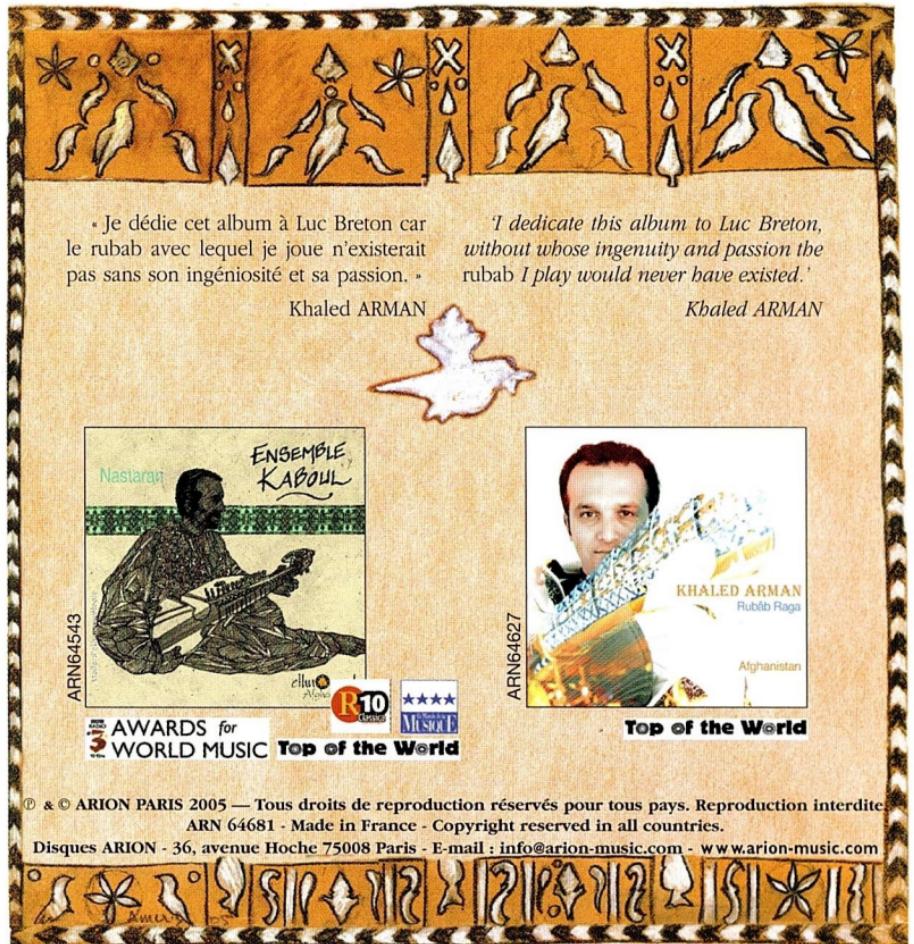




# KHALED ARMAN • SIAR HASHIMI

SAZENDA

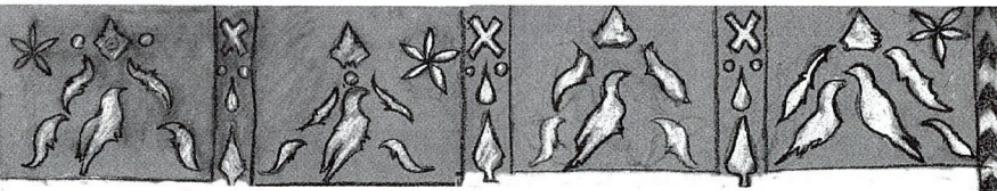
Afghanistan



© & © ARION PARIS 2005 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
ARN 64681 - Made in France - Copyright reserved in all countries.

Disques ARION - 36, avenue Hoche 75008 Paris - E-mail : [info@arion-music.com](mailto:info@arion-music.com) - [www.arion-music.com](http://www.arion-music.com)





### Qu'est-ce que le rubâb ?

Il existe une grande variété de *rubâb*. Cette vaste famille d'instruments s'étend de l'Afrique du nord à l'Inde du nord. Il s'agit toujours de luths, aux formes diverses, joués au plectre ou avec archet.

