bottle-shaped and arrow-shaped,[29] the first of these being the most common. The bottom of the soundbox can be either flat or vaulted.

The timbre of this kind of instrument is influenced very much by the choice of woods used in its construction. In Calabria, the most common woods used for the body were olive, elder, walnut, eucalyptus, cherry and cypress, though poplar and willow were also used, these being easier to carve. As for the construction techniques, we can deduce from oral accounts that the tools needed to build the lira were quite simple. It was normally carved out of a log cut in half, then its form was roughly shaped with the aid of a saw and/or a hatchet. The body was subsequently hewn out with a chisel and finally refined with glass, rasps or planes. The soundboard was normally made of spruce, but other woods were also used, such as pine, elder or even olive wood. Specific wood choices can be connected to local traditions.[30]

This aesthetic consciousness seems to have been lost after the culture of the lira in Calabria was revived at the end of the twentieth century. The sonic qualities of the most recent instruments seem to be more the result of a choice of the person who builds it, rather than the result of any interaction between personal taste and ability and the cultural models of a specific area or family.

In order to better explain this dynamic, we can refer to the case of another instrument. Unlike the lira, the *conflentana* bagpipe is still quite widespread in Calabria, allowing for it to be studied in field research. It is a particular kind of zampogna bagpipe that is used in a relatively small area of Central Calabria. Compared to other types of bagpipes that are extant in the region and are often built by semi-professional instrument-makers, the *conflentana* is a relatively easy-to-build instrument. It is characterised by the use of single reeds and was often made by shepherds who also decorated the pipes with their knives. Although this kind of instrument was relatively standardised, we can observe that there were two elements that changed according to the area in which the instrument was built. The first is the geometric pattern used for decoration, the second is the length of the reed. This last feature, despite being seemingly only a detail, drastically changes the timbre of the instrument. The same bagpipe will produce a quite different sound in terms of brightness and volume, depending on whether it is given a longer or a shorter reed. The preference for a particular kind of timbre is the result of a shared, local aesthetic and it is obviously impossible to understand these subtle yet important differences if the cultural context that produced them does not exist anymore.

We may conclude that referring to the larger musical context and interpreting its aesthetic values is crucial to understanding how a musical instrument is conceived and adapted to the needs of a particular community. The form that an instrument takes, even if it is very simple, is merely the most obvious aspect of a complex, multifaceted cultural understanding of musical objects that are made manifest through materials, techniques and constructive choices.

29 See also Plastino 1994, pp. 85–87, for aspects related to typology.

30 An olive soundboard was observed just once during my own field research on a *lira* made by Domenico Romeo.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The lira in Calabria, an ethnomusicological state of the art (A. F., G. T.)

The first organological description of the lira as a three-string folk fiddle in Calabria comes from Raffaele Corso, an ethnologist from Nicotera in Central Calabria. In 1911, Corso sent such an instrument – with an accompanying letter – to Lamberto Loria in Rome for the "Mostra di Etnografia Italiana".[31] Corso's lira, from the western, coastal part of the region, is still held by the Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari "Lamberto Loria". Apart from being mentioned in a brief article by Raffaele Lombardi Satriani in 1930 and in an article by Claudio Ahrens in 1978,[32] this instrument remained largely unknown until a group of young researchers started an ethnographic campaign in Calabria some 70 years after Corso's account in an endeavour to find the last local players of this instrument. This research group called itself "Cooperativa Raffaele Lombardi Satriani" (Coop. R.L.S.) and began its work in the western coastal area of Central Calabria that was the point of origin of the instruments described in the literature. They were initially unsuccessful because the lira was only played in that area until the first half of the twentieth century.

The research team found the instrument they sought in another part of the region instead: in the area between Siderno, Locri and Gioiosa Jonica, on the south-eastern coast. The lira was still being played there by a handful of old people in a rural environment, though only two of them still played it in public. The results of that research, the only collection of field recordings of the old lira players of Calabria that has been published,[33] is to date the sole account of the traditional playing style of the region. In 1994, Goffredo Plastino, one of the members of the Coop. R.L.S., published a monograph about the instrument entitled: *Lira. Uno strumento musicale tradizionale calabrese*, which is still the only work entirely dedicated to the tradition of the lira in Calabria. The ethnographic research conducted on this instrument provoked renewed interest in it, and it is now played by young people once more, though mostly in folk revival contexts.

The traditional playing style of the lira, generally speaking, employs the melodic-harmonic vocabulary common to other instruments used in Calabria such as the bagpipe and the diatonic accordion. It comprises varying short melodic modules traditionally called *passate*. The strings are played in couples (first/second or second/third) and the melodies are fingered mainly on the highest string and only occasionally on the middle string. The use of the second/third string is limited to cadences and is normally employed as a final tonic chord. These instruments have a quite limited range (about a sixth), and the melodic phrases are mainly developed within a major pentachord (e.g. *g* to *d'*; mixolydian in modal terms), whereas in the Eastern Mediterranean the pentachord is normally Dorian (*a* to *e'* with the *g* as a leading tone), though a Mixolydian pentachord is used for modulations. If we compare the Calabrian playing style with, say, the phrasing of the Thracian lyra, it seems that in Calabria elements from a more ancient modal tradition (such as the use of a pentachord and the drone) have been combined with a more recent tonal influence: the constant reiteration of the cadence using the dominant and the tonic can be in fact linked to a more tonal conception of the melodies.

31 See Plastino 1994, pp. 93–95.
32 Lombardi Satriani 1930 and Ahrens 1978.
33 *LiC*-CD.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The traditional use of the lira in the Locride subregion (G. T.)

In traditional rural society, the lira was either played unaccompanied (very often in domestic contexts) or together with other instruments (mainly on public occasions). The instruments that were used together with the lira were the *chitarra battente* (a guitar with no bass strings, characterised by its re-entrant tuning with a variable number of single or double strings), the *chitarra francese* (a 6-string guitar with steel strings), the mandolin, flutes or double flutes, frame drums (normally smaller compared to those used in other areas and not excessively loud), castanets and the so-called Jew's harp (*trumba d'i zingari* or *lira a vùcca* in Calabrian dialect). These instruments share the same volume range and were often played in small ensembles. More recently, the lira has been played with the *organetto a 8 bassi* and the *organetto a 4 bassi* (the 8-bass and 4-bass accordion) that have a lower volume compared to the *organetto a 2 bassi* that is otherwise commonly used in the area. The zampogna (bagpipe), the pipita (folk oboe) and percussion instruments such as bass and snare drums or cymbals are traditionally not played with the lira: this happens instead in Thrace, for example, where the lyre is normally played with the davul (bass/snare drum) and the gajde (bagpipe).

The lira was played in the same performing situations as other folk instruments in the same region. Generally speaking, it was played in relatively private contexts, leaving more public events such as open-air festivals to the bagpipes and the drum band (the so called *fanfarra* or *banda pilusa*). In the past, almost every celebration of public and private events involved lira players. The following list provides an overview of the social gatherings that normally involved the use of the lira:

- family celebrations such as serenades, weddings, christenings, birthdays or funerals;
- religious festivities like Christmas and Easter celebrations, festivals of the protector or patron saint;
- profane festivals like New Year's celebrations (groups of musicians would go from house to house to sing a greeting song called *Li boni festi*) or Carnival (traditionally, the lira accompanied the *farsa*, a folk comedy during which funny songs were sung);
- during work, especially in mills;
- informal celebrations such as the *schiticchiu*, a kind of snack made with friends or in taverns (*putihe*) where it was possible to drink wine;
- on the west coast of Calabria there are also accounts of the use of the lira to heal people affected by the *tarantolismo*, a kind of mental disorder that, according to folk medicine, was caused by a spider's bite.[34]

The best-known lira players of the area were Giuseppe Fragomeni (born in 1923) from Mirto di Siderno, nicknamed "U Fanarra", who often played in an ensemble together with Domenico Tropea (born in 1892, double flutes and voice), Nazzareno Parisi or Nicola Trichilo (*chitarra battente*) and a tambourine player; Pasquale Jervasi (born in 1910), nicknamed "Pascali d'a Cammarera"; and Antonio Martino (born in 1933) from Gioiosa Jonica. The last two were related and shared a similar playing style. The legendary player Francesco Trimboli (unknown date of birth, died in 1964), nicknamed "U Barilli", is remembered as having been the most virtuosic lira player of the area. His playing style was transmitted orally to Domenico Tropea, who sang his typical *passate*, i.e. melodic patterns, to the researchers.[35]

34 See De Martino 1960 on this subject. We find an early account of this practice in Kircher 1650, pp. 218–220.

35 These musicians were recorded by the "Coop. R.L.S." during their research. The recordings are published in *LiC*-CD.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

The music played on the lira is almost the same as the other folk repertoire found in the same area. It included:

- *tarantelle* (dance music): probably the main form of instrumental music, characterised by its typical ternary rhythm. This specific rhythmic pattern has a direct influence on the bowing technique.
- *pastorali:* slow instrumental pieces that were often played during festivals for the patron saint or for the Madonna and to celebrate the birth of Christ at Christmas.
- *mottette or muzzètti*: songs dealing with *amuri, gelusìa, spartenza e sdegnu* (love, jealousy, departure and falling out of love), the main poetic genres of Calabrian folk poetry.
- *All'Aria* songs or *sonati a'longa*, i.e. open-air songs: generally love songs that were accompanied by the *lira.* This is considered the most archaic singing and playing style.
- 'begging' songs such as *Li boni festi:* greeting songs sung on New Year's Eve in exchange for food, wine or money.
- 'foreign' musical genres *(forìsi)* like polkas, waltzes and mazurkas that were played by the most virtuosic players.[36]
- *Lodi* for a deceased person: a slow narrative ballad that was sung during funerals. The text of these songs describes the virtues and flaws of the dead (*u bonu e u malu*).

The *Lodi* tradition was not registered by previous ethnomusicological research. I collected a memory of this custom in Marcinà, near Grotteria:

> […] when someone died it was customary to sing the *lodi* for them. Those *lodi*, you know what they were? It was all the deeds that the person had done, the good and the bad ones. When they died, they used to sing those kinds of songs back then […]. I remember that the procession was passing from that road over there. The road was not good, it was a dirt road. They stopped at some point, they put the coffin on the ground and they started to sing the *lodi*. I remember that the dead person was called Carabetta because *Loiciùni* [lira player Luigi Racco] started to cry out loud: 'Mr Domenico Carabetta! I want to sing the *lodi* with my lira for you because you have always been a good person to everyone!' And then he started to play his lira… it was almost like a tarantella, almost.[37]

Throughout the area, though mostly among old people, the proverb "Pari ca ndannu u ti sonanu a lira" is still used. It can be roughly translated as "it seems that someone must play the lira for you", referring to someone being very sad. Although in many places people do not know the origin of this saying, nevertheless it seems connected to the ritual use of the instrument in mourning and could be interpreted as a memory of the custom of playing the lira at funerals. The last event during which the lira was played for mourning happened in 2019. When Francesco Staltari, the last lira player of the old generation passed away, the family requested the present writer, who had been his pupil, to play his beloved instrument during the funeral mass.[38]

36 Plastino (1994, p. 112) names the legendary player Francesco Trimboli as one of the musicians able to play these 'exotic' music genres on his lira.

37 Account of Domenico Gennaro, nicknamed "U Banda", recorded in 2013 by Gabriele Trimboli, translated by the latter.

38 This special occasion was emotionally intense, as Staltari was far more than just a *lira* teacher to his *discepolo*.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Conclusions (A. F., V. P., G. T.)