Le lieu d'origine probable du *rubâb* est le Gandhara (actuel Kandahar) au sud de l'Afghanistan. Le *rubâb* afghan (luth à manche court, à double caisse, joué initialement avec archet et aujourd'hui au plectre) fait partie de cette grande famille mais constitue une branche à part.

Grâce aux recherches de Allyn Miner dans son remarquable ouvrage «Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries» (éd. Florian Noetzel Verlag, 1993), nous pouvons retracer l'histoire peu connue de l'instrument. Les éléments qui vont suivre s'ajoutent à ceux déjà énoncés dans le CD «Rubâb Raga» (Arion 2003).

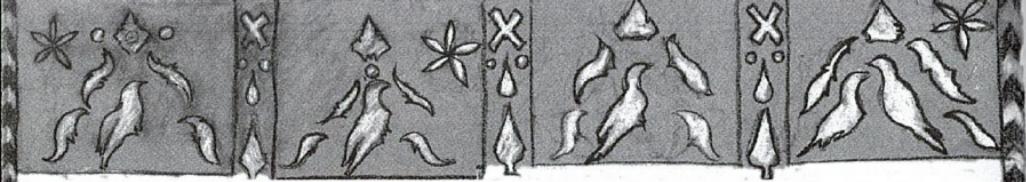
Le rôle et le rayonnement du *rubâb* dans la musique régionale afghane sont connus. Mais cet auteur insiste et révèle le parcours de l'instrument dans la musique savante indienne. En effet, le *rubâb* afghan a connu un extraordinaire développement dans les cours d'Inde du Nord et joué un rôle important dans l'évolution de la musique de l'endroit. Se pencher sur l'histoire du *rubâb* revient à étudier la rencontre entre la culture persane et le monde indien.

Le *rubâb* est arrivé en Inde au XI<sup>e</sup> siècle avec l'occupation du Penjab par les dynasties musulmanes Ghaznavides.

Le développement du *rubâb* prend un tour décisif au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle dans une région située à l'est de Dehli, à la frontière népalaise. Une tribu afghane, Rohillas, y prend le pouvoir. En 1741, un certain Ali Mohammad se déclare *nawab* et baptise la région Rohilkhand dont la ville de Rampur deviendra par la suite un centre musical rayonnant. Les musiciens qui ont suivi Ali Mohammad sont majoritairement des joueurs de *rubâb* et jouent les mélodies de leur pays d'origine, l'Afghanistan.

Entre Rampur et Delhi (alors sous le règne de Muhammad Shah), les contacts sont fréquents. Les musiciens circulent entre les deux villes. Parmi eux, Feroz Khan quitte Delhi pour Rampur. Il y initie les musiciens afghans au style *dbrupad* (style méditatif du nord de l'Inde) et est lui-même





fortement influencé par les mélodies et les rythmes afghans. Cette rencontre a donné naissance au *Ferozkhani gat*, genre musical au rythme soutenu, basé sur 16 temps, et dont la mélodie commence sur le premier temps.

Rampur devient un haut-lieu du rubâb où s'écrivent les plus belles pages de son répertoire savant. Plus tard, ces compositions constitueront le vivier mélodique et rythmique du descendant direct du rubâb, le *sarod*.

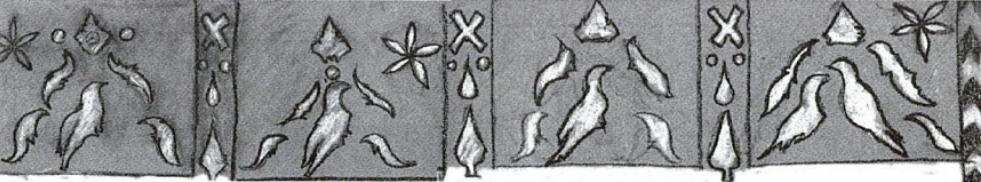
### La naissance du sarod et le déclin du rubâb

A la fin de l'ère moghole, l'art instrumental connaît son apogée. De nombreux instruments sont transformés et de nouveaux apparaissent. Ainsi, du *tambur* afghan est né la *sitar* indienne et du rubâb est né le *sarod*. L'apparition du *sarod* signe le début du déclin du rubâb, plus précisément sa sortie du monde de la musique savante et son cantonnement au style populaire. Si le rubâb a complètement disparu en Inde, il a continué son chemin en Afghanistan où il demeure l'instrument roi des musiques régionales.