An instrument like the lira condenses, in an apparently simple material object, an extremely diverse array of cultural practices, construction and playing techniques, sound aesthetics, social meanings and human relationships. As Eliot Bates puts it:

> I argue for taking objects, and particularly musical instruments, seriously […]. Much of the power, mystique, and allure of musical instruments, I argue, is inextricable from the myriad situations where instruments are entangled in webs of complex relationships – between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects.[39]

The complex web of which Bates talks is generally neglected when it comes to interpreting a musical instrument. Too often, organology deals exclusively with forms, forgetting that those forms, as we have seen, are the result of a heterogeneous array of factors, reflecting cultural customs and individual choices that must be taken into consideration to get a full understanding of musical phenomena. Regarding specifically historical research on musical instruments, adopting an ethnomusicological perspective can enrich the interpretive tools of organology, not necessarily because traditional cultures are generally considered more conservative, but simply because they are living things and can offer an insight into how humans relate to musical objects and into the kind of meaning that these objects can acquire for them. Being conscious of these dynamics can lead us to a better interpretation of musical instruments and musical cultures that have since been lost. In this sense, instruments must be considered meaningful objects, not just tools used to produce sounds. Sue DeVale affirms how instruments might even contain the "essence of society and culture".[40] If we follow DeVale, we should not separate organological investigations from the larger musical and cultural context in which instruments have been used. At the same time, we should see them as mirroring essential cultural traits of the society that generated them and as the shared knowledge of a community.

Bibliography

All weblinks in this article last consulted 24 September 2025.

Ahrens 1978 | Claudio Ahrens: La musica dei Greci in Calabria e in Puglia, in: *Calabria Sconosciuta* 1 (1978), pp. 17–21.

Anonymous 2001 | Anonymous: Chelys, in: *Grove Music Online,* 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05517.

Bates 2012 | Eliot Bates: The Social Life of Musical Instruments, in: *Ethnomusicology* 56/3 (Fall 2012), pp. 363–395.

Castagna 2016 | Ettore Castagna: Lire migranti. Etnografia e immaginazione sulle origini storiche della lira in Calabria, in: *Utriculus* 54 (2016), pp. 101–128.

CM n.d. | Collegium Musicum: *Bulgarian National Radio Folk Orchestra,* online, n.d., www.collegiummusicum.org/ensembles-roster/folklore-ensembles/bulgarian-national-radio-folk-orchestra/.

De Martino 1960 | Ernesto De Martino: *Sud e magia,* Milan: Feltrinelli 1960.

DeVale 1990 | Sue Carole DeVale: Organizing Organology, in: *Selected Reports in Ethnomusicology* 8 (1990), pp. 1–34.

Downie Banks 2001 | Margaret Downie Banks: Lira (ii), in: *Grove Music Online,* 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53804.

39 Bates 2012, p. 364.

40 DeVale 1990, p. 22, see also Bates 2012 p. 366.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Farmer 2012 | Henry George Farmer: Rabāb, in: *Encyclopedia of Islam New Edition Online,* 24 April 2012, http://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0894.

Feldman 2001 | Walter Zev Feldman: Ottoman Music, in: *Grove Music Online,* 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52169.

Gerbert 1774 | Martin Gerbert : *De cantu et musica sacra,* Saint Blaise 1774.

Harwood 2001 | Ian Harwood: Testudo, in: *Grove Music Online,* 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27749.

Homer n.d. | Homer: *Hymn to Hermes*, transl. by Hugh G. Evelyn-White, online, n.d., www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0138%3Ahymn%3D4.

Kircher 1650 | Athanasius Kircher: *Musurgia universalis,* Rome: Corbelletti 1650, Vol. 2.

LiC-CD | *Calabria greca 2. La lira in Calabria* [CD], Udine: Nota 2008.

Lombardi Satriani 1930 | Raffaele Lombardi Satriani: Strumenti musicali arcaici in uso in S. Costantino Briatico (Calabria), in: *Il Folklore Italiano* 5 (1930), pp. 57–59.

Magrini n.d. | Tullia Magrini: *The Cretan Lyra and the Influence of Violin,* online, n.d., www2.umbc.edu/eol/3/magrini/lyra.htm.

Nieminen 2007 | Rauno Nieminen: *Jouhikko. The Bowed Lyre,* Kaustinen: Kansanmusiikki-instituuti 2007.

Plastino 1993 | Goffredo Plastino: Elementi per una storia della musica tradizionale calabrese. Le tecniche di costruzione della Lira e degli strumenti ad arco medievali, in: *Mestieri, lavoro e professioni nella Calabria medievale. Tecniche, organizzazioni, linguaggi. Atti dell'8. Congresso storico calabrese,* ed. by Salvatore Tramontana, Soveria Mannelli: Rubbettino 1993, pp. 439–460.

Plastino 1994 | Goffredo Plastino: *Lira. Uno strumento musicale tradizionale calabrese,* Vibo Valentia: Monteleone 1994.

Reynolds 2009 | Dwight F. Reynolds: Music in Medieval Iberia. Contact, Influence and Hybridization, in: *Al-Andalus, Sepharad and Medieval Iberia. Cultural Contact and Diffusion,* ed. by Ivy A. Corfis, Leiden: Brill 2009, pp. 80–99.

Sarris et al. 2010 | Haris Sarris/Tassos Kolydas/Michalis Kostakis: Investigating Instrumental Repertoire following the Technique of Parataxis. A Case Study, in: *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4/2 (2010), pp. 99–120.

SdL 2022 | Società della lira: *Intervista a Kelly Thoma e Ross Daly,* online, 27 February 2022, https://liracalabrese.blogspot.com/2022/02/intervista-kelly-thoma-e-ross-daly.html.

Sforza n.d. | *Ordine delle nozze dello illustrissimo messer Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona* [manuscript], Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. Lat. 899, online available: https://spotlight.vatlib.it/it/humanist-library/catalog/Urb_lat_899.

Strano 2020 | Gioacchino Strano: A proposito delle relazioni tra Arabi e Bizantini in Calabria (IX–XI sec.), in: *Aiônos* 23 (2020), pp. 63–94.

Tinctoris 1487 | Johannes Tinctoris: *De inventione et usu musicae,* ca. 1487, online edition, 20 December 2013, last updated 23 November 2015, https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusice/.

Virdung 1511 | Sebastian Virdung: *Musica getutscht und außgezogen,* [Basel]: [Furter] 1511.

Zelazko n.d. | Alicja Zelazko: Rabāb, in: *Encyclopaedia Britannica,* online, n.d., www.britannica.com/art/rabab.

Amedeo Fera *studied sociology and Italian literature, musicology and ethnomusicology in Vibo Valentia (Calabria). Since 2016 he has been studying viola da gamba and renaissance counterpoint at the Scuola musicale di Milano. In September 2021 he began his PhD thesis in musicology at Katholieke Universi-*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teit Leuven (Belgium), focusing his research on the first book of Madrigals of Giandomenico Martoretta, a Calabrian composer of the mid-16th century.

***Vincenzo Piazzetta** is a luthier who – after many years of research about the oral musical tradition of the Calabria region in Italy – decided to focus on the lira calabrese, an apparently simple, yet very complex instrument. Together with the ethnomusicologist Gabriele Trimboli, he pursued field research in the Ionian coast of Calabria in order to detect and make copies of old liras to be found in the area. He also developed a model of the instrument that expresses his own ideas about the sound of this instrument. He graduated in violin making in 2023 at the violin making school in Bisignano.*

***Gabriele Trimboli** studied ethnomusicology and pursued, together with luthier Vincenzo Piazzetta, field research at the Ionian coast of Calabria.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Akustik

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vasileios Chatziioannou/Alexander Mayer

An Analysis of Reconstructed Rababs Based on Physical Principles, Experimental Measurements and Numerical Simulations

In this essay, the reconstruction of early rabāb *instruments is supported by experimental measurements and physical modelling. In contrast to arched wooden top plates that are commonly used in Western bowed string instruments, the* rabāb *top consists of natural skin. This results in different acoustical properties for the instrument. While violin-like instruments have been thoroughly studied in the past from the perspective of both acoustics and material science, the same is not true for* rabāb*-like instruments. Of particular interest in this study is the placement of sound holes on the body of the instrument, and how this practice influences its acoustic properties. In fact, the air-cavity resonance of the* rabāb*, also known as the Helmholtz resonance, appears to lie above the common playing range of the instrument, thus amplifying the overtones of the sounds produced.*

Introduction

The reconstruction of early musical instruments based on historical pictorial, textual and musical sources has been discussed extensively in relation to early viola da gamba designs.[1] The present study aims at following a similar approach to the reconstruction of early European rababs and their subsequent acoustic analysis. A major difference between these two types of instruments lies in the instrument top, which is responsible for the greater part of the sound radiated by the instrument. Unlike the typical practice of arched wooden top plates on bowed-string instruments like the viola da gamba, the rabab uses a natural skin.

The mechanical properties of these designs vary significantly. Wooden top plates have been studied in tremendous detail as a result of the interest of acousticians, instrument makers and musicians in traditional, violin-like instruments.[2] However, rabab-like instruments have received less attention from researchers. This essay uses physical modelling and experimental measurements in order to acquire useful information that can enhance our understanding of the building principles that have an impact on how the instrument functions. Of particular interest is the effect of the sound holes in the instrument body and their possible influence on the acoustical behaviour of the instrument. In the following section, we present a numerical model based on a Moroccan *rabāb* built in Fez in 2015 by Abdessalam Chiki[3] and discuss the acoustic effects of the bridge position and the presence or absence of sound holes.

1 Hirsch 2018.

2 A vast bibliography exists on this subject, see Woodhouse 2014 and the sources given there.

3 The template for the numerical model was created on the basis of 360° photos of the instrument using photogrammetry. The original photos by Thilo Hirsch are available on open access (Hirsch 2023a).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

A physics-based analysis of a Moroccan *rabāb*

If we know the geometry and the material properties of a musical instrument, we can solve the equations describing the underlying physics that determine the acoustical properties of the instrument. The Finite Element Method is employed in this study, both because of its ability to simulate complex geometries and because of its accuracy in handling the coupling between mechanical elements (body parts) and acoustic elements (the air both in the instrument and surrounding it).[4] For this investigation, the geometry of the virtual instrument was based on a simplified 3D scan (Fig. 1).

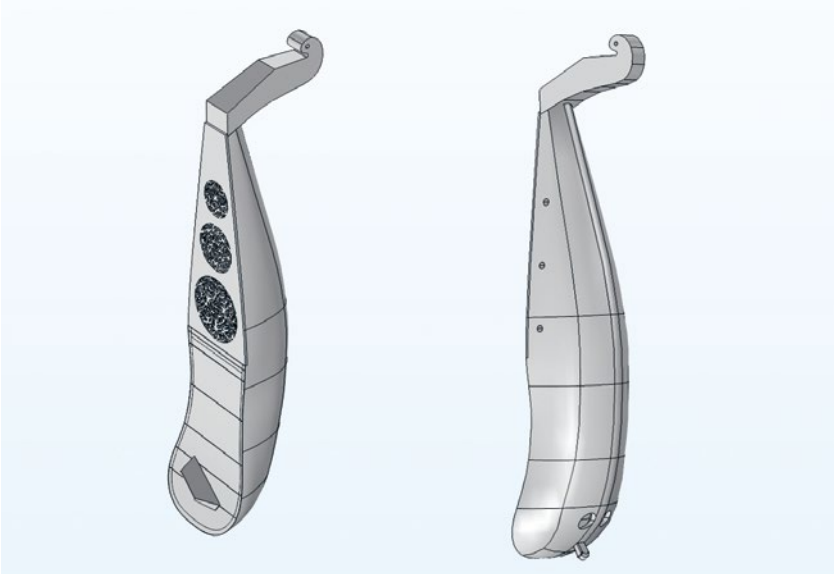


Fig. 1 The three-dimensional computer model of a Moroccan *rabāb* used for simulation. For the vibrational analysis the strings and tuners are not included, as only the vibrational characteristics of the instrument body are of interest. String tension is still taken into account.

Following well-established experimental measurement techniques, the virtual instrument is excited by a force at the bass side of the bridge. This corresponds to a sinusoidal excitation at every frequency of interest. The model is used to calculate the 'response' of the instrument in two ways:

1. the velocity of the bridge at each frequency of excitation;
2. the sound pressure at each frequency, 1 metre in front of the instrument.

The former constitutes a bridge admittance (or bridge mobility) measurement. The bridge admittance can yield useful information regarding the structural characteristics of the system. As outlined later in this article, it is possible to obtain the bridge admittance of an existing instrument experimentally. This allows us to compare the numerical model predictions with experimental observations. Similarly, the sound in front of the instrument shows how well sound may be radiated (in that direction) for different frequencies, something that is directly linked to the bridge admittance.

In the latter quantity (often termed 'acoustic transfer function'), one is also able to observe the effect of the lowest air-resonance of the instrument's cavity. This so-called Helmholtz resonance corresponds to the whole volume of air inside the instrument vibrating, similar to a

4 See, for example, Tahvanainen et al. 2013.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

breathing element.[5] It can be tuned by violin makers in order to support the low frequency range, where the instrument's bridge admittance is relatively low. This is possible using the theoretical formula[6] for a Helmholtz resonator with a single opening:

$$2\pi f = c\sqrt{\frac{S}{VL}} \qquad (1)$$

where f is the frequency of oscillation, c the speed of sound in air, S the cross-sectional area of the sound hole openings, V the cavity volume and L the height of the cavity opening (in this case the thickness of the top plate). One of the simplest possible modifications is to alter the opening area S, thus increasing or decreasing the air resonance. In the case of the *rabāb* under study here, this is achieved by including additional holes in the body of the instrument, thereby gradually shifting the Helmholtz resonance to higher frequencies.

Before investigating this phenomenon, the model assesses the contrast in radiated sound between a perpendicular and a tilted bridge (as is used today on the Moroccan *rabāb*). Figure 2 (top plots) shows the two different bridge configurations along with the instrument's membrane deformation when excited at 250 Hz. It can be observed that different regions of the membrane are vibrating, depending on the orientation of the bridge. This appears to have a significant impact on the radiated sound pattern. In fact, for the case of the angled bridge, the sound is radiated in a more uniform way around the instrument for most frequencies (see Figure 2, bottom; instrument facing to the left, towards 180°). On the other hand, in the case of the straight bridge, less circular radiation patterns are observed, whereas the sound pressure intensity is considerably lower compared to the case of the oblique bridge. This may be attributed to the asymmetry that the oblique bridge imposes on the system, which is known to enhance the radiation of bowed-string instruments at the lower frequencies.[7]

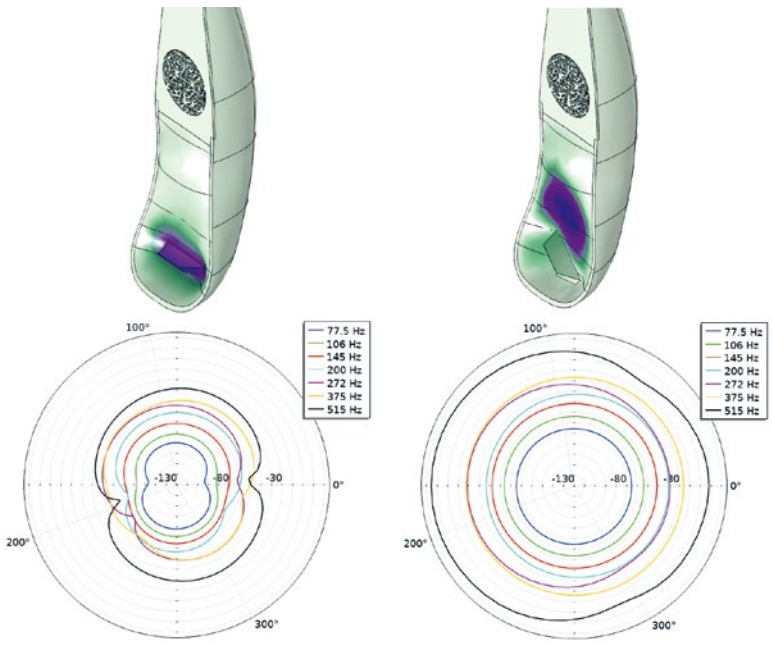


Fig. 2 Top: exaggerated displacement of the *rabāb* membrane when the bridge is excited at 250 Hz in the case of a perpendicular and an angled bridge. Bottom: Radiation characteristics calculated for both bridge settings.

5 See Woodhouse n.d., Chapter 5.3.0.
6 See Fletcher/Rossing 2012, Chapter 1.6.2, pp. 13f.
7 See Chatziioannou 2019.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

This is also verified by the acoustic transfer function plotted as a function of frequency for both instrument configurations in Figure 3 (right). The left plot shows the simulated bridge admittance in both cases, where the measured bridge admittance of the Moroccan *rabāb* is also given for comparison. The modal shapes are shown for four peaks of the simulated curve in the case of the oblique bridge. Given the better radiation characteristics, all further simulations are assuming an oblique bridge.

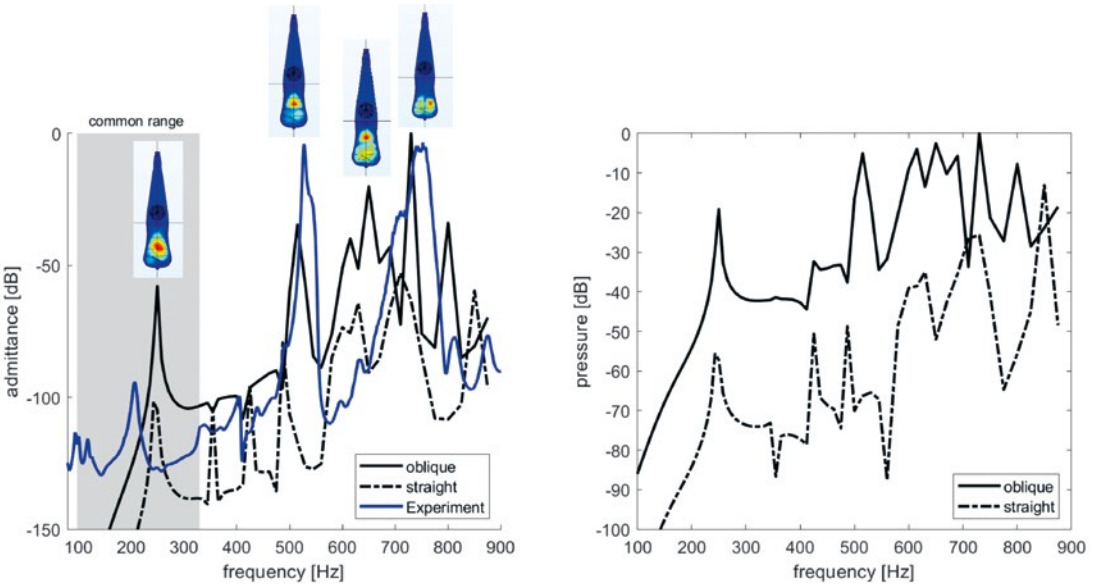


Fig. 3 Bridge admittance (left) and acoustic transfer function (right) plotted as function of frequency for both bridge settings. The measured bridge admittance of the Moroccan *rabāb* is also plotted (blue curve). Modal shapes (for the oblique-bridge case) are shown for the simulated admittance peaks. The grey-shaded area depicts the frequency region where the instrument is commonly played (with respect to the fundamental frequency of the played notes).

Modified instruments

Modifications to the instrument design, focusing on opening holes, are hereby analysed with the aid of the above numerical model. Two types of modifications are considered, also visible in Figure 1: the inclusion (or not) of two additional rosettes, and the inclusion (or not) of sound holes at the side and lower end of the instrument. The effect of such additional holes mainly manifests itself in the frequency location of the Helmholtz resonance, roughly following the theoretical formulation in equation (1) for a simplified case. This predicts that adding more holes to the instrument body should shift this resonance frequency to a higher value. As a default design, the only opening is the lower rosette. This is compared to such cases where, in addition to the lower rosette,

a. two more rosettes in the wooden top part are included (see Figure 1, where all three rosettes are shown);
b. side holes in the body are included (see Fig. 1);
c. holes are included on the lower end of the back of the instrument body (see Fig. 1).

The results obtained from the simulations are again analysed with respect to the bridge admittance and the radiated sound pressure. When the data from all simulated instrument versions are plotted on a single graph, three distinct clusters can be observed, based on the frequency location of the first air mode (Helmholtz resonance). These clusters depend on the presence of holes in the sides and the lower end of the instrument body (Fig. 4). The radiated sound pres-

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sure exhibits behaviour comparable to that observed for the associated admittance curves. It appears that in the presence of holes in the lower end of the back of the instrument body, additional side holes or rosettes do not have a significant effect on the Helmholtz resonance. Similarly, in the presence of side holes, opening additional rosettes also only has a minor impact.

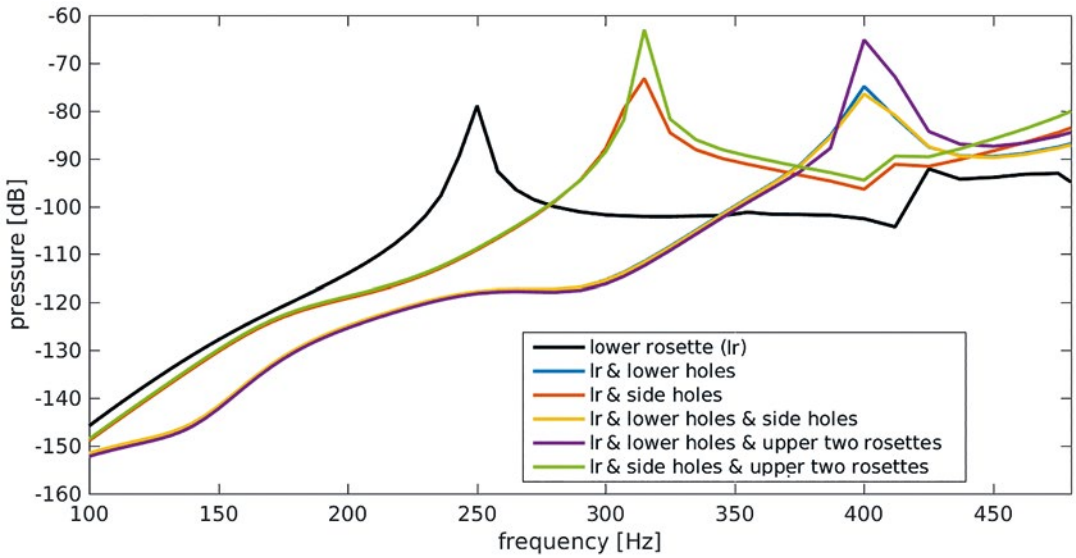


Fig. 4 Comparison of radiated sound pressure depending on the presence of different types of openings (sound holes).

Two of these simulated cases are shown in detail in Figure 5, where both the bridge admittance and the radiated sound are plotted in the case of side holes and lower holes.

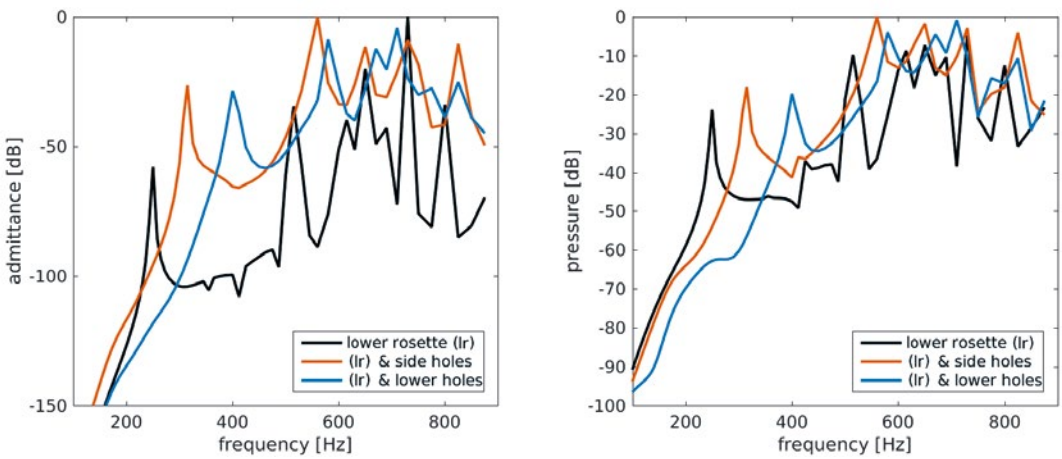


Fig. 5 Simulated bridge admittance and sound pressure depending on sound holes and rosettes.