Il est intéressant de s'arrêter sur les causes de cette mise à l'écart. Le moteur des transformations instrumentales au XVIII<sup>e</sup> siècle était la volonté quasi obsessionnelle de s'approcher le plus possible du chant. Dans la culture persano-indienne, l'art vocal est alors (et est toujours) considéré comme l'art musical suprême. On retrouve d'ailleurs cette aspiration dans toutes les cultures musicales monophoniques : musique persane, arabe, flamenco, etc... Or dans cette optique, le rubâb, avec ses sons percussifs et courts, ne correspondait plus aux aspirations des musiciens. Les joueurs de rubâb ont alors petit à petit transformé leur instrument en *sarod*, instrument sans ligatures qui permet de rendre des sons de longue tenue et de faire des ornementsations proches de celles du chant.

### Pourquoi revenir au rubâb aujourd'hui ?

Ma démarche repose sur une interrogation : comment préserver le caractère d'un instrument ancien tout en augmentant ses capacités et en l'améliorant sans pour autant lui faire perdre son âme ni créer un nouvel instrument ? Je crois en effet à la valeur et à la beauté propre du rubâb. Je tiens aussi à lui faire retrouver son répertoire d'origine aujourd'hui exclusivement accapré par le *sarod*.



Je reprends donc le *rubâb* là où il a été laissé au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Première question : pourquoi le rubâb doit-il se limiter aux quatre ligatures en haut du manche et laisser vide un vaste espace de jeu ? Deux solutions : abandonner complètement les ligatures ou en rajouter sur toute la longueur du manche. La première option a été choisie pour le *sarod*. J'ai donc opté pour la deuxième solution. Douze ligatures ont été ajoutées et enrichissent l'instrument de deux octaves et demi. Il m'a également semblé nécessaire de rajouter une corde grave. Je joue donc avec un rubâb à quatre cordes qui sont, du plus aigu au plus grave : si 3, fa dièse 3, do dièse 3 et fa dièse 2.

Ce travail de haute lutherie n'aurait jamais vu le jour sans l'ingéniosité et la passion de Luc Breton, luthier de renom à Morges en Suisse, qui a non seulement rajouté les ligatures mais aussi inventer un système de ligatures amovibles, essentiel pour la musique modale.

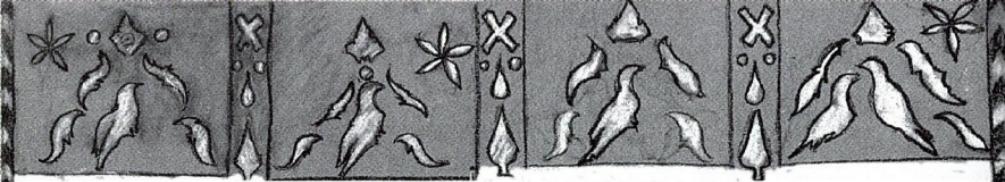
Les joueurs de rubâb traditionnels n'utilisent que deux à trois doigts de la main gauche. Je me sers personnellement de quatre doigts. Mon style de jeu se base tout d'abord sur la tradition du rubâb de Kaboul incarnée par les maîtres Ustad Mohammad Omar, Ustad Jelani et Ustad Atâhi notamment. J'y ajoute les techniques du *sarod* et de la *sitar* ainsi que des innovations personnelles.