Acoustic measurement method

In contrast to the simulation, the so-called impulse hammer method was chosen to measure the vibration characteristics of the real instruments. This method is widely recognised[8] for its ability to assess mechanical vibration characteristics and is not only used in the investigation of musical instruments. In this type of measurement, the instrument is excited with a special

8 Zhang/Woodhouse 2014.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

impulse hammer with a broad frequency spectrum. The special feature of these impulse hammers is that a force sensor is integrated, which provides information about the excitation force and the distribution within the excitation spectrum. An acceleration sensor attached to the instrument then provides the so-called impulse response. The acceleration signal is converted into a velocity measure by integration. By setting the spectral data of the two signals in relation to each other, the frequency-dependent mechanical admittance is obtained. In addition to measuring the mechanical vibration characteristics, the radiated sound pressure is also recorded. The sound pressure has also been mathematically normalised to the impulse hammer signal. This is known as the acoustic transfer function (see Fig. 6).

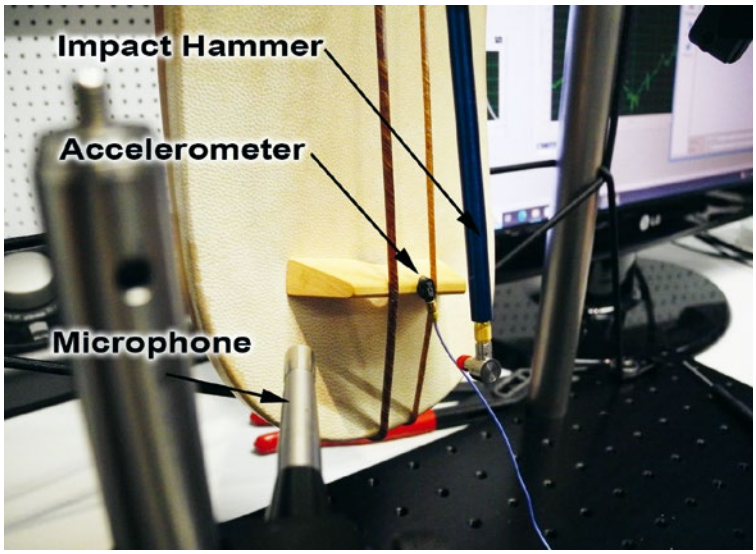


Fig. 6 Detail of the measurement setup: here the accelerometer is placed in the centre of the bridge so that it can also capture the amplitude of a vertical vibration pattern. Photo: Thilo Hirsch

In a computer simulation, the test specimen can be freely suspended in space, so in general there is no influence from the environment. In practice, this is only possible to a limited extent. A proven method is to mount the instrument on rubber cords in a flexible but stable, torsion-proof arrangement on a measuring frame (see Fig. 7). The tension of the rubber cords together with the weight of the instrument result in a very low natural frequency (far below the playing range) and extensive decoupling from structure-borne noise.

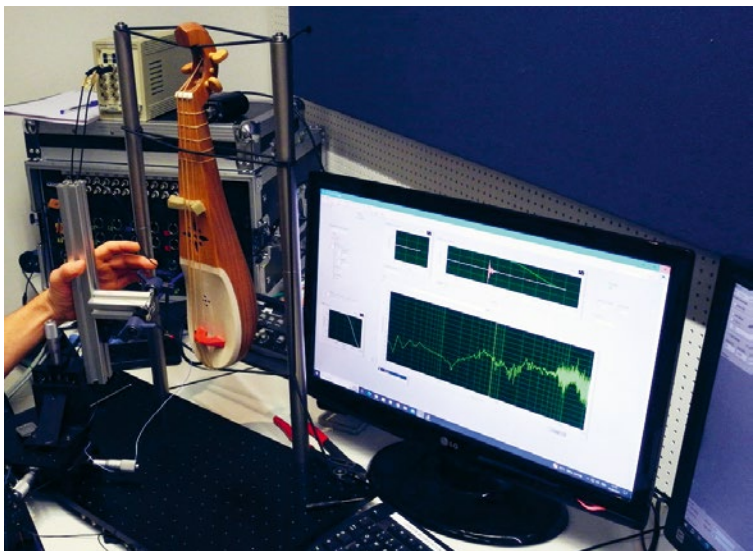


Fig. 7 The measurement setup: the instrument is flexibly mounted on a stand; the impact hammer can be adjusted in angle and three-dimensional position. For excitation, one degree of freedom is provided by a guide bearing (Photo: Thilo Hirsch).

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reconstructed instruments

The behaviour predicted via numerical simulations has been contrasted with the experimental measurements on three instruments that were reconstructed by Thilo Hirsch based on historical pictorial sources (Fig. 8). The models for this were, from left to right, a painting attributed to Jorge Affonso (1515),[9] an anonymous book illustration in the *Cantigas de Santa María* (approx. 1284)[10] and a painting by Francesc Comes (1394).[11] The Affonso rabab features a single rosette but includes bottom holes that can be closed with well-fitted pieces of wood to enable monitoring of the resulting effects. The Cantigas rabab is crafted with two rosettes but without additional holes, and was therefore subject only to bridge admittance measurements. The Comes rabab also has the possibility of open or closed holes in the bottom of the body. The measured admittance and radiated pressure (when available) for all three instruments is shown in Figures 9–11. These also depict the frequency regions where the instruments are commonly played (with respect to the fundamental frequency or pitch of the played notes).

Fig. 8 The three newly built rababs, from left to right: models after Jorge Affonso, the *Cantigas de Santa María* and Francesc Comes (Photo: Thilo Hirsch).

As already explained, the presence of additional holes shifts the air resonance towards higher frequencies. Dashed lines in Figures 10 and 11 (bottom) indicate this frequency shift. It appears that this is a deliberate strategy in order to prevent this resonance (which is the lowest resonance of the instrument) from lying within the playing range of the instrument, as is also shown in the case of the Moroccan *rabāb* described above. This is in contrast to violin-like instruments, where such support is actually desired. For example, in the Renaissance viola da gamba design mentioned previously, the air resonance is the only support that is offered on the bass end of the spectrum and is especially sought after by instrument makers.

In the case of all the rabab measurements above, limited support appears at the playing frequency, whereas ample resonance peaks can be expected at the location of the overtones of the played notes. This would result in a brighter (more 'nasal') sound, especially when the played notes lie in a 'valley' of the admittance curve (as is the case for the Cantigas and Comes models).

9 Affonso 1515.
10 Anonymous 1284.
11 Comes 1394.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

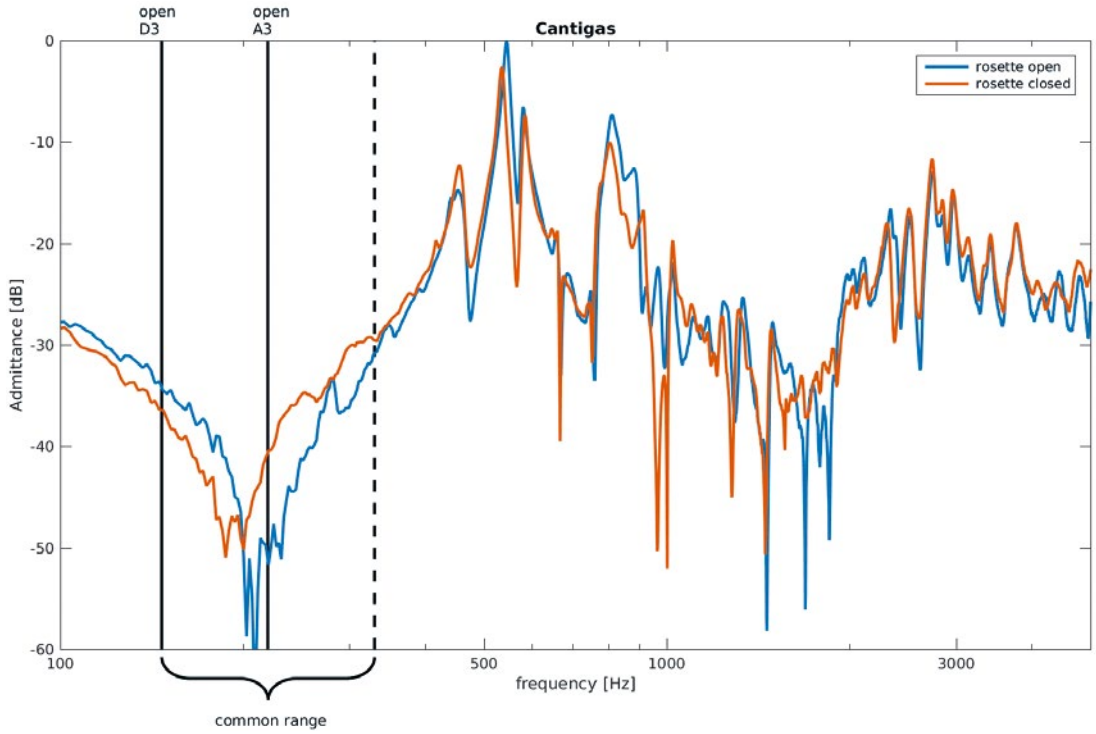


Fig. 9 Comparison of the measured bridge admittance of the Cantigas rabab, blue with open upper rosette, orange with closed rosette.

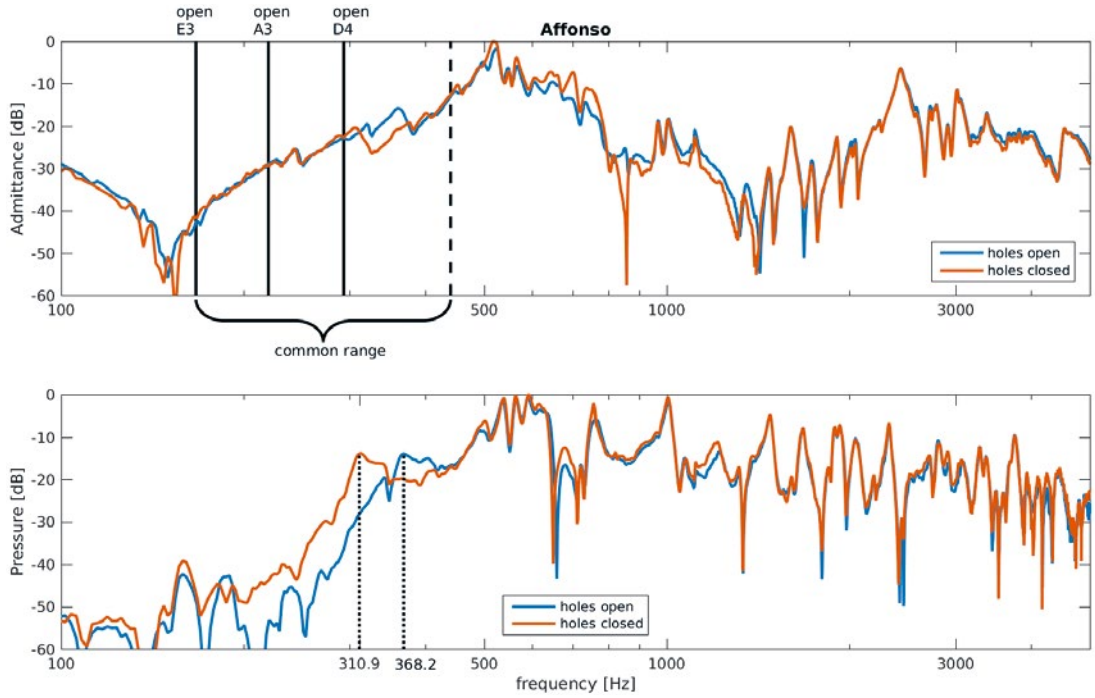


Fig. 10 Comparison of the measured bridge admittance and sound pressure of the Affonso rabab, blue with open bottom holes, orange with closed.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