### Répertoire

Le duo de *rubâb* et *tabla* qui ouvre cet album est composé sur un mode de la nuit, le Khamaj. Ce mode, extrêmement joué en Afghanistan, s'adapte tant au répertoire savant qu'aux chants et danses populaires. La gamme montante (*rafî*) se déroule comme suit : ré, fa dièse, sol, la, si, do dièse, ré. La gamme descendante (*âmad*) : ré, do bémol, si, la, sol, fa dièse, mi, ré. La note principale est le 3<sup>e</sup> degré, la deuxième est le 7<sup>e</sup> degré. J'ai composé la mélodie dans un style traditionnel avec un prélude (*peshnawâzî*) suivi par un duo (*yakdjhâna wâzî*) en dix temps (*jhaptal*). La troisième partie est plus rapide (16 temps, *tintal*). Enfin, la dernière partie, *jhalâ*, (16 temps très rapide).

Suit un solo de tabla effectué sur un rythme populaire afghan, le mogholi (7 temps : den – ta den – ta ta) dont on ignore malheureusement les origines. Siar Hashimi a composé le thème et les variations. En Afghanistan, le *tabla* s'est imposé avec l'arrivée (ou le retour...), dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de musiciens de l'Inde du Nord dont la plupart était d'origine afghane. Il s'agit des musiciens du fameux quartier de Kharâbâd de Kaboul.





Le troisième morceau est composé sur le mode Sindi Bhairavi (6 temps, dâdra), extrêmement populaire en Afghanistan. Il est fort probable que le Bhairavi a remplacé le mode Shur persan dans la culture populaire à Kaboul.

Les trois danses populaires de Kaboul sont présentées ici dans une version orchestrée avec des instruments traditionnels, le *tambur* (luth à long manche), le *delrubâ* (luth à archet), le *dbolak* (percussion à deux têtes), le *zerbaghali* (percussion à une face jouée sous le bras) et les *zang* (clochettes).

Un solo de *zerbaghali* sur un cycle rythmique de 16 temps clôture l'ensemble. Le *zerbaghali* doit impérieusement retrouver un répertoire de haut niveau qui a pratiquement disparu aujourd'hui en Afghanistan du fait de la guerre. Ce solo interprété par Siar Hashimi se veut un hommage à Ustad Malang Nejzabî, dernier maître de cet instrument.

Khaled Arman

## Remerciements :

A Lisbeth, à mes parents.

A toute l'équipe d'Arion qui me permets de faire revivre les instruments afghans et leurs répertoires.

A Laurent Aubert des Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève, lui-même joueur de rubâb, pour son soutien et son écoute si précieuse.

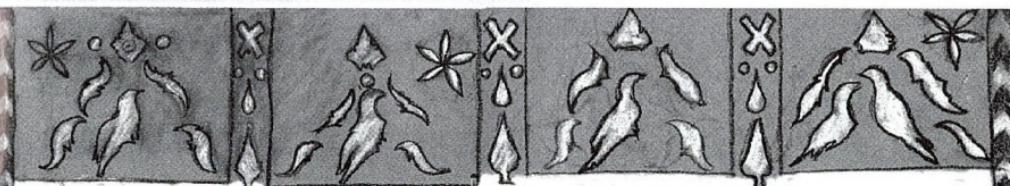
A Siar Hashimi, qui a fait sien ce projet et sans le talent duquel cet album n'aurait pas pu voir le jour.

A Amer Youssouf pour ses dessins.

A mon cousin Khosraow Nassim, pour l'envoie de bois de murrie de Kaboul.

A Renaud Millet-Lacombe pour son professionnalisme.

A Carole Gachaud pour ses photos.



## What is the rubab ?

*There are many types of rubab. This vast family of instruments is widespread from North Africa to North India. All of them are lutes of various forms, played with a plectrum or a bow.*

*The rubab probably originated in Gandbara (now Kandahar) in the south of present-day Afghanistan. The Afghan type of rubab (a double-chested, short-necked lute, originally bowed but now played with a plectrum) belongs to that large family but forms a separate branch.*

*Allyn Miner's remarkable work 'Sitar and Sarod in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries' (published by C F Peters Corp, 1993) traces the history of the instrument. The following information is to be added to that already given in the booklet of the CD 'Rubâb Raga' (Arion 2003).*

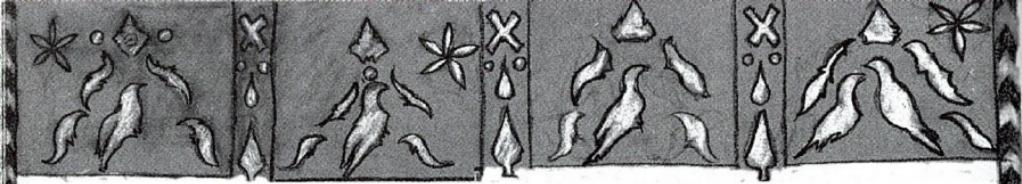
*The part played by the rubab and its influence in regional Afghani music are well known. But this author, Senior Lecturer in the Department of South Asia Regional Studies at the University of Pennsylvania, goes further in her research, revealing the instrument's history in Indian art music. Indeed, the Afghan rubab flourished at the courts of North India and played an important role in the evolution of music in those parts. Looking into the history of the rubab means studying the time before the conversion to Islam, when the Persian and Indian cultures met.*

*The rubab arrived in India in the eleventh century with the occupation of the Punjab by the Muslim Ghaznavid dynasty.*

*The development of the rubab took a decisive turn in the eighteenth century in a region formerly known as Katebar, lying to the east of Delhi, on the Nepalese border, where the Robillas, an Afghan tribe, took power. In 1741 a man named Ali Mohammad declared himself nawab and named the territory Rohilkhand (the land of the Robillas). The city of Rampur in that region later became an influential musical centre. The musicians who followed Ali Mohammad were mostly rubab players who performed the melodies of their native Afghanistan.*

*Contacts were frequent between Rampur and Delhi (then under the rule of Muhammad Shah) and musicians moved between the two cities. They included Feroz Khan, who left Delhi for Rampur, where he taught Afghan musicians the meditative dhrupad style of North India and was himself*





strongly influenced by Afghan rhythms and melodies. This encounter gave rise to the Ferozkhanîgat, a musical genre with a steady rhythm based on a 16-beat cycle, and with the melody beginning on the first beat.

Rampur became an important centre for the rubab and it was there that the finest art compositions were written for the instrument. Later those same compositions were to generate the melodies and rhythms of the rubab's direct descendant, the sarod.

### **The birth of the sarod and the decline of the rubab**

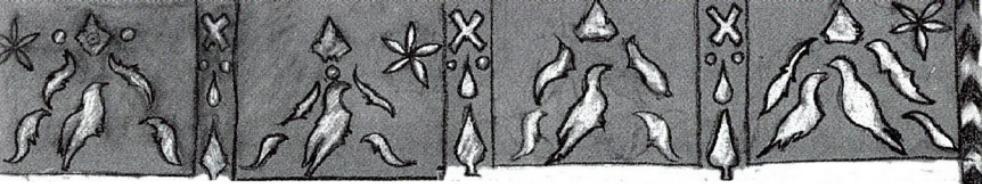
Instrumental art reached its apogee at the end of the Moghul era. Many instruments were transformed at that time and new ones appeared. Thus the Indian sitar gave rise to the Afghan tambur and from the rubab issued the sarod. The appearance of the sarod marked the beginning of the rubab's decline, or to be more exact its relegation from the world of art music and its confinement to popular music. The rubab disappeared completely from India but remained in use in Afghanistan, where it is still the most important of regional instruments.

It is interesting to look at the reasons why the instrument was set aside. The driving force behind the instrumental transformations in the eighteenth century was the almost obsessive desire to get as close as possible to the sound of the human voice. In the Persian-Indian culture singing was (and still is) regarded as the highest form of musical art. The same aspiration is found in all monophonic musical cultures: Persian, Arab, Flamenco music, and so on. Thus, the rubab, with its short, percussive sounds, was no longer in keeping with the musicians' aspirations. So rubab players gradually transformed their instrument into the sarod, an unfretted instrument and therefore able to hold notes and create ornamentation like the voice.

### **Why revive the rubab?**

My approach is based on a question. How can one preserve the character of an ancient instrument while improving it and increasing its capacities, but without losing its soul or creating a new instrument? I believe in the specific value and beauty of the rubab. I also want to see it retrieve its original repertoire, which is now played exclusively by the sarod.