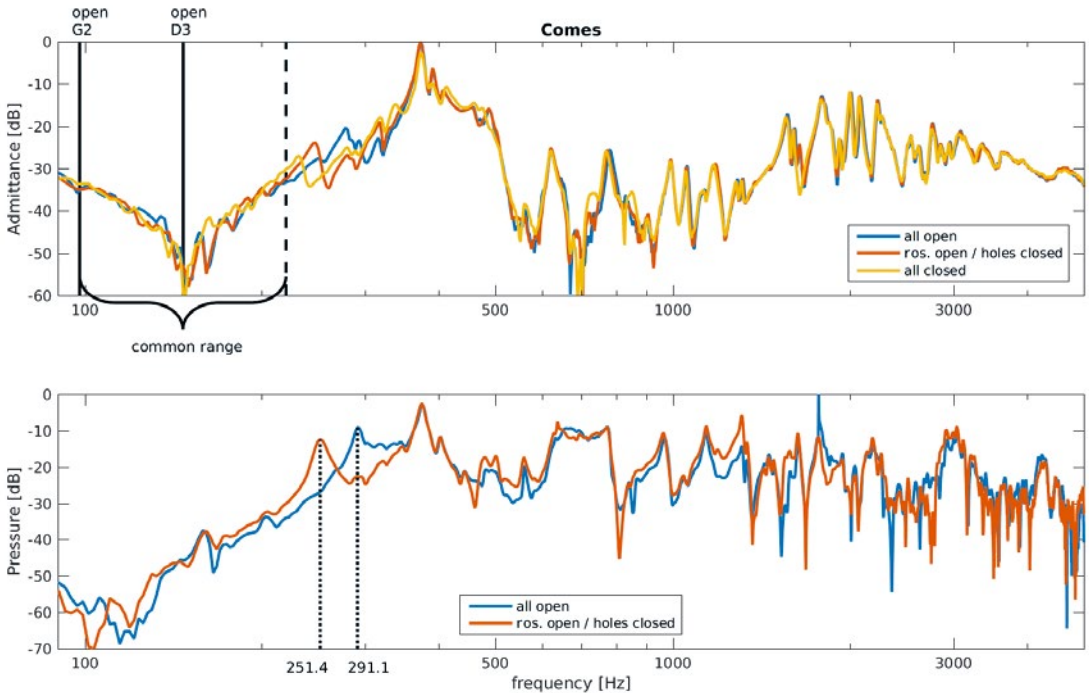


Fig. 11 Comparison of the measured bridge admittance and sound pressure of the Comes rabab for different open-hole configurations (upper rosette and bottom holes).

Discussion

The acoustical properties of rababs have here been investigated using a physical model of a Moroccan *rabāb* design and experimental measurements on three reconstructed historical European rababs. By employing different possible design variants, we focused especially on the effect of additional holes on the instrument's body. These tend to increase the Helmholtz resonance frequency, potentially shifting it to regions above the common playing range of the instrument. This appears to be in contrast to violin-like instruments, where this resonance frequency is deliberately placed close to the frequency of the lowest playable notes.

Contemporary rabab players have reported that, in the absence of holes, a slightly disturbing 'resistance' was presented by some instruments, which was eventually avoided by opening holes and shifting the air resonance to higher frequencies (outside the playing range).[12] While the 'resistance' effect was deemed similar to the minor presence of a so-called wolf tone, no such evidence appears in the measured admittance curves.

As a result, higher support is offered by the instrument's response to the overtones of the played note, with the instruments potentially sounding brighter and more nasal. While this is suggested by the measurements presented here, a comprehensive perceptual analysis of the sounds of diverse rababs (and *rabābs)* would be required to obtain more conclusive evidence.

Bibliography

All weblinks in this article last consulted 24 September 2025.

Affonso 1515 | [Jorge Affonso (attr.)]: *The Adoration by the Shepherds*, 1515, oil on wood, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. No. 2096.

12 Hirsch 2023b.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anonymous 1284 | Anonymous: *Two Seated Rabab Players* [book illustration], ca 1284, E-Codex, Cantiga 110, fol. 118r, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Ms. b-I-2.

Chatziioannou 2019 | Vasileios Chatziioannou: Reconstruction of an Early Viola da Gamba Informed by Physical Modeling, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 145/6 (2019), pp. 3435–3442, https://doi.org/10.1121/1.5111135.

Comes 1394 | Francesc Comes: *Madonna with Child and Music-Making Angels*, around 1394, gold and tempera on wood, Ajuntament de Pollença, Museu de Pollença.

Fletcher/Rossing 2012 | Neville H. Fletcher/Thomas D. Rossing: *The Physics of Musical Instruments. Second Edition*, New York: Springer 2012.

Hirsch 2018 | Thilo Hirsch: Zur nachweisorientierten Rekonstruktion einer Renaissance-Viola da gamba nach Silvestro Ganassi, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 35/36 (2018), pp. 245–282, https://doi.org/10.5169/seals-868870.

Hirsch 2023a | Thilo Hirsch: *Rundum-Fotos eines marokkanischen rabābs zur Erstellung eines 3D-Modells mittels Photogrammetrie* [data set], 6 November 2023, https://doi.org/10.5281/zenodo.10075990.

Hirsch 2023b | Thilo Hirsch: *Informal communication to the author*, 25 September 2023.

Tahvanainen et al. 2013 | Henna Tahvanainen/Henri Penttinen/Vesa Välimäki/Jyrki Pölkki: Finite Element Model of a Kantele with Improved Sound Radiation, in: *Proceedings of the Stockholm Music Acoustic Conference 2013*, Stockholm: Logos 2013, pp. 193–198.

Woodhouse n.d. | [Jim Woodhouse]: *Euphonics. The Science of Musical Instruments* [online publication], various dates, https://euphonics.org/.

Woodhouse 2014 | Jim Woodhouse: The Acoustics of the Violin. A Review, in: *Reports on Progress in Physics* 77/11 (2014), https://doi.org/10.1088/0034-4885/77/11/115901.

Zhang/Woodhouse 2014 | Ailin Zhang/Jim Woodhouse: Reliability of the Input Admittance of Bowed-String Instruments Measured by the Hammer Method, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 136 (2014), pp. 3371–3381, https://doi.org/10.1121/1.4900570.

Vasileios Chatziioannou *was born and raised in Thessaloniki, where he obtained his BSc in mathematics. In 2004 he moved to Edinburgh, where he received an MSc with distinction in applied mathematical sciences at Heriot Watt University. In 2010 he was awarded his PhD degree for his work at the Sonic Arts Research Centre, Queen's University Belfast. Since 2010, Vasilis has worked at the Department of Music Acoustics at the mdw – University of Music and Performing Arts Vienna, where he teaches and conducts research into the acoustics of musical instruments. He has led two projects on the physical modelling of musical instruments, funded by the Austrian Science Fund (FWF), and the ITN project VRACE, funded by the Horizon 2020 Framework Programme of the European Union. He is also an associate editor of the* Journal of the Acoustical Society of America *and the chair of the Technical Committee on Musical Acoustics of the European Acoustics Association.*

Alexander Mayer *grew up in Vienna and joined the Department of Music Acoustics – Wiener Klangstil (IWK) team in 1993 after graduating from the Höhere Technische Bundeslehranstalt (HTBLA) Wien X technical college. He soon became involved in the development of measurement techniques and analysis equipment in the field of music acoustics. In 2002, Alexander received a full-time contract as a research assistant at the Department of Music Acoustics at the mdw – University of Music and Performing Arts Vienna. In 2004 he graduated as an engineer. Since 2008 he has lectured in scientific methods and measurement techniques at mdw. Thanks to his many years of expertise and extensive practical experience in the research field of musical acoustics, Alexander is heavily involved in many of the Department's research projects.*

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Personen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

A
Aalst 95
Aaron 112
ʿAbbās I. (safawidischer Schah) 16
ʿAbd as-Salām (nicht identifizierter Handwerker) 24
Abitbol, Albert 274
Abū Bakr Yaḥyā ibn Hudẖail → at-Tamīmī, Ibn Huḏayl
Abū l-Qāsim Ǧaʿfar 27
Abū ʿUmar al-Qāḍī, Muḥammad b. Yūsuf 27
Adler, Guido 235 f.
Aeman (Eman/Heman) 109 f.
Aesop 51
Aethan (Ethan) 109 f.
Affonso, Jorge 351
Agostina de Marchi 195
Stillleben mit zwei Rababs 195
Agra 296
Agricola, Martin 128 n., 216
Musica Instrumentalis deudsch 128 n., 216
al-Āǧurrī 26
Ahwaz 26
Aimery de Peyrac 8
Akbar (Großmogul von Indien) 16
Aleppo (Ḥalab) 17 n.
Alexander der Große 52
Alfons X. von Kastilien (Alfonso der Weise) 10, 68 f., 125 f., 129 n., 266
Cantigas de Santa María 10, 68 f., 76 f., 125–134, 139–142, 250, 266, 351
Algrin, Jean
Sermones dominicales 101
ʿAllāgui, Moḥammad 276
Ambrosio, Giovanni 174 n.
Amphion 113
Anderlecht 95
Andrea da Firenze 160–162
Triumph der Kirche 161
Triumph Thomas von Aquins 162
Andrea dei Servi 171, 178, 181
Ma dame di par d'Isperança (Dame sans per en qui est ma speranche) 168, 171, 181
Andrea di Bonaiuto 188 f.
Himmelfahrt Christi 188 f.
Anne Dauphine d'Auvergne 93, 96–98
Anonym
Ala fonte, Jo l'amai 169, 173, 180
Bele Doette as Fenestre se siet 227 n.
Ben ti 'nprommetto 168, 172
Bobbio-Psalter 109 f.
Li boni festi 338 f.
Codex Cumanicus 319
Codex Faenza 177
Codex Lucca 177
Codex Squarcialuppi 177, 179 n., 201
Con spiro 169, 174, 180
Costei sarebbe bella in Paradiso 169, 175, 180
Di suo mança 168, 172
'L dilettoso 169, 173, 181
En mon cors 168, 172
Fitzwilliam Virginal Book 219
Ġāyatu al-surūri wal-munā 266
Gran pena pone 169, 175, 180, 200–202
L'Intelligenza 199
Kašf al-humūm 22 f.
Kitab al-Mīzān fī ʿilm al-adwār wa-l-awzān 24
Libellus de imaginibus deorum 114
Mac, Got, Fru 169, 174, 181
Margarita 169, 175, 181
Materia di Bretagne 152 n.
Materia di Francia 152 n.
Mon fiance 168, 171, 181

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Non voler, Signior mio 170, 176, 181
Or sus 168, 171, 177 n., 181
Physiologus 51, 72, 82 n.
Po' che l'amore 170, 176, 181
Pogli mente 169, 174, 181
Questa mirabil donna 169, 175
Roman d'Alexandre 52
Roman de la Rose 175, 180
Bel siro (Be-sier e a-co-ler) 169, 175, 180
Roman de Renard 48
al-Sīra al-Hīlāliyya 256
Stregnie le labra 169, 174, 181
Trinity-Apokalypse 112 n.–113 n.
Tropaire d'Auch 101
Vita versificata di Caterina di Alessandria 199
Vocabulista in Arabico 9
Vostre belleççe li mie sensi apriro 169, 175, 181
al-Anṣārī, Abū Zayd 18, 21
an-Nawādir 18
Apollo 73, 108, 113–115, 118, 152
al-Aʿrābī, Abū Miṣḥal 18
an-Nawādir 18
Aristoteles 84, 162
Poetik 84
Arman, Khaled 295 n.
Artus (Arthur) 152 n.
Asadī Ṭūsī 16, 32
Loġat-e Fors 16, 32 f.
Asaph 109 f.
al-Aṣmaʿī, Abū Saʿīd ʿAbd al-Malik 21
Atheling, William → Pound, Ezra
al-ʾÂtî, Khemayyis 267 f.
Aubry, Pierre 223
Augustinus von Hippo 53, 99, 162
Aurélien de Réôme 101
Musica Disciplina 101
Avignon 159
al-Azdī 27
al-Azharī 18
Taḫ̲īb al-luġa 18