So I have taken up the rubab as it was left in the early nineteenth century. First question: why



does the rubab have to be limited to four frets on the upper neck, with the rest of the neck left unfretted? There are two solutions: either to give up the frets altogether or to add frets along the whole of the neck. The first option was taken for the sarod. So I chose the second solution. Twelve frets were added, thus giving the instrument an extra two and a half octaves. I also felt it necessary to add a bass string. The rubab I play therefore has four strings (from high to low): b1, f sharp1, c sharp1 and g sharp.

Such a task calls for great skill, and this instrument would never have existed without the ingenuity and passion of the renowned luthier Luc Breton of Morges in Switzerland, who not only added the extra frets but also invented a system of movable frets that is essential in the performance of modal music.

Traditional rubab players use only two or three fingers of the right hand, but I use four. My playing style is based above all on the Kabul tradition, as represented notably by the great masters Ustad Mohammad Omar, Ustad Jelani and Ustad Atâbi. I have added techniques borrowed from the sitar, as well as personal innovations.

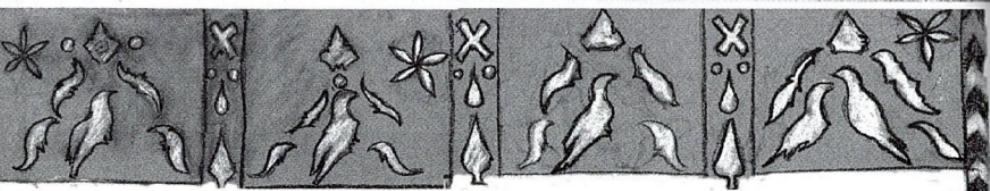
### **Repertoire**

The programme begins with three folk dances from Kabul, presented here in a version orchestrated for traditional instruments: the tambur (long-necked lute), delrubâ (bowed lute), dolak (a double-headed drum), zerbaghali (a single-headed drum, held under the arm) and zangs (finger cymbals).

We then hear a solo for the zerbaghali following a 16-beat rhythmic cycle. It is urgent for the zerbaghali to recover its very fine repertoire, which has almost disappeared in Afghanistan today because of the war. This solo, performed by Siar Hachimi, is a tribute to Ustad Malang Nejarabi, the instrument's last great exponent.

After celebration and dancing, it is time for meditation with a piece in the nocturnal mode Khamaj. This mode, which is extremely common in Afghanistan, is used for art music as well as folksongs and dances. The rising scale (raft) is as follows: d - f sharp - g - a - b - c sharp - d. And the descending scale (âmad): d - c natural - b - a - g - f sharp - e - d. The first keynote is the 3<sup>rd</sup> degree;





the second is the 7<sup>th</sup> degree. I composed the melody in a traditional style, with a prelude (*peshnawâzî*), followed by a duo (*yâkjhânawâzî*) using a 10-beat cycle (*jhaptal*). The third part is faster (*tintaal*, 16-beat rhythmic cycle) and the last part uses *jhala* (a very fast 16-beat cycle).

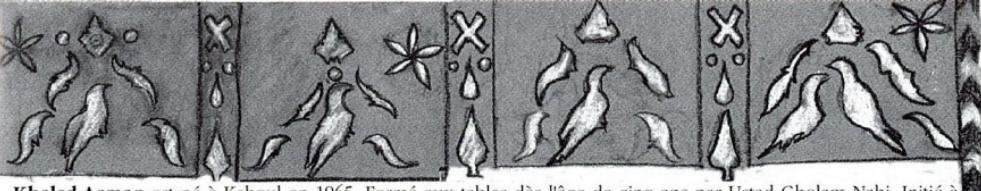
The tabla solo adopts an Afghan folk rhythm, mogholi (7-beat rhythmic cycle: *den - ta den - ta ta*), whose history and origins are unfortunately unknown. Siar Hashimi composed the theme and variations. In Afghanistan the tabla established itself with the arrival (or return...) in the second half of the nineteenth century, of musicians from North India who were mostly of Afghan origin. Those were the musicians who settled in Kharabad, the famous musicians' quarter of Kabul.