B

Bagdad (Baġdād) 17, 19, 26–28, 30 n., 32, 34, 258
Bahār, Lāle Rāy Tēkḫand 16
Bahār-i ʿAǧam 16
al-Balāḏurī, Aḥmad b. Yaḥyā 32
Futūḥ al-buldān 32
Baldung Grien, Hans 64 f., 77, 84, 195 n.
Marienkrönung 64 f., 77, 84, 195 n.
al-Bandanīǧī 18
at-Taqfiya fī l-luġa 18
Barban, André 97
Barbaro, Giosafat 199
Viaggi 199
Bardʾa, Raḥmīn 277
Bardo (Bardaw) 266
Bartholomäus 112
Bartholomeus Anglicus 51
Bartolino da Padova 170–172, 176, 178–181
Alba colónma 168, 172, 180
L'aurate chiome 168, 172
La dolcie ciera 168, 171, 181
Inperiale (sedendo fra piú stelle) 168, 171, 180
Sacro santo (La sacrosanto carità d'amore) 168, 172, 181
(Per un) Verde boschetto 168, 171, 181
Bartolomeo Montagna (Cincani) 196 f.
Thronende Madonna mit Kind (1) 197
Thronende Madonna mit Kind (2) 197
Baski, Boro 304 n., 307 f., 310, 312
Baski, Budi 310 f.
Basra (al-Baṣra) 26 f., 32
Bath 23
Batiḫ, Aḥmad (Derbel) 273
Baudri de Bourgueil (de Dol) 99
Beatus von Liébana 72 f., 75
Beci, Lorenzo de 154
Beda Venerabilis 110 n.
Historia Ecclesiastica Gentis Angelorum 110 n.
Belasfar, Hedi 269
Belʾeljia, ʾAbdelḥamid 278
Bembo, Benedetto 196 f.
Musizierende Putten 197
Thronende Madonna mit Kind 196 f.
Ben ʿArfa, ʿAlî 267 f.
Benano 159
Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta 195
Thronende Madonna mit Kind 195
Bern 8
Bettera, Bartolomeo 79 n.
Stillleben mit Musikinstrumenten und Spiegel 79 n.
Bhopal 308, 310
Bianchi, Jacobello 174, 176, 178, 180
Chi ama (ne la lingua) 169, 174, 180
Finir mie vita 170, 176, 180
Bichitr 295–298

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Binchois, Gilles 175, 178, 181, 212 n., 222 n.
Je ne prise point tels baisiers 212 n., 222
Bishnubati 307 f., 313
Blasius (frate Biasgio) 170, 176, 178 f.
Ore pandulfum 170 n.
Boccaccio, Giovanni 160, 164 f., 175, 178, 180, 199
Come da te partir 169, 175, 180
Il Decamerone 160, 164, 199
Boccati, Giovanni 169 n.
Madonna dell'orchestra 169 n.
Bodding, Paul Olaf 310
Bologna 65, 195, 199
Bonifatius IX. 160
Borhān, Moḥammad Ḥosayn 16
Borhān-e qāṭeʿ 16
Bouraṣ, Ġharbi 276
Braccini, Atto di Piero 191 f.
Majestas Domini 191 f.
Brugge (Bruges) 52
Brüssel (Bruxelles) 209
Buchara (Buḫārā) 17 n., 28, 30, 34
Burchiello, Domenico di Giovanni 199
I sonetti 199
Burke, John 288 n.
Bursa 199
Byrd, William 219
La Volta 219

C

Cäcilia von Rom 66, 71, 73, 82, 84
Callot, Jacques 154 n.
Camilla d'Aragona 332 n.
Camus, Philippe
L'Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe 49
Canterbury 116
Carabetta, Domenico 339
Cecco di Pietro 189 f.
Stillende Muttergottes 189 f.
Cefalù 250
Charles d'Orléans 222
Charles VI de Bourbon 98
Chiki, Abdessalam 135 f., 345
Chottin, Alexis 138 f., 202, 254
Cicero, Marcus Tullius 51, 162
Ciconia, Johannes 169, 175 f., 178–181
Con lagrime bagniando 169, 175, 180
Ditutto se' 169, 175, 180
Legiadra donna 169, 175, 181
Non credo, donna (Non creder, donna) 169, 176, 181
O giemme incolorita 169, 176, 181
O rosa bella 169, 175, 181
Raio 169, 175, 181
Sus une fontayne 173 n.
Clemens V. (Papst) 162)
Cluny 101
Comes, Francesc 134, 190 f., 351
Madonna mit Kind 134, 190
Conradus de Pistoria 175, 180
Dolce sapore 169, 175, 180
Contrada Dursù 335
Cordoba (Qurṭuba) 24 f.
Corso, Raffaele 333 n., 337
Cossé-en-Champagne 95
Costa, Lorenzo 65, 198
Thronende Madonna mit Kind 65, 198
Coudrecieux 95
Cremona 154 f.
Cristiani, Giovanni Bartolomeo 191 f.
Majestas Domini 191 f.
Thronende Madonna mit Kind (1) 191
Thronende Madonna mit Kind (2) 191
Cuthbert of Canterbury 110 n.
Cuvelier, Johannes 175, 178, 180 f.
Ghaleaçço (Se galaas et le puissant Artus) 169, 175, 180
Tu sì mi vuoi ferire 169, 174, 181

D

aḍ-Ḍabbī, al-Mufaḍḍal 18
Amṯāl al-ʿarab 18
aḏ-Ḏahabī, Šams ad-Dīn 19 f.
al-Muštabih fī r-riǧāl 20
Tārīḫ al-islām 19 f.
Dalí, Salvador 70
Daly, Ross 330
Damaskus (Dimašq) 17 n.
Dante Alighieri 158, 164 f.
David (König) 46, 53, 71, 99 f., 107–112, 115 n., 116 f., 149
ad-Dārī, Abū ʿAlī al-Ḥusayn 26
Muntaḫab al-kalām fī tafsīr al-aḥlām 26
De Franceschi, Andrea 199
Itinerario 199
De Lens, Marie-Thérèse 209, 210 n., 212–216, 227
Debussy, Claude 224
Delacroix, Eugène 135
Delhi (Dillī) 284, 296, 305–308, 313, 317 f.
Delphin, Gaëtan 24
Dénia 21
Derbel, Aḥmad → Batiḫ, Aḥmad

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ad-Dimašqī, Ibn Nāṣir ad-Dīn 20
Dionysius von Paris 162
Dol-de-Bretagne 99
Dolmetsch, Arnold 8, 209–227
Dolmetsch, Carl 210–213, 222 n., 227
Dolmetsch, Mabel (née Johnston) 209–217, 220, 227
Dolmetsch, Marie (Mary) 227 n.
Dolmetsch, Nathalie 210 f., 213, 227 n.
Dolmetsch, Rudolph 213
Donato da Cascia 179
Donington, Robert 220–223, 226 f.
Droysen, Johann Gustav 242
Dschalalabad (Ǧalāl-Ābād) 284
Dufay, Guillaume 223 n.
Dunstable, John 227
Dwivedi, Ravi Kant 307 f., 310, 315–318

E

Elphinstone, Mountstuart 285
Engel, Carl 17
Enǧū, Ǧamāl ad-Dīn Ḥoseyn 16
Farhang-i Ǧahāngīrī 16
Eras, Rudolf 60
Erato 113 n.
Euklid 162
Evans, Robert 241 n.
Evliyā Čelebi 23
Seyāḥat-nāme 23
Ezechiel 112

F

Farab (Fārāb) 17 n.
al-Fārābī, Abū Ibrāhīm 18
Dīwān al-adab 18
al-Fārābī, Abū Naṣr Muḥammad 7 f., 17, 26 f., 30 n., 31 f., 34, 250, 325, 331
Kitāb al-Mūsīqī l-kabīr 7 f., 30 n.
al-Farāhīdī, al-Ḫalīl b. Aḥmad 18, 21, 23, 29 f.
Kitāb al-ʿAyn 18, 29 f.
Farmer, Henry George 15–18, 20, 22–25, 28–31, 34, 209, 214–216, 249–251, 261, 331
Fāryābī, ʿAbdallāh 23
Farza, Belḥassan 274 f., 278
Fayd 19 f.
Fei, Giovanni di Tano 194
Marienkrönung 194
Fès (Fās) 135 f., 213, 345
Fétis, François-Joseph 285 f., 290
al-Fīrūzābādī, Maǧd ad-Dīn Muḥammad 18–20
al-Qāmūs al-muḥīṭ 18–20
Florenz (Firenze) 31, 160–162, 188 f., 199, 203
Foligno 165
Fosshag, Bengt 302, 304
Fox Strangways, Arthur Henry 226
Fra Angelico 196
Marienkrönung 196
Fragomeni, Giuseppe (U Fanarra) 335, 338
Francesco d'Assisi 46, 52
Francesco del Cossa 195
Freiberg 78
Freiburg i. Br. 64
Frezzi, Federico 165
Froissart, Jean 52, 97
Grandes Chroniques 52

G

al-Ǧāḥiẓ, Abū ʿUṯmān ʿAmr b. Baḥr 22, 32, 250
Kitāb Mufāḫarat al-ǧawārī wa-l-ġilmān 22
Kitāb al-Qiyān 22
Maǧmūʿat ar-rasāʾil 22
Ṭabaqāt al-muġannīn 22
Galpin, Francis William 217 f.
Ganassi, Silvestro 79 n.
Regola Rubertina 79 n.
Ġānim, Muḥammad 267 f., 273
Ġarsa, Ṭahar 274 f.
Ġarsa, Zied 279
al-Ǧawālīqī 18
al-Muʿarrab mina l-kalām al-aʿǧamī 18
al-Ġazālī, Abū Ḥāmid 25
Iḥyāʾ ʿulūm ad-dīn 25
Gelasinus von Heliopolis 150
Genesius von Arles 150
Genesius von Rom 8, 145–156
Genève 95
Gennaro, Domenico (U Banda) 339n
Gerace 334 n.
Gerbert, Martin 332
De cantu et musica sacra 332
Gerle, Hans 128 n., 140
Musica Teusch 128 n., 140, 182
Ghazni (Ġaznī) 284
Gherardello da Firenze 175, 178, 181
Se·lla mia vita 169, 175, 181
Gherardi da Prato, Giovanni 164, 171 n.
Il paradiso degli Alberti 164, 171 n., 177 n.
Giacomo da Recanati 151 f.
Madonna in trono 151
Gilgit 288 n., 290

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gioiosa Jonica 337 f.
Giovanni d'Ambrogio 194
Musizierender Engel 194
Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia) 171 f., 176, 178, 180 f.
A meççço a·ssei paghon 170, 176, 180
Agniel so bianco 168, 171, 180
Donna innamorata 168, 172, 180
Giovanni da Udine 67
Gontier de Baigneux 95
Grainger, Percy 224 f.
Granada 202
Gregor I. (Papst) 99
Greyset, Bonnet 96, 98
Grill da Göttweih, Pietro (Alemanno) 151 f.
Madonna della Misericordia 151
Grotteria 339
Grünewald, Matthias 68–70
Engelskonzert 68–70
Geburt Christi 68 f.
Guglielmo detto il Giuggiola 199, 203–205
Canto di Lanzi 199, 203–205
Guillaume de Machaut 173, 178, 181, 223 n.
Tres pelles dames (Tres douces dames) 169, 173, 181
Guin, Louis 24
Guise, Jacques de 49
Chroniques de Hainaut 49

H

Ḫalǧī, ʿAlāʾ ad-Dīn (Sultan von Delhi) 32 f.
Hamadan (Hamadān) 17 n.
Handschin, Jacques 224
Hansda, Borhan 311
al-Harawī, Abū ʿUbayd 18, 21
Kitāb al-Ġarībayn 18
al-Ḥarīrī 132
Maqāmāt 132
Haslemere 209, 213, 218 f., 221 f., 226 f.
Hayes, Gerald Ravenscourt 218, 226
Heemskerck, Maerten van 114 n.
Hembrom, Bajjar 311
Herat (Herāt) 284, 288
Hermes 331
Heydt, Eduard von der 302, 304
Hieronymus (Kirchenvater) 162
Hieronymus de Moravia 137–141, 146 n., 201 f.
Tractatus de musica 137 f., 146 n., 201 f.
al-Ḥiǧāzī, Šihāb ad-Dīn 24
Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk 24
al-Hilālī, Abū Zayd 256
Himmelheber, Hans 313 n.
Holborne, Anthony 218 n., 221
Honorius von Autun (Augustodensis) 99
Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 51, 84
Ars poetica 84
Hornbostel, Erich Moritz von 250
Huth, Frederick Henry 23
al-Ḫʷārazmī, Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. Aḥmad 28–31, 34
Mafātiḥ al-ʿulūm 28–31

I

Iacopo da Bologna 171, 175 f., 178, 180 f.
Aquila altera 168, 171, 180
L'Aussellino (Oselleto salvaço per stasone) 168, 172, 181
Non a suo amante 170, 176, 181
Uciel di Dio 168, 171
Ibn ʿAbd Rabbih al-Andalusī 26
Kitāb al-ʿIqd 26
Ibn Abī d-Dunyā (ʿAbdallāh b. Muḥammad) 26
Ibn ad-Darrāǧ as-Sabtī 25, 34, 126 n., 250
Kitāb al-Imtāʿ 25
Ibn Durayd 18, 21
Ǧamharat al-luġa 18
Ibn Fāris 18
Maqāyīs al-luġa 18
Ibn Ḫaldūn 266
Al-muqaddima 266
Ibn Ḫāqān, al-Fatḥ 22
Ibn Ḥazm aẓ-Ẓāhirī 24
Ibn Huḏayl → at-Tamīmī, Ibn Huḏayl
Ibn Ḫurradāḏbih 31 f., 34, 331
Kitāb al-Lahw wa-l-malāhī 31
Ibn Manẓūr 18, 249
Lisān al-ʿarab 18, 249
Ibn al-Munaǧǧim 26
Ibn an-Nadīm 23
Ibn Qurra, Ṯābit 26
Ibn aṣ-Ṣabbāġ al-Baġdādī aš-Šāfiʿī 25
aš-Šāmil fī l-fiqhi š-šāfiʿī 25
Ibn Salama, Abū Ṭālib al-Mufaḍḍal 20–22
Kitāb al-Malāhī 22
Ibn Sīda, Abū l-Ḥasan ʿAlī b. Ismāʿīl 18, 20 f.
al-Muḫaṣṣaṣ 18, 21
al-Muḥkam wa-l-muḥīṭ al-aʿẓam 18, 21
Ibn as-Sikkīt 18, 21
Iṣlāḥ al-manṭiq 18
Ibn Sīnā, Abū l-Ḥasan ʿAlī b. ʿAbdallāh 17, 250
Ibn Sīrīn, Muḥammad 26

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ibn aṭ-Ṭaḥḥān, Abū l-Ḥusayn Muḥammad b. al-Ḥasan 32
Ḥāwī l-funūn wa-salwat al-maḥzūn 32
Ibn Zayla, Abū Manṣūr al-Ḥusayn b. Muḥammad 16 f., 250
al-Kāfī fī l-mūsīqī 16
Idithun 109 f.
Iḫwān aṣ-Ṣafāʾ 17, 250
Isabelle d'Este 115 n.
al-Iṣbahānī, Abū l-Faraǧ 26
Kitāb al-Aġānī 26
Isenheim (Issenheim) 68 f.
Isfahan (Eṣfahān) 17 n.
Isidor von Sevilla 110, 113
Etymologarium sive originum 110
- De musica 110

J

Jacques de Senleches 172, 178, 181
L'arpe di melodia (La harpe de melodie) 168, 172, 181
Jahāngir (Nur-ud-din Muhammad Salim) 296
Jakob (Israel) 112
Jakobus 112
Jean de Brie 9, 46 n.
Bon Berger 9, 46 n.
Jemail, ʿAbdelaʾziz 277
Jervasi, Pasquale 334 n., 338
Jesus von Nazareth 46, 75, 94, 96, 99 f., 149 f., 339
Joachim de Fiore 110 n.
Psalterium decem chordarum 110 n.
Johannes (Apostel) 113
Johannes Chrysostomos von Antiochia 100
Johannes Gundisalvi 126
Johannes Tinctoris 199, 332
De Inventione et Usu Musicae 199, 332
Johannes von Damaskus 162
Johannes XXI. (Pietro Ispano) 162
Justinian I. 162

K

Kabul (Kābul) 284, 287 f.
Kairo (al-Qāhira) 202 f., 249, 253, 267–269, 273
Kandahar (Qandahār) 284
al-Kanǧī, Muḥammad b. Aḥmad 24
Karl der Große 150, 238 f.
al-Karmalī, Anastās (Anastase-Marie de Saint-Élie) 19
Kāšānī, Moḥammad Qāsem Sorūrī 16
Farhang-i Sorūrī 16
Kaschgar (Kāshí Shì) 287, 289 f.
Kernascléden 95
al-Khalīl → al-Farāhīdī, al-Ḫalīl b. Aḥmad
Khan, Juma 287 f.
Khan, Karamatullah 284
Khan, Noor Muhammad 287 n.
al-Kindī 26
Kolkata 312, 316, 318
Konstantinopel (Byzanz) 333
Kufa (al-Kūfa) 22
Kurāʿ an-Naml 18
al-Muntaḫab min ġarīb kalām al-ʿarab 18

L

La Clayette 95
Laborde, Jean-Benjamin de 248
Laġbabi, Ḥamadi 275
Lambert von Saint-Omer 111 n.
Liber Floridus 111–113
Lambertszoon van den Tempel, Abraham 79
David Leeuw mit seiner Familie 79
Lamech 162 n.
Landini, Francesco 164, 170–172, 174–176, 178–181, 200 f.
L'alma mie piagnie 169, 174, 181
Ama donna 170, 176, 180
L'aurate chiome 168, 172, 181
Cogli occhi assai ne miro 169, 174, 180
Dè, pon giù questo amor 169, 174, 180
Donna d'amore 169, 175, 180
Donna, s'i' t'ò fallito 170, 176, 180
Due angilette 168, 172, 180
Gran pianto all'occhi 169, 175, 180
Non credo, donna (Non creder, donna) 169, 176, 181
Or su, gentili (Or sus?) 168, 171, 177 n., 181
Vita non è piu misera 164
Lane, Edward William 19
Lang, Karim 288
Langhirano 197
Le Bourg-Dun 95
Le Mans 93–96, 98 f., 101, 209
Liédet, Loyset 49
Lille 118
Locri 334 n., 337
Lombardi Satriani, Raffaele 337
London 209, 216, 223
Longhi, Luca 77
Thronende Madonna mit Kind 77
Lorenzetti, Ambrogio 162 f.
Il buon governo 162 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lorenzo da Firenze 179
Loreto Aprutino 189 n., 192
Loria, Lamberto 337
Louis II de Bourbon 93, 96–98, 102
Louis XIV de Bourbon 222
Lucca 146, 153–155, 177 n.
Lullus OSB (Erzbischof) 110 n.
Lymanets (Kirove) 319–325
Lyon 96

M
Mahillon, Victor-Charles 250
Mahmud al-Husaini Munshi ibn Ibrahim Jāmi 284
Mailand (Milano) 116, 153
Mandi, Syamsundar 312
Mantua (Mantova) 199
Marais, Marin 220
Marcinà 339
Marchisiano di Giorgio (da Tolentino) 152 n.
Mardi, Sanjoy 311 f.
Maria (Mutter Jesu) 94–98, 100, 102, 126, 149 f., 189, 198, 339
Maria Magdalena 96
Mariotto di Nardo di Cione 194
Madonna mit Kind 194
Marrakesch (Murrākuš) 213
Martini, Francesco di Giorgio 196
Martino, Antonio 334 n., 338
al-Masʿūdī, Abū l-Ḥasan b. ʿAlī 31 n.
Matiani, Lorenzo 162 n.
Matteo da Perugia 172, 178, 181
Li gran disiri (Le grand désir que j'ay) 168, 172, 181
Maximilian I. von Österreich 200
al-Maydānī, Abū l-Faḍl Aḥmad b. Muḥammad 18, 33
Mağmaʿ al-amṯāl 18
as-Sāmī fī l-asāmī 33
McNaught, William 218 n., 219 n., 226
Medina 19 f.
Meister Piero 175, 181
Meister von Boucicaut 100
Les Heures de Boucicaut 100
Meister von Loreto Aprutino 189 n., 192 f.
Das Jüngste Gericht 192
Marienkrönung 189 n.
Musizierende Engel 192 f.
Meister von Rohan 100
Heures de René d'Anjou 100
Mekka (Makka) 19 f.
Meknès (Miknās) 209, 214–216
Melone, Altobello 154
Memmling, Hans 60
Gottvater mit singenden und musizierenden Engeln 60
Merkur 113
Mersenne, Marin 222
Midas 113
Mohammed (Prophet) 19 n., 23 f., 254
Moissac 109 f., 113, 116
Montbrison 97
Montreuil-Bellay 95
al-Moqrânî, Muḥammad 267
Moradillo de Sedano 113
Moretti, Christoforo 152–154
Storie di San Genesio e altri santi 153 f.
The Virgin and Child enthroned 152–154
Morlaàs 112 n., 113
Moulins 97
Mozart, Wolfgang Amadeus
Die Entführung aus dem Serail 240
Die Zauberflöte 240
Munrow, David 223
Murlo 195
Murmu, Babudhan 308
Murmu, Bhulu 308, 317
Murmu, Draupadi 318
Murmu, Shibdhan 308
Murmu, Som 311 f.
Murmu, Sonadhan 308
al-Muwaffaq, Muǧāhid (Herrscher von Dénia) 21

N
Naḫǧavānī 16, 32
Ṣaḥāḥo l-Fors 16, 32 f.
Nájera 60 n.
Naṭanzī, Badīʿo z-Zamān Adīb 33
al-Merqāt 33
Neapel (Napoli) 199
Neroccio di Bartolomeo de' Landi 196
New Delhi → Delhi
Niccolò del Proposto da Perugia 171, 175 f., 178, 180 f., 201 f.
La donna mia vuole 170, 176, 181
Io vegio in gran penna 201 f.
El Pellegrin (Povero pellegrin salito al monte) 168, 171, 180
Tanto mi piaqque (Molto mi piace) 169, 175, 181, 200–202
Nicetius von Trier 99 f.
Nicotera 337

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ninove 118
Nīšāpūrī, Yaʿqūb Kordī 33
Ketāb al-Bolġa al-motarğem fī l-loġa 33
Nofri di Buto 191 f.
Majestas Domini 191 f.
Novello, Francesco 179
Nūḥ II Ibn Manṣūr (samanidischer Herrscher) 28

O
Offida 192 f.
Oliver (Paladin) 152 n.
Oloron-Sainte-Marie 112 n., 113
Orpheus 113, 152
d'Orronville, Jean 97
Orvieto 158–160, 162 n., 199 f.
Oslo 308, 310, 313
Ovid (Publius Ovidius Naso) 51, 82 n., 113
Metamorphosen 82 n.