The programme ends with a piece I composed in the Sindi Bhairavi mode (6-beat rhythmic cycle, *dâdra*).

Khaled Arman  
Translation: Mary Pardoe

#### MY THANKS TO:

Lisbeth, and my parents;  
the team at Arion, for providing the opportunity to revive these instruments and their repertoires;  
Laurent Aubert of the Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève (himself a rubâb player), for his precious support and encouragement;  
Siar Hashimi, without whose talent this project would not have come to fruition;  
Renaud Millet-Lacombe, for his professionalism;  
Carole Gachaud, for her photography.

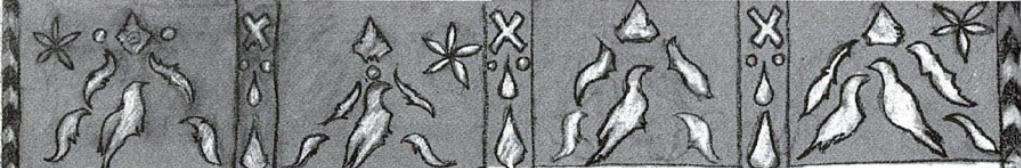


**Khaled Arman** est né à Kaboul en 1965. Formé aux tablas dès l'âge de cinq ans par Ustad Gholam Nabi. Initier à la guitare classique par son père, il est admis dans la classe du professeur Jiri Jirmal à l'Académie supérieure de Prague. En 1986, il reçoit le Premier prix du concours international de guitare de Radio France à Paris. Il mène ensuite une carrière de soliste en Europe, au Japon et en Amérique latine. Il revient à la musique traditionnelle afghane par le rubab auquel il apporte des modifications. Il fonde avec son père l'Ensemble Kaboul qu'il dirige. La formation est invitée dans le monde entier et inscrite au programme des plus prestigieux festivals. En soliste, Khaled Arman est souvent sollicité par des compositeurs de musique contemporaine (création d'une oeuvre pour rubab et orchestre symphonique à Avignon en 2003; prochaine création au Festival Archipel à Genève en 2004). Collaborations avec Rodolphe Burger et Alain Bashung.



Photo : Carole Gachaud

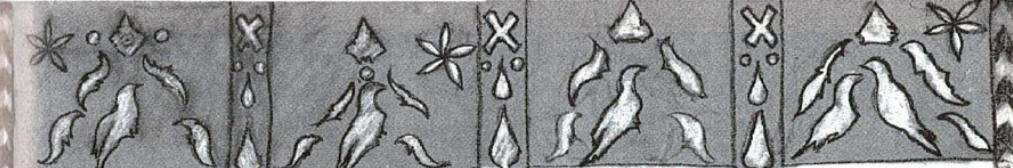
**Khaled Arman** was born in Kabul in 1965. He learned to play the tabla from the age of five with Ustad Gholam Nabi. He had his first guitar lessons with his father and went on to study at the Music Academy in Prague with Professor Jiri Jirmal. In 1986 he was awarded First Prize in the International Guitar Competition organised by Radio France in Paris. Since then he has led a career as a soloist in Europe, Japan and Latin America. He returned to the traditional music of Afghanistan through the rubab, to which he made a number of modifications. With his father he formed the Kabul Ensemble, which he directs. The ensemble is invited to give concerts all over the world, including various prestigious festivals. As a soloist Khaled Arman is in demand with contemporary composers (first performance of a composition for rubab and symphony orchestra at Avignon in 2003; another new work is scheduled for performance at the Festival Archipel in Geneva in 2004). He has worked with Rodolphe Burger and Alain Bashung.



**Siar Hashimi** est considéré aujourd'hui comme l'un des joueurs de tabla les plus innovateurs et les plus créatifs. Son art et son talent sont largement reconnus, non seulement parmi les artistes qui partagent la même culture que lui, mais également parmi les musiciens occidentaux. Siar a participé à de nombreux festivals en Afrique, en Europe et en Asie, où il a reçu plusieurs prix. Né à Kaboul en 1981, Siar commence l'apprentissage de la musique dans son Afghanistan natal à l'âge de quatre ans. Il poursuit ses études en Inde auprès des plus grands maîtres du tabla, dont Zakir Hussain et Anindo Chatterjee. Au tabla, Siar mélange avec grand art les différents styles régionaux. Il a également développé de nouvelles techniques, permettant à cet instrument de paraître dans des contextes inhabituels sur des scènes du monde entier. Siar a joué avec des artistes de renom comme l'afghan Farhad Darya, l'indien Hariprasad Chaurasia (flûte), le groupe du jamaïcain Bob Marley et la chanteuse italienne Romina Power. Preuve de la diversité de son talent, sa musique trouve sa place dans tous les styles. Il réunit également, dans une même pièce musicale, tabla, duff (tambour à cadre du monde arabe) et zirbaghali (tambour à calice afghan), un mélange insolite et unique qui lui est propre.



*Siar Hashimi is regarded as one of the most innovative and creative tabla players in the world today. His art and talent are widely recognised, not only among artists sharing his own culture, but also among performers from the Western music world. Siar has taken part in numerous music festivals in Africa, Europe and Asia, where he has been honoured with several awards. Born in 1981 in Kabul, Siar took up music in his native Afghanistan at the age of four. Later he worked in India with the most famous tabla instructors, including Zakir Hussain and Anindo Chatterjee. In a wonderfully artistic manner Siar mixes different regional tabla styles. He has also developed new techniques, enabling the tabla to appear in hitherto unknown contexts, on stages all over the world. Siar has performed with famous artists including the Afghan Farhad Darya, the Indian Hariprasad Chaurasia (flute), the group of the Jamaican musician Bob Marley, and the Italian singer Romina Power. The fact that Siar's music has a place in any type of music is proof of the diversity of his talent. He also brings together tabla, duff (North African frame drum) and zirbaghali (Afghan goblet drum) in one piece, a very original mixture that is unique to his own style.*



**Luc Breton** (né à Lyon en 1946) a commencé très jeune l'apprentissage de la lutherie auprès de plusieurs luthiers et archetiers français. Parallèlement il a étudié la Chimie à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne. Luthier suisse spécialisé dans la construction et la restauration des instruments à cordes pincées et frottées et des archets baroques, classiques et modernes, il travaille sur certains problèmes musicologiques essentiels comme le tempérament et l'articulation en rapport avec le rythme au sens des Anciens.

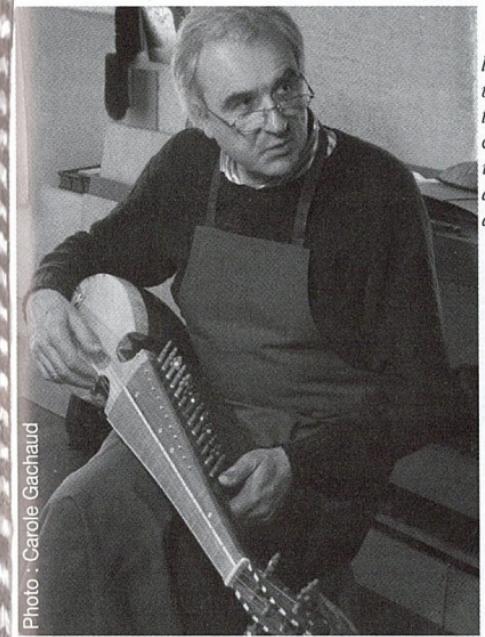


Photo : Carole Gachaud

*The Swiss **Luc Breton** (b. Lyons, 1946) trained as a luthier from a very early age, working with several French violin- and bow-makers, while also studying chemistry at the École Polytechnique Fédérale in Lausanne. He now specialises in making and restoring plucked and bowed string instruments and Baroque, Classical and modern bows, and he gives much careful consideration to questions such as those of temperament and articulation.*



Renaud Millet-Lacombe, ingénieur du son



Photo : Corinne Lienhart





**Contact artiste :**

khaledarman@swissonline.ch  
Tél/Fax : ++ 41 22 733 90 15