P
Padua (Padova) 160, 199
Palermo 31, 130, 160, 250, 266, 332
Pallis, Marco 214
Pan 113
Paolo da Firenze 179
Paris 137, 217, 286
Parisi, Nazzareno 338
Pathalghata 311
Paulus von Tarsus 67, 71
Pérotin 209 f., 223–227
Adjuva 227
Haec dies 227
Mors 227
Sederunt principes 225
Vederunt omnes 226 f.
Perugia 177 n.
Peschawar (Pīšāwar) 284
Petrakis, Stelios 330
Petrarca, Francesco 113 n., 164 f., 176
Canzoniere 165
Petrus (Illuminator) 72
Silos-Apokalypse 72
Petrus de Abano 199 f.
Conciliator 199
Expositio Problematum 199
Petrus von Palude 110
Philippe de Vitry 52
Philippe le Bon 49
Philippe le Hardi 52
Philippus 112
Piero di Giovanni 179
Pierre des Molins 173, 179, 180
El Mulin di Paris (Molendini de Paris) 169, 173, 180
Pilatus, Pontius 96
Pillaut, Léon 217
Pindar 113
Pisa 189
Pistoia 189, 191 f.
Plinius der Ältere (Gaius Plinius Secundus Maior) 51
Poirier, Léon
La croisière jaune 288 n.
Pompei 114 n.
Pound, Ezra 214
Priscian (Priscianus Caesariensis) 162
Prodenzani, Simone de' 8, 157–182, 187, 199–202
Liber Saporecti (Il Saporetto) 8, 157–182, 187, 199–202, 205
Liber Solatii (Il Sollazzo) 159–161, 164, 167, 177 n.
Prodo 159, 200
Properz (Sextus Aurelius Propertius) 113
Ptolemäus, Claudius 162
Pulci, Lugi 199
Morgante 199
Pythagoras 162

Q
al-Qālī 18
al-Bāriʿ fī l-luġa 18
Qawwās, Faḫr ad-Dīn Mobārakšāh 32
Farhang-e Qawwās 32 f.
Quetta 284

R
ar-Rabābī, Mamdūd b. ʿAbdallāh al-Wāsiṭī 19 f.
Rabīb (Rabāb) Suʿdā 23
Racco, Luigi (Loiciùni) 339
Raffael Sanzio da Urbino 63, 65–67, 71, 73, 77, 79, 83–85
Heilige Cäcilia 63, 65–67, 71, 73, 77, 79, 83–85
Parnass 73
Rampur 284
Randolph Harrison, Virginia [de Zayas] 209, 216 f.
Ranke, Leopold 242
Rāvana 250
Reggio di Calabria 332

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Remigius von Auxerre 110 n.
Reni, Guido 73 f.
Heilige Cäcilia 73 f.
Richard de Fournival 188
Bestiaire d'amour 188
Riemann, Hugo 223
Ring, Layton 227 n.
Roberts, Mary-Anne 241 n.
Roland (Hruotland) 152 n.
Rom (Roma) 113 n., 150, 152, 160, 199, 337
Romeo, Domenico 336 n.
Rossano Calabro 332
Ruiz, Juan 10
Libro de Buen Amor 10
Rüsselsheim 302

S

Sacchetti, Franco 171, 176, 199
Il Libro delle Rime 199
Il Pataffio 199
Sachs, Curt 250
as-Sadūsī, Muʾarriǧ 18
al-Amṯāl 18
aṣ-Ṣāḥib Ibn ʿAbbād 18, 30
al-Muḥīṭ fī l-luġa 18, 30
Saint-Bonnet-le-Château 93 f., 96–102
aš-Šalāḥī, Muḥammad b. Ibrāhīm 25 n.
Salimbeni, Lorenzo 147–150, 152, 154 f.
Jungfrau mit Kind 147–150, 152, 154 f.
Salomo (König) 23
Samarra (Sāmarrāʾ) 32
San Ginesio 147–152, 154
Santi, Giovanni 114 f., 118
Santiago de Compostela 47
Sappho 113
Saratov 321
Saul (König) 99 f., 110 n.
Savall, Jordi 295 n.
Savart, Félix 210 n.
aš-Šaybānī, Abū ʿAmr 18
Kitāb al-Ǧīm 18
Sayf ad-Dawla (hamdanidischer Herrscher) 17 n.
Scarlett, Richard
Sir Henry Unton 217 n.
Schlesinger, Kathleen 17
Sercambi, Giovanni 164
Novelle 164
Sforza, Costanzo 332 n.
al-Ṣġīr, Ḫaylū 277
Shantiniketan 311, 315, 317
al-Shaqundī 24
Siderno 334 n., 335, 337 f.
Siena 160, 162 f., 167 n., 199
Šihāb ud-Dīn Muḥammad Šāh-i Ǧahān 296
Soignies 117
Soldanieri, Niccolò 175, 181
Soria 113
Souvigny 97
Spinelli, Baldassare 113 n.
Srinagar (Srī Nagar) 287 n.
St. Blasien 332 n.
Staltari, Francesco 339
Stephanus 149
Suʿdā bint ʿĀmir al-ʿAbsī 23
al-Sughdī, Ḥakam ibn Aḥwaṣ 28
aṣ-Ṣūlī, Abū Bakr Muḥammad b. Yaḥyā 26

T

Tagore, Rabindranath 310 n.
Tagore, Sourindro Mohun 284
Taillefer, Guillaume 96, 98
at-Tamīmī, Ibn Huḏayl 24 f., 34
at-Tanūḫī, Abū ʿAlī al-Muḥassin 26 f.
Nišwār al-muḥāḍara wa-aḫbār al-muḏākara 26 f.
al-Tarnān, Khmaīs 267 f., 274 f.
Tauris 199
Tebsī, Brīhem 273
Terpsichore 107, 113 n., 114 f., 118
Thomas (Apostel) 97
Thomas von Aquin 162
Thomas von Cantimpré 51
Tiersot, Julien 217
at-Tīfāšī, Aḥmad 32 n., 130, 266
Mutʿat al-asmāʿ fī ʿilm as-samāʿ 32 n., 266
Tolbecque, Auguste 217
Tomacelli, Giovanni 160
Toulouse 109 n.
Tournai 95
Trichilo, Nicola 338
Trient 199
Trimboli, Francesco (U Barilli) 338
Tropea, Domenico 338
Tubal-Kain 114 n., 162
Tudu, Saheb Ram 311 f.
Tunis (Tūnis) 266

U

Ugolino di Nallo 159 n.
Urban VI. 159
Urbino 114 f., 160

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ust'-Kurdium 321
al-ʿUtbī, Abū l-Ḥasan ʿUbaydallāh b. Aḥmad 28

V
Van der Straeten, Edmund 221 f.
Van Vloten, Gerlof 29
Varanasi 311
Venedig (Venezia) 160, 199
Vergari, Giulio 152 n., 154 n.
Vergil 115 n.
Versailles 222
Vibo Valentia 333
Villani, Filippo 199
De origine civitatis 199
Villoteau, Guillaume André 248 f.
Vincent de Beauvais 51
Vincenzo da Rimini 179
Virdung, Sebastian 332
Musica getutscht 332
Vrelant, Guillaume 49

W
Walton, Michael 227 n.
Ward, Cécile (née Dolmetsch) 210 f., 213, 220 f., 227
Ward, Leslie 220
Wasij 17 n.
Wauquelin, Jean 49
La geste noble du roy Alexandre 49
Willard, N. Augustus 285
Winchcombe 116

Z
az-Zabīdī, Muḥammad Murtaḍā 18 f.
Tāǧ al-ʿarūs min ǧawāhir al-Qāmūs 18 f.
Zacara da Teramo, Antonio 170, 175 f., 178–181
Ad ogni vento volgie 170, 176, 180
D'amor languire 169, 175, 180
Un fior gientile del qual mi'namoraio 169, 175, 182
Ie suis nafers tam fort 169, 175, 180
Rosetta, che non canbi mai colore 169, 175, 181
Zach, Thomas 70
az-Zaǧǧāǧī 21
aẓ-Ẓāhir (fatimidischer Kalif) 32
az-Zamaḫšarī, Maḥmūd b. ʿOmar 18, 33
Asās al-balāġa 18, 33
Moqaddemato l-adab 33
Zamora, Juan Gil (Johannes Aegidius) 10
Ars Musica 10
Liber Mariae 10 n.
Zannino de Peraga da Padova 176, 179, 181
Se le lagrime 170, 176, 181
Zayas, Marius de 216
Zeregül, [?] 323
Zilla 162 n.
Zürich 8, 301 f., 305, 312 f.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reihe »Musikforschung der Hochschule der Künste Bern«

Hg. von Martin Skamletz, Thomas Gartmann und Daniel Allenbach

ISSN: 2700-8681

Alle Bände sind seitenidentisch zur Druckausgabe Open Access zugänglich unter
www.hkb-interpretation.ch/musikforschung-der-hkb

Bd. 1 *Richard Sturzenegger. Katalog des Nachlasses in der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern,* bearb. von Gabriella Hanke Knaus, Schliengen: Argus 2007, ISBN 978-3-931264-81-9, https://doi.org/10.26045/kp64-6165.

Bd. 2 *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert,* hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2009, ISBN 978-3-931264-82-6, https://doi.org/10.26045/kp64-6166.

Bd. 3 *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006,* hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2011, ISBN 978-3-931264-83-3, https://doi.org/10.26045/kp64-6167.

Bd. 4 *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1,* hg. von Claudio Bacciagaluppi und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2015, ISBN 978-3-931264-84-0, https://doi.org/10.26045/kp64-6168.

Bd. 5 *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik,* hg. von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski, Schliengen: Argus 2014, ISBN 978-3-931264-85-7, https://doi.org/10.26045/kp64-6169.

Bd. 6 *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2,* hg. von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger, Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2016, ISBN 978-3-931264-86-4, https://doi.org/10.26045/kp64-6170.

Bd. 7 *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011,* hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner, Stephan Zirwes unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2017, ISBN 978-3-931264-87-1, https://doi.org/10.26045/kp64-6171.

Bd. 8 *Le Basson Savary. Bericht des Symposiums »Exakte Kopie« in Bern 2012,* hg. von Sebastian Werr und Lyndon Watts unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2017, ISBN 978-3-931264-88-8, https://doi.org/10.26045/kp64-6172.

Bd. 9 *Bild und Bewegung im Musiktheater. Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra / Image and Movement in Music Theatre. Interdisciplinary Studies around Grand Opéra,* hg. von Roman Brotbeck, Laura Moeckli, Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-89-5, https://doi.org/10.26045/kp64-6173.

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bd. 10 *»Als Schweizer bin ich neutral«. Othmar Schoecks Oper Das Schloss Dürande und ihr Umfeld,* hg. von Thomas Gartmann und Simeon Thompson unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-90-1, https://doi.org/10.26045/kp64-6174.

Bd. 11 *Guide-mains. Contexte historique et enseignement du pianoforte au XIXe siècle – Aspekte des Klavierunterrichts im 19. Jahrhundert,* hg. von Leonardo Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli, unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach und Nathalie Meidhof, Schliengen: Argus 2018, ISBN 978-3-931264-91-8, https://doi.org/10.26045/kp64-6175.

Bd. 12 *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethovenzeit,* hg. von Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci, unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2019, ISBN 978-3-931264-92-5, https://doi.org/10.26045/kp64-6176.

Bd. 13 *Das Saxhorn. Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3,* hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2020, ISBN 978-3-931264-93-2, https://doi.org/10.26045/kp64-6177.

Bd. 14 *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute,* hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2019, ISBN 978-3-931264-94-9, https://doi.org/10.26045/kp64-6178.

Bd. 15 *To Play or Not to Play. Corrosion of Historic Brass Instruments. Romantic Brass Symposium 4,* hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2023, ISBN 978-3-931264-95-6, https://doi.org/10.26045/kp64-6179.

Bd. 16 *Beethoven and the Piano. Philology, Context and Performance Practice,* hg. von Leonardo Miucci, Claudio Bacciagaluppi, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2023, ISBN 978-3-931264-96-3, https://doi.org/10.26045/kp64-6180.

Bd. 17 *Musicking Collective. Codierungen kollektiver Identität in der zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz und ihrer Nachbarländer,* hg. von Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Schliengen: Argus 2024, ISBN 978-3-931264-97-0, https://doi.org/10.26045/kp64-6181.

Bd. 18 *Peter Cornelius als Musiktheoretiker,* hg. von Stephan Zirwes, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2024, ISBN 978-3-98740-167-1, https://doi.org/10.5771/9783987401688.

Bd. 19 *Musik-Diskurse nach 1970,* hg. von Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2025, ISBN 978-3-98740-227-2, https://doi.org/10.5771/9783987402289.

Bd. 20 *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext,* hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann unter red. Mitarbeit von Daniel Allenbach, Baden-Baden: Ergon 2025, ISBN 978-3-98740-229-6, https://doi.org/10.5771/9783987402302.

In Vorbereitung:

Bd. 21 *The Sound of Brass. Blechblasinstrumente im 19. Jahrhundert/Brass Instruments in the Nineteenth Century. Romantic Brass Symposium 5,* hg. von Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Baden-Baden: Ergon 2025.

https://doi.org/10.5771/9783987402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783967402302 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -