

# LITURGIES JUIVES D'ÉTHIOPIE



## LITURGICAL CHANT OF THE ETHIOPIAN JEWS

## LITURGIES JUIVES D'ÉTHIOPIE

*Ce disque veut donner un aperçu de la richesse et de la variété de la musique liturgique des juifs d'Éthiopie, sous ses différents aspects. Dans cette perspective, on y a fait figurer des extraits représentatifs des principales circonstances constitutives du calendrier religieux et para-religieux, à savoir le Shabbat et les principales*

*fêtes, de même que les cérémonies de la circoncision et du mariage. Toutes les pièces qui figurent ici ont été exécutées par un groupe de prêtres juifs éthiopiens, dont le nombre variait, selon les cas, de 6 à 13. Leur enregistrement s'est effectué à Jérusalem, fin 1986 avec l'assistance de la Phonothèque Nationale d'Israël.*

### LES JUIFS D'ÉTHIOPIE

Qui sont les juifs d'Éthiopie : les descendants d'une des tribus hébraïques disparues après la destruction du Premier Temple ou des immigrants juifs venus du Yémen ou d'Égypte ? S'installèrent-ils en Éthiopie au moment de l'exode – treize siècles avant J.-C. ; à la période du Premier Temple, à celle du Second, ou plus tard ? Leurs ancêtres

auraient-ils été plutôt des Éthiopiens de souche, chrétiens ou païens, qui se seraient ensuite convertis au judaïsme ?

Les sources sur les juifs d'Éthiopie – qui se dénomment eux-mêmes *Beta Israël* – n'acquiesçant un véritable caractère historique qu'à partir du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, la documentation antérieure est faite d'une série de récits au

**Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois**

Enregistrements numériques effectués à Jérusalem en 1986 par **Simha Arom** et **Avi Nahmias**. Notice, **Franck Alvarez-Pereyre** et **Simha Arom**. Traduction anglaise, **Peter Crowe**. Photographies, **Jean-Marie Steinlein**. Prémastérisation, **Frédéric Marin** / **Translab**. Réalisation, **Pierre Bois**. Pressage, **Disctronics**.

© et ® 1990-2002 Maison des Cultures du Monde.

**INEDIT** est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (direction, Chérif Khaznadar).

caractère partiellement légendaire. Aucun ne permet de trancher quant à l'une ou l'autre des origines possibles.

Le chroniques éthiopiennes du XIV<sup>e</sup> siècle et des siècles suivants se font un large écho de conflits armés, longs et répétés, qui opposent les rois chrétiens d'Éthiopie à différents groupes religieux ou ethniques, un temps indépendants, dont les Beta Israël qui, au XV<sup>e</sup> siècle, perdent définitivement leur droit à la terre – parce qu'ils refusent de se convertir au christianisme – et deviennent artisans. Le développement d'un ordre monastique, chez les Beta Israël, suit une tendance également observée chez les Éthiopiens chrétiens. Cette évolution parallèle voit la littérature religieuse des Beta Israël intégrer massivement des éléments liturgiques d'origine chrétienne, intégration qui ne se fait pourtant pas sans une profonde révision des sources chrétiennes.

À côté de la spécialisation économique et de la transformation du cadre religieux, l'identité des juifs d'Éthiopie connaît, à cette époque, une troisième évolution décisive. Il s'agit des lois de pureté rituelle, par lesquelles les relations avec les étrangers se restreignent énormément, soumises à d'impératifs processus de purification avant tout retour à la communauté.

Au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le statut politique et social des Beta Israël est très entamé. Leur capacité économique s'amointrit ainsi que leur attachement religieux.

Le XIX<sup>e</sup> siècle est marqué, lui, par une intense activité des missionnaires chrétiens. Dans le même temps, la venue répétée de voyageurs juifs et de rabbins réussit à attirer l'attention du judaïsme mondial sur les Beta Israël, sans pour autant les faire entrer dans le courant juif religieusement majoritaire. Ce n'est que dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle que les pratiques traditionnelles laissent peu à peu la place au judaïsme rabbinique. Cette assimilation s'accélère pour ceux des juifs d'Éthiopie qui, dans les dernières décennies sont venus – souvent individuellement – s'établir en Israël, à moins qu'ils ne renoncent alors à tout engagement religieux. C'est l'arrivée massive de plusieurs milliers d'entre eux en 1985, qui va conduire de nombreux juifs d'Éthiopie à se joindre au judaïsme rabbinique pourtant enclin, à ce moment-là, à réévaluer les critères qui l'avaient amené, dans un passé moins récent, à les considérer comme juifs. Cette venue massive va par ailleurs permettre de cerner de plus près l'identité religieuse et sociale d'un groupe transplanté, en l'espace de quelques mois, dans un cadre de vie bien différent de celui qu'il connut durant des siècles. À travers les siècles, les juifs d'Éthiopie n'ont cessé d'affirmer leur attachement au judaïsme. Ces affirmations coïncident avec une identité elle-même composite dans ses fondements.

Les juifs éthiopiens (mais aussi les chrétiens et les musulmans) ne consomment pas de viande de porc, pratiquent la circoncision et

respectent le shabbat. Chrétiens et juifs partagent largement les rites du deuil. La forte influence du christianisme éthiopien sur les Beta Israël a déjà été évoquée. Ce sont les chrétiens qui auraient de surcroît transmis aux juifs les Cinq Livres de Moïse dans leur version en langue ge'ez, langue sémitique réservée aux liturgies chrétiennes et juive d'Éthiopie.

L'identité proprement juive des Beta Israël a été discutée : du fait notamment de leur ignorance de la littérature talmudique, ou Loi Orale – fondement normatif de l'idéologie et des lois rabbiniques. surtout, un certain nombre de leurs rites et de leurs croyances sont la trace vivante d'une idéologie et de pratiques attestées à l'époque du Second Temple, au sein de divers groupes juifs vivant alors en Palestine, abandonnées depuis par le judaïsme rabbinique, comme par exemple certains aspects des lois juives de pureté conjugale, ou les conditions d'observance du shabbat, plus strictes chez les juifs éthiopiens que dans la loi rabbinique. Le calendrier liturgique des juifs d'Éthiopie

incorpore, quoique avec des décalages de dates par rapport au calendrier juif conventionnel, la grande majorité des fêtes respectées dans le judaïsme rabbinique : le shabbat, par ailleurs inscrit dans un cycle solidaire et répétitif de sept shabbat consécutifs ; le Nouvel An ; Kippour (le jour du Grand Pardon) ; Sukkoth (fête des Tabernacles) et Pessah (commémorant la sortie d'Égypte). La fête de Shavouot (Pentecôte) a lieu à deux reprises : l'une au printemps, l'autre à l'automne, peut-être pour respecter d'une part le lien traditionnellement instauré entre la sortie d'Égypte et le don de la Torah au Mont-Sinai, et d'autre part le caractère agraire de la fête au cours de laquelle il est convenu d'apporter les prémices des récoltes qui, en Éthiopie, n'ont lieu qu'à l'automne. À cet inventaire, il convient d'ajouter une série de fêtes et de jeûnes dont certains trouvent, semble-t-il, leur source dans la culture éthiopienne environnante.

FRANK ALVAREZ-PEREYRE

## LA MUSIQUE LITURGIQUE

La musique liturgique des juifs d'Éthiopie diffère à la fois de la musique populaire éthiopienne et de la musique liturgique de l'Église orthodoxe d'Éthiopie.

La musique populaire est pratiquement toujours rigoureusement mesurée ; de plus, elle est soumise à une périodicité régulière. Les

paroles des chants sont coulées dans le moule musical dont elles ne peuvent en aucun cas modifier la structure périodique. Dans la liturgie juive, au contraire, ce sont les paroles sacrées qui ont la préséance. Pour cette raison, la liturgie des juifs d'Éthiopie est le plus souvent non mesurée.

Contrairement à une idée avancée par certains, la musique liturgique juive diffère, à de nombreux égards, de celle pratiquée par l'église orthodoxe éthiopienne. Certes les similitudes ne manquent pas : référence à l'Écriture, langue commune, le ge'ez, techniques d'émission vocale semblables, emploi de l'échelle pentatonique anhémitonique, recours à des psalmodies très ornementées sur un rythme libre, l'hétérophonie et le tui- lage des voix.

Les différences entre les liturgies juive et chrétienne d'Éthiopie sont pourtant bien plus nombreuses – et plus significatives – que les similitudes. Dans la musique d'église, la plupart des pièces s'inscrivent soit dans une échelle pentatonique anhémitonique, soit dans un système scalaire tétra- tonique. Chez les juifs d'Éthiopie, dans la seule sélection figurant sur ce disque, sept échelles ont été recensées, et la musique de mariage (page 14) en présente à elle seule quatre différentes dont une, seulement, est véritablement pentatonique.

Dans l'église chrétienne, la musique mesurée semble extrêmement rare ; chez les juifs, musiques mesurée et non mesurée sont toutes deux présentes, souvent même au sein d'une même unité liturgique. Certaines des prières mesurées appellent de surcroît un mouvement corporel régulier, un balancement des bras, cependant que les pieds martèlent le sol, dans de légers déplacements, situant l'ensemble aux confins de la danse.

De façon générale, les versets chantés “res- serrent” plus le texte que dans la liturgie chrétienne. Dans cette dernière, en effet, les phrases musicales étant plus longues, le caractère mélismatique est bien plus prononcé. En revanche, le phénomène de tui- lage est nettement plus fréquent dans les prières des juifs ; la trame hétérophonique y est bien plus dense, allant parfois jusqu'à suggérer un embryon de polyphonie, alors que dans la musique de l'église, on s'éloigne le moins possible d'un chant à l'unisson.

Pour ce qui est des instruments, certains sont communs, d'autres non.

Les juifs d'Éthiopie utilisaient deux types d'instruments en contexte liturgique, une plaque de métal de quelque 20 cm de dia- mètre, courbée et frappée avec un battant, également en métal, et un tambour tronco- nique à deux membranes. Dans les prières correspondant aux pages 4 et 6, ces deux instruments étaient utilisés simultanément. Leur absence ici vient de ce que, lors de l'exode des juifs d'Éthiopie vers Israël (1985- 86), ces derniers n'ont pu emporter avec eux ces instruments. Il faut noter enfin que l'usage d'instruments est interdit pendant la durée du shabbat et à Kippour.

À l'emploi d'instruments s'ajoutent des effets particuliers, produits par le frappement régulier des pieds sur le sol, des halètements et des chuintements, toujours scandés. L'organisation musicale de la liturgie concerne pour l'essentiel les échelles, la forme, elle-

même déterminée tant par la périodicité – régulière ou irrégulière – que par les modalités de répartition du matériau périodique, enfin, certains principes de plurivocalité.

Les échelles sont le plus souvent pentatoniques anhémitoniques : l'octave est divisée en 5 intervalles de dimensions inégales, le plus petit étant celui de ton entier (pages 1, 3 à 6, 8, et 11 à 14). Certaines prières cependant, sont fondées aussi bien sur une échelle hexatonique (page 7) que tétratonique (notamment pages 2 et 9). Ces échelles n'étant pas tempérées, la hauteur de certains degrés peut légèrement fluctuer. Quant à l'ambitus, c'est-à-dire le registre couvert par les voix, il varie considérablement, allant d'une quinte (pages 2, 9, 13 et 14) à une octave plus une sixte (page 8).

Pour ce qui est de la périodicité, la musique est assujettie au texte liturgique qu'elle doit épouser, selon un principe formulaire : la phrase textuelle est véhiculée par des motifs, qui sont autant de formules mélodiques. Comme il ne s'agit pas de prosodie, mais de prose, la dimension des versets est extrêmement variable : cela a une incidence directe sur la configuration de la phrase musicale, qu'elle se déroule sur un rythme libre, ou s'ordonne dans un cadre métrique rigoureux. Dans un cas comme dans l'autre, la phrase musicale doit permettre d'intégrer la totalité du texte qui doit y figurer. À cette fin, est mis en œuvre un principe d'intercalation : une même cellule mélodique appartenant à la

phrase sera reprise autant de fois que nécessaire en fonction de la longueur du texte à insérer, le dernier fragment de celui-ci épousant la formule mélodique cadentielle.

Que les prières soient mesurées ou non, leurs modalités d'exécution sont toujours fondées sur une alternance immuable soliste/chœur, qui peut se réaliser selon un principe responsorial, où une partie est complémentaire de l'autre, ou bien antiphonal : le chœur reprend tel quel l'énoncé du soliste. Le plus souvent, la musique présente une forme strophique, tributaire d'une organisation différente selon que l'on considère l'ordonnement du matériel mélodique ou sa répartition entre le soliste et le chœur. Ce phénomène suscite un sentiment d'ambivalence. À cet égard, les pages 1 à 3, 5 à 7, 11 et 12 constituent des exemples éloquentes.

Dans la musique liturgique des juifs d'Éthiopie, la plurivocalité se manifeste de plusieurs manières, selon que le rythme est mesuré ou libre. Dans ce dernier cas, elle est plus rudimentaire : le débit mélodique n'étant pas soumis à un découpage régulier du temps, et en l'absence d'un coordinateur du chant qui tiendrait le rôle de chef de chœur, la synchronisation entre les voix des participants ne peut être parfaite. Il en résulte ce qu'il est convenu d'appeler une hétérophonie dont le caractère est non seulement mélodique mais aussi rythmique.

Bien plus élaboré est le procédé du tuilage, produit par le chevauchement entre les par-

ties solistes et celles du chœur au début et à la fin des cellules ou motifs où elles alternent, d'où une manifestation de polyphonie sporadique, élémentaire, relativement peu systématisée (page 3 notamment).

Beaucoup plus systématique se révèle être la superposition de deux voix différentes, rendue possible grâce au principe de variation que la mélodie admet. En certains points de la période musicale, les segments mélodiques qui y figurent peuvent être réalisés de deux façons

différentes et, dès lors, peuvent commuter entre eux. Or, comme dans bien d'autres civilisations africaines, ils sont agencés de telle manière que les sons qui les constituent s'ordonnent de façon logique à la verticale les uns des autres. Il suffit que l'un des chanteurs au moins réalise l'une des deux variantes cependant que d'autres exécutants réalisent la seconde, pour que se manifeste une séquence bivocale parfaitement ordonnée.

SIMHA AROM

## LES ENREGISTREMENTS

### 1. Hale-luya 2. Zegevrev

*extraits de l'office du matin du Nouvel An*

De forme strophique, ces deux prières comportent chacune deux éléments A et B qui s'opposent sur la base de leur contenu mélodique et de leurs dimensions. A correspond à un verset long, alors que B, très court, constitue une sorte d'interjection (page 1) ou la formule finale de A (page 2). Ces deux éléments sont repris avec des variantes.

L'articulation de la strophe est déterminée d'une part par l'ordonnement de ces éléments, d'autre part en vertu de leur distribution entre soliste et chœur, selon le schéma suivant : dans un premier temps, le soliste expose l'élément A, auquel le chœur répond par B, puis le soliste reprend A. Puis, l'ordre est inversé : c'est le chœur qui énonce A et le soliste répond par B avant que le chœur termine la strophe en répétant A. D'où une struc-

ture de type A B A répétée deux fois, mais dont la distribution entre les deux protagonistes se représente comme suit : A B / A A / B A. Vue sous l'angle des modalités d'exécution, l'organisation de la strophe comporte donc trois parties, dont les deux extrêmes sont en miroir par rapport à la partie centrale. Cette double organisation tire parti, en l'amplifiant, d'un principe d'ambiguïté fréquent dans la rythmique africaine où des structures temporelles totalisant six temps peuvent être perçues aussi bien comme résultant de l'assemblage de 3 fois 2 temps, que de celui de 2 fois 3 temps. C'est le principe bien connu dans la musique occidentale savante sous le nom d'*hémiole*. Ici, le caractère ambivalent tient à l'opposition qui prévaut entre l'organisation de la substance musicale et celle de son exécution. La strophe se compose ainsi comme ce que j'appellerai une *structure hémiole*.

### **3. Prières pour la clôture de Kippour**

*(Grand Pardon)*

Cette unité liturgique comporte quatre parties distinctes, enchaînées sans interruption et pour lesquelles différents solistes se succèdent. La première et la troisième sont chantées sur un rythme libre, dans un style psalmodié, alors que la deuxième et la quatrième sont tributaires d'une pulsation régulière, rendue audible grâce au frappe-ment régulier des pieds des prêtres-exécutants sur le sol, auquel se superposent des halètements rythmés.

La première partie est strophique : le principe hémioïque y est respecté, quoique le mode de réitération du matériel musical se présente de manière différente que dans les pièces précédents : A B / A B / A A.

La deuxième partie, mesurée, constitue un bel exemple de l'irrégularité de la périodicité. Inscrite initialement dans une période de 12 temps, elle est articulée en 3+3+3+3 temps, selon une structure de type A A B B. Toutefois, la longueur du texte, très variable, a une incidence directe sur la dimension de l'énoncé musical. Celui-ci évolue tantôt sur 8 temps, tantôt sur 12, 14, voire 18, en vertu d'un principe d'amplification, obtenu par l'ajout et la répétition, au centre du segment, de la cellule mélodique A, autant de fois que nécessaire. C'est cette même mélodie qui sera reprise dans la troisième partie, mais cette fois sur un rythme libre, ce qui en modifie considérablement le caractère.

À celle-ci, relativement brève, succède le morceau final qui est à nouveau mesuré. La périodicité y est stricte : les 12 temps qui regroupent tout le matériel musical sont répartis en trois segments (4+2+6) correspondant respectivement à A B C, mais font l'objet ici d'une alternance régulière entre soliste et chœur. De ce fait, l'exécution de l'intégralité de la strophe requiert 24 temps : en effet, deux révolutions de la période de 12 temps sont nécessaires pour que chacun des protagonistes se retrouve dans la même position.

### **4. Wi'itu amlakeeye isebho**

*extrait de l'office du matin de Pessah (Pâques)*

De type antiphonal, la pièce consiste en une seule phrase musicale, très ornementée. Englobant deux hémistiches, elle est énoncée par le soliste puis reprise systématiquement par le chœur avec, dans les deux parties, des variantes.

Le flux rythmique qui semble tout à fait libre, y est cependant rigoureusement mesuré. En Éthiopie, son exécution était accompagnée par les deux instruments à percussion mentionnés en introduction, sur une figure ostinato regroupant 6 valeurs brèves (2+1+3).

### **5. Qil'e tsilat**

*extrait de l'office du matin de Shavouot (Pentecôte)*

Bien que très court, ce morceau comporte cependant deux mélodies différentes, enchaî-



nées sans solution de continuité. Toutes deux comportent 3 segments, A B C. Toutefois, sous l'angle de la distribution du matériel entre soliste et chœur, on obtient dans les deux une organisation permutative, qui présente les alternances suivantes : A B / C A / B C.

Ici, tout est strictement mesuré, et l'on entend tout aussi bien la percussion des pieds des chanteurs sur le sol que, sporadiquement, les halètements volontaires de leur gorge.

### **6. Wanevivo egzee'aviher limusyè**

*extrait de l'office du matin de Rosh-Hodesh (Nouvelle Lune)*

### **7. Bila'wotsegiv**

*chant pour la clôture du repas du shabbat*

Ce chant restitue toutes les caractéristiques de la pièce 5, à un élément près : la strophe, qui comporte initialement 3 segments A, B et C s'adjoint ensuite trois autres éléments D, E et F. Dans ces derniers, l'échelle, jusqu'ici pentatonique, s'enrichit d'un degré supplémentaire.

### **8. Yitbarek**

*bénédictio sur le pain sacré du shabbat*

Cette pièce présente une forme très élaborée. voluant sur un rythme libre et fortement ornementée, elle fait appel à six grandes phrases mélodiques dont l'alternance est irrégulière. Il faut remarquer ici l'ambitus très étendu qui englobe presque deux octaves.

### **9. Bihateetu**

*extrait de l'office du matin du shabbat*

Cette pièce, mesurée, met en œuvre une strophe comptant 22 temps, qui résultent de la répétition par deux fois d'une séquence identique de 11 temps, dont la distribution entre le soliste et le chœur relève du principe hémioïque déjà mentionné. Chaque séquence se subdivise en trois segments, correspondant respectivement à 2, 4 et 5 temps. Ici, l'échelle est tétratonique et l'ambitus, fort restreint, ne dépasse pas la quinte. La pièce est soutenue par le martèlement du sol par les orants.

### **10. Sibhatat**

*chant de shabbat*

Ce chant, dont le flux rythmique est libre, est constitué de deux parties distinctes, mais qui s'enchaînent. La première consiste en deux énoncés mélodiques, régulièrement répartis entre le soliste et le chœur. La seconde – fait rare – est une succession de phrases mélodiques amples et ornementées, exécutées par le soliste seul.

### **11. Afqirnakî**

*extrait de l'office du matin du shabbat*

Non mesurée, cette prière présente une forme strophique comportant trois segments mélodiques A, B et C, répartis entre le soliste et le chœur selon le schéma suivant : A B / C B / A B. La deuxième strophe fait exception à cette organisation en ce que le premier de ces segments correspond à B B.

## **12. Tsiwa'ikuki 'egzee'o eetitsimimeni**

*extrait de l'office du matin du shabbat*

Cette pièce, non mesurée, présente une forme strophique, dont la structure relève du principe hémioïque déjà décrit.

## **13. Chants pour la circoncision**

La musique pour la cérémonie de la circoncision comporte trois morceaux de forme strophique qui sont enchaînés sans la moindre pause. La structure hémioïque, déjà observée dans bien d'autres pièces y est également omniprésente.

Bien que l'ensemble soit strictement mesuré, chacune des trois pièces se singularise par un mode d'organisation du temps qui lui est propre. Le premier morceau se fonde sur un cycle de 16 temps dont la distribution est la suivante : 4+4+8, le deuxième sur un cycle de 12 temps articulé en 3+3+6. Dans le premier cas, l'organisation temporelle, fondée sur des multiples de 4, sera binaire alors que dans le second, qui a recours à des multiples de 3, elle sera ternaire.

Le premier morceau, enfin, se différencie radicalement des précédents par son organisation interne. Ici en effet, la période fondamentale de 12 temps est articulée tout autrement, par 3+4+5. Ainsi, à l'inverse des morceaux qui le précèdent et dont la structure tant externe qu'interne est symétrique, celui-ci fait apparaître une asymétrie interne. C'est le principe d'imparité rythmique, fort répandu dans les musiques du continent africain.

Il faut toutefois signaler que dans le deuxième morceau (pour pouvoir inclure tous les mots du texte) comme dans le dernier (en raison de l'irrégularité du tuilage), l'organisation périodique se trouve par moment transgressée.

## **14. Prières pour la cérémonie du mariage**

Les six prières chantées successivement lors des cérémonies de mariage constituent un ensemble particulièrement intéressant du point de vue musical par les fréquents changements de solistes (parfois même au sein d'une même pièce), la diversité des échelles et, surtout, la variété des principes d'organisation du temps qui s'y trouvent mis en œuvre.

Sous ce dernier aspect, cette liturgie donne lieu à deux parties distinctes : d'une part, les trois pièces initiales, dont les deux premières sont suivies d'une courte pause, d'autre part, les suivantes, qui s'enchaînent dès la troisième sans la moindre interruption.

Les trois premiers chants, formés de phrases de longueur variable et où l'ornementation tient une place importante, donnent l'impression de se déployer librement dans le temps. Ils sont pourtant soumis à une pulsation – lente mais régulière – qui leur est inhérente, mais pas matérialisée.

Dans les trois autres chants, en revanche, la structure métrique est mise en évidence grâce aux frappements des pieds et aux chuintements et halètements, tous scandés.

S.A.

## LITURGICAL CHANT OF THE ETHIOPIAN JEWS

*This compact disc offers a glimpse of the richness and variety of liturgical music of the Jews of Ethiopia, from several of its different aspects. With this in mind, we have included representative extracts from the main events in the religious or para-religious calendar, in particular the shabbat and the major feasts, as much as*

*the ceremonies for circumcision and marriage. All performances here were given by a group of Ethiopian Jewish priests, whose numbers varied between six and thirteen, depending on the item. They were recorded in Jerusalem toward the end of 1986, with the assistance of the National Sound Archives of Israel.*

### THE JEWS OF ETHIOPIA

Who are the Jews of Ethiopia? Are they descendants of one of the Hebrew tribes which vanished after the destruction of the First Temple? Are they immigrant Jews come from Yemen or Egypt? Might they have settled in Ethiopia during the Exodus (about 3,300 years ago), or during the First Temple period, or that of the Second, or even later? Might their ancestors have been, rather, of Ethiopian stock – whether Christian or pagan – who were subsequently converted to Judaism?

Sources on the Jews of Ethiopia (who call themselves Beta Israel) do not take on a truly historical character until the 14th century; earlier documents are made up of a series of partly legendary recitations. None of them allows us to opt for one or another possible origin of these people.

Ethiopian chronicles in the 14th and subsequent centuries resound with accounts of long, repeated armed skirmishes by the Ethiopian Christian kings against various religious or ethnic groups which had once been independent. Among them were the Beta Israel who, in the 15th century, finally lost their right to own land – since they refused to become Christians – and became craftsmen.

The rise of a monastic order among the Beta Israel followed a similar tendency seen among the Ethiopian Christians. This parallel evolution saw the religious literature of the beta Israel incorporate large borrowings from Christian liturgical practice, but not without a re-examination in depth of the Christian sources.

Beside their economic specialisation and the

transformation of their religious life, the identity of Ethiopian Jews was affected, during this era, by a third decisive development: this was the body of law concerning ritual purity, by which relations with foreigners became severely curtailed, for any contact required submission to the procedural imperatives of purification before any return to the community were possible.

In the course of the 17th and 18th centuries, the social and political position of the Beta Israel was much eroded. Their economic capacity diminished along with their religious fidelity.

The 19th century was marked by intense activity by Christian missionaries. During the same period, repeated comings and goings of Jewish travellers and rabbis succeeded in drawing the attention of worldwide Judaism to the Beta Israel, without however bringing the latter into the main

Jewish religious current. It was only in the second half of the 20th century that traditional practices allowed, little by little, a place for rabbinic Judaism. This assimilation has been accelerated for those of the Ethiopian Jews who have come in recent decades, often individually, to establish themselves in Israel. At the least, they have not renounced religious engagement. It was the arrival en masse in 1985, of several thousand Ethiopian Jews, which brought many of them to participate in rabbinic Judaism, however inclined the latter has been to reevaluate the criteria which had let them, in the less recent past, to consider themselves as Jews. This massive arrival also allowed a closer look at the social and religious identity of a transplanted group, for it took place over only several months, into a life-style utterly different from that which they had known for centuries.

### **IDEOLOGY, PRACTICE AND IDENTITY**

Across the centuries, the Jews of Ethiopia have not ceased to affirm their fidelity to Judaism. These affirmations have gone hand in hand with an identity that was composite in its foundations.

Ethiopian Jews (but also Ethiopian Christians and Muslims) do not eat the flesh of pork, practice circumcision and respect the shabbat. Christians and Jews share much the same mourning rites. The strong

influence of Ethiopian Christianity on the Beta Israel has already been mentioned. These are the Christians who would have, additionally, passed on to the Jews the Five Books of Moses in the ge'ez version, a semitic language reserved for Ethiopian Christian and Jewish liturgies.

The Beta Israel Jewish identity, properly speaking, has been under discussion – due mainly to their ignorance of Talmudic liter-

ature, or Oral Law, basic foundation of the rabbinic ideology and laws. Above all, a certain number of their rites and beliefs represent a living trace of an ideology and set of practices attested from the period of the Second Temple, which was central to diverse groups of Jews then living in Palestine, but since abandoned by rabbinic Judaism: as, for example, certain aspects of Jewish laws of conjugal purity, or the conditions of the observance of the shabbat, stricter among the Ethiopian Jews than under rabbinic law. The liturgical calendar of the Jews of Ethiopia incorporates, whatever the differences with the conventional Jewish calendar, the great majority of feasts observed by rabbinic Judaism: the shabbat inscribed in a strict and repetitive cycle of seven consecutive shabbats; the New Year; Yom Kippur

(Atonement Day); the Feast of the Tabernacles and Pessah (Passover, commemorating the Exodus from Egypt). The Feast of Pentecost (Shavouot) is held twice: once in spring, the other in autumn, perhaps out of respect on the one hand for the bond traditionally established between the Exodus from Egypt and the gift of the Torah on Mount Sinai and, on the other hand, the agrarian character of the feast in the course of which it is agreed to bring the first evidences of a harvest which, in Ethiopia, is only held in autumn. To this inventory one should add a series of feasts and fasts, among which some seem to have their source in the Ethiopian cultural environment.

FRANK ALVAREZ-PEREYRE

### **THE LITURGICAL MUSIC**

The liturgical music of the Jews of Ethiopia differs from any folk music found anywhere in the country as much as it does from the liturgical music performed in the Ethiopian Orthodox Church.

Ethiopian folk music is nearly always in strict metrical time; what is more, it is done with a regular beat. The words of songs are spilled into a musical mould where they have no hope of affecting that regular beat. In the Jewish liturgy, quite to the contrary,

it is the words which are sacred and hold sway. For that reason, the liturgy of the Jews of Ethiopia is mostly unmeasured. Despite an opinion sometimes heard, Jewish liturgical music differs in numerous ways from that performed in the Ethiopian Orthodox Church. Certainly, there is no lack of similarity: references to the Writings, the shared language ge'ez, comparable techniques of voice production, use of anhemitonic pentatonic scales, recourse to highly ornamented

psalmody in free rhythm, heterophony and overlapping of voices. The differences between Ethiopian Jewish and Christian liturgies are, for all that, much more numerous – and more significant – than similarities. In the church music, most of the pieces are composed either in an anhemitonic pentatonic scale or a tetratonic scale system. Among the Jews of Ethiopia, just counting the selection chosen for this CD, seven different scales can be heard – and the wedding song (track 14) by itself displays four different scales of which only one is truly pentatonic. In the church, measured music seems to be extremely rare; among the Jews, both measured and unmeasured music is present, often even within the same liturgical unit. Certain measured prayers clearly call for a regular bodily movement, with the arms extended and the feet tapping the ground while moving about slightly, making the group appear to be dancing.

In general, the way the verses are sung “intensifies” the texts more than in church liturgy. In the latter, the musical phrases are indeed longer, with a very pronounced melismatic character. By contrast, the phenomenon of overlapping is distinctly more frequent in the prayers of the Jews: their heterophonic weft is much more dense, sometimes turning into a kind of embryonic polyphony – but in the music of the church one distances oneself the least possible from unison chanting.

As for instruments, there are some to be found everywhere, whilst others are not. The Jews of Ethiopia use two kinds of instruments in liturgical contexts: a curved metal plate some 20 cm in diameter, struck with a metal beater, and a conical wooden two-headed drum. In the prayers to be heard on tracks 4 and 6, these two instruments used to be played together, but their absence here is due to the fact that during the exodus of the Ethiopian Jews to Israel (1985-86) they were unable to carry them along. It must also be noted that the use of instruments is forbidden during the shabbat and Yom Kippur.

To the employment of instruments we should add mention of some singular effects, produced by regular tapping of feet on the ground, as well as panting and shooshing sounds which are always scanned.

The musical organisation of the liturgy essentially concerns scales and forms – the latter determined by the periodicity, whether regular or irregular, as much as by the manner of distribution of the melodic material – and finally, certain plurivocal principles.

Scales are most often anhemitonic pentatonic. The octave is divided into five unequal steps or intervals, the smallest being a full tone (tracks 1, 3 to 6, 8 and 11 to 14). Some prayers, however, are based on a hexatonic scale (track 7) as well as a tetratonic (tracks 2 and 9). Such scales not being

tempered, the pitch of some degrees may fluctuate slightly. As for the range covered by the voices, it varies considerably, extending from a fifth (tracks 2, 9, 13 and 14) to an octave plus a sixth (track 8).

As for the periodicity, the music is subjugated to the liturgical text to which it is married, according to a formulaic principle: a textual sentence is propelled by motifs, which behave like musical formulas. As it is prose rather than prosody, the length of the verses is extremely variable; this has a direct effect on the shape of the musical phrases, which now will unfold in free rhythms, now will dress themselves into rigorous metrical ranks. Whatever the case, a musical phrase must incorporate the whole of the text which must needs appear. To this end, a principle of insertion is put to work: a melodic cell belonging to the phrase will be repeated as often as necessary to complete the length of the text being inserted, the last fragment of which elides into a melodic cadence formula.

Whether the prayers are in regularised metre or not, the manner of execution is always based on an unchanging alternation of solo and chorus, which may arise through a responsorial principle, where one part is the complement of the other, or truly antiphonal: the choir repeating whatever is articulated by the soloist.

Most of the time, the music is in strophic form, making part of an organisation which

will differ according to whether one considers the overall distribution of melodic material, or its division between soloist and choir. This phenomenon provokes a degree of ambivalence. In this regard, tracks 1 to 3, 5 to 7, 9, 11 and 12 give eloquent examples. In the liturgical music of the Jews of Ethiopia, plurivocality is shown in several ways, depending on whether the rhythm is measured or free. In the latter case, it is more rudimentary: the melodic flow not being subject to regular beating of time, and in the absence of a song co-ordinator whom one might think of as choirmaster, synchronisation between the voices of the different participants may well not be perfect. This results in what it has been agreed to call heterophony, whose character is not merely melodic but equally rhythmic.

More elaborate still, there is the procedure of overlapping of the parts for soloists and those for the choir at the beginnings and ends of the melodic cells, or motifs, where they alternate – whence a manifestation of sporadic polyphony, in its turn elementary and barely systematised (notably in track 3). A much more systematic result is revealed whenever two different voices are superimposed, whose possibility stems from the variation principle the melodies allow. At certain points of a musical performance, melodic segments in play at the time may be dispersed in these two different ways and, from within, may “commute” between

themselves. Now, as in plenty of other African civilisations, they may be grouped in such a way that their constituent sounds rank themselves into a logical, vertical pattern. It only needs one singer to initiate one

of the two variants for the other performers to realise the second, so that a two-voiced sequence, perfectly organised, will be heard.

SIMHA AROM

## THE RECORDINGS

### 1. Hale-luya

#### 2. Zegevre

*extracts from the morning office for the New Year*  
In strophic form, these two prayers each comprise two elements: A and B, which are contrasted on the twin bases of melodic content and dimension. A corresponds to a long verse, while the very short B constitutes either a sort of interjection (track 1) or the ending cadence formula of A (track 2). These two elements are repeated with variations.

The articulation of the strophe is determined by the dressing into rank of these elements, and by virtue of their distribution between soloist and choir, according to the following scheme: at first, the soloist reveals element A, to which the choir responds with B, then the soloist returns to A. Then, the order is reversed: the choir announces A and the soloist responds with B before the choir may end the strophe with a repetition of A. This is where the structural type A B A (repeated) comes from, but whose distribution between the two protagonists is presented like this: A B / A A / B A. Viewed from the angle of a

performing procedure, the organisation of the strophe thus comprises three parts, of which the extremities make an aural mirror image with the central section.

This double organisation is drawn in part, when it is examined more closely, from a principle of ambiguity commonly found in African rhythms, where temporal structures in sixes may be perceived as much as the product of three twos as that of two threes. This is also a well-known principle in western art music, under the name of *hemiola*. Here, the ambivalent character comes from the opposition prevailing between the musical substance and that of its execution. The strophe behaves in such a way that I shall call it an hemiolic structure.

### 3. Prayers for the closing of Yom Kippur (Atonement Day)

This liturgical unit comprises four distinct parts which follow one another without interruption and for which there is a succession of different soloists. The first and third are sung in free rhythm, in a psalmodic



style, whilst the second and fourth depend upon a regular pulse, rendered audible thanks to the regular stamping of the feet of the priest-performers on the ground, to which is added rhythmic panting.

The first part is strophic; the hemiolitic principle is respected within it, howsoever much the manner of iteration be presented differently from the preceding items: A B / A B / A A.

The second part, in measured metre is a beautiful example of irregularity in the periodicity. Composed initially in a bar or period with 12 beats, it is articulated in 3+3+3+3 time, according to a structure of the type A A A B. However, the length of the text, which is very variable, has a direct effect upon the dimensions of the musical declamation. This unfolds sometimes in 8 beats, sometimes in 12, 14 or indeed 18, by virtue of a principle of extension, arising from adding or repeating melodic cell A within the centre of the segment as many times as necessary.

The same melody will be taken up again in the third part, but in a free rhythm, which rather modifies its character.

This relatively brief part followed by the final section, which is in measured rhythm anew. Here, the periodicity is strict: the 12 beats, into which all the musical material is fitted, are subdivided into three segments (4+2+6) corresponding respectively to A B C, but here becoming regularly alternated between soloist and choir. Because of this, the performance of a strophe in its entirety requires 24 beats:

indeed, two devolutions of the period of 12 beats are necessary before each of the protagonists returns to where he was.

#### **4. Wi'itu amlakeeye isebho**

*extract from the morning office for Pessah (Passover)*

Of antiphonal type, the piece consists of a single musical phrase, highly ornamented. encompassing two hemistiches, it is launched by the soloist then taken up systematically by the choir with, in both parts, some variations.

The rhythmic flow – which may at first seem absolutely free – is, however, strictly measured. In Ethiopia, its performance would have been accompanied by the two percussion instruments mentioned in the introduction, with an ostinato figure of six brief time values: 2+1+3.

#### **5. Qil'e tsilat**

*extract from the morning office for Shavuot (Pentecost)*

Even though very short, this piece nevertheless contains two different melodies, knit together. Both consist of three segments, A B C. However, looking at the distribution of the material between soloist and choir, we can observe in them both a permutative organisation which presents the following alternations: A B / C A / B C.

Everything is strictly measured here, and we can hear the percussion of the choir's feet

on the ground just as well as, sporadically, deliberately obvious “pants” in their manner of breathing.

### **6. Wanevivo egzee'aviher limusyē**

*extract from the morning office for Rosh-Hodesh (New Moon)*

Through its structure as much as its manner of performance, this piece resembles the extract from morning office for Pessah (tr. 4).

### **7. Bila'wotsegiv**

*song for the closing of the shabbat meal*

This song employs all the characteristics of the piece on track 5, with this exception: the strophe initially comprises three segments A, B and C to which are added three others: D, E and F. In these latter ones, the scale which had before been pentatonic is enlarged by a sixth degree.

### **8. Yitbarek**

*blessing of the sacred shabbat bread*

The form of this piece is very elaborate. Evolving with free rhythms and highly ornamented, it entwines six long melodic phrases whose alternation is irregular. We should note here that the vocal range is very wide, almost two octaves.

### **9. Bihateetu**

*extract from the morning office for the shabbat*

This measured prayer puts a strophe of 22 beats into musical play, resulting from the

repetition of an identical sequence in 11 beats, whose division between soloist and choir also reveals the hemiolic principle previously mentioned (see tracks 1 and 2). Each sequence subdivides into three segments, corresponding respectively to 2, 4 and 5 beats. The scale used is tetratonic, and the ambitus is constrained to not exceed the interval of a fifth. The piece is accompanied by the sound of tapping on the soil by the performers.

### **10. Sibhatat**

*song for the shabbat*

This song, whose rhythmic flow is free, is made up of two distinct parts which are linked one with the other. The first consists of two melodic segments regularly shared between soloist and choir. As for the second – and this is rare – it is a succession of melodic phrases quite as ample and fulgent as they are ornamented, performed by the soloist, without a single intervention from the choir.

### **11. Afqirnaki**

*extract from the morning office for the shabbat*

Unmeasured in rhythm, this prayer has a strophic form comprising three melodic segments A, B and C, shared between soloist and choir according to the following scheme: A B / C B / A B. The second of the strophes is an exception to the rule in this particular piece's organisation, in that the first of its three segments goes B B (instead A B).

## 12. Tsiwa'ikuki 'egzee'o eetitsimimeni

*extract from the morning office for the shabbat*

This piece is unmeasured, in strophic form. Its structure reveals once more the hemiolic principle previously described (see tr. 1 & 2).

## 13. Songs for circumcision

The music for the circumcision ceremony consists of three pieces in strophic form which are linked without the slightest pause. The hemiolic structure, already encountered in a good number of other pieces, is once again omnipresent.

Even though the ensemble may be in strict time, each of the three pieces is singular through its own distinctive temporal organisation. The first piece is based on a cycle of 16 beats in which the division is made as follows: 4+4+8; the second piece is on a cycle of 12 beats articulated as 3+3+6. In the first, the organisation is founded on multiples of 4 and is thus *binary*, whilst the second with its multiples of 3 is consequently *ternary*.

The third and last piece differs radically from its predecessors in its internal organisation. What we have here is the fundamental group of 12 beats articulated in an utterly other way: 3+4+5. Hence, seemingly inverting the previous pieces whose internal and external structures were symmetrical, this one unfolds itself with *internal asymmetry*. This is the principle of *rhythmic imparity*, widely spread among the music of the African continent.

It should be mentioned that in the second

piece (so as to be able to include the whole of the lyrics) and again in the third piece (on account of the irregularity of the overlaps), the periodic organisation is here and there a trifle modified.

## 14. Prayers for the wedding ceremony

The six prayers successively sung in the course of wedding ceremonies make a particularly interesting suite from the musical point of view, by the frequent swapping of soloists (sometimes even in the middle of a piece), the diversity of scales and, above all, by the variety of principles of temporal organisation which are being put to work here.

From the latter aspect, this liturgy is articulated in two distinct sections: for one part, in the three initial pieces (wherein the first two are followed by a short pause); for the second part, in those that follow, which link themselves as from the third piece without the slightest break.

The first three songs, formed from phrases of variable length (wherein ornamentation holds an important place), give the impression of unveiling themselves in free rhythm. They are, nevertheless, guided by a pulse – slow, but regular – which is inherent within them, but is not materialised.

In the three other songs, on the other hand, the metrical structure is made quite evident thanks to the foot-stampings, the shooshings and the pantings – all of which are scanned.

S. A.



# LITURGIES JUIVES D'ÉTHIOPIE

## LITURGICAL CHANT

### OF THE ETHIOPIAN JEWS

- |   |               |
|---|---------------|
| <b>1. Hale-luya</b> .....   | <b>3'57"</b>  |
| <b>2. Zegevre</b> .....   | <b>4'24"</b>  |
| office du matin du Nouvel An / morning office for the New Year                              |               |
| <b>3. Prières pour la clôture de Kippour / Prayers for the closing of Yom Kippour</b> ..... | <b>10'04"</b> |
| <b>4. Wi'itu amlakeeye isebho</b> .....   | <b>2'49"</b>  |
| office du matin de Pessah / morning office for Pessah                                       |               |
| <b>5. Qil'e tsilat</b> .....  | <b>1'37"</b>  |
| office du matin de Shavouot / morning office for Shavouot                                   |               |
| <b>6. Wanevivo egzee'aviher limusye</b> .....   | <b>2'21"</b>  |
| office du matin de Rosh-Hodesh / morning office for Rosh-Hodesh                             |               |
| <b>7. Bila'wotsegiv</b> .....   | <b>1'42"</b>  |
| clôture du repas du shabbat / closing of the shabbat meal                                   |               |
| <b>8. Yitbarek</b> .....  | <b>3'20"</b>  |
| bénédictioin sur le pain du shabbat / blessing of the shabbat bread                         |               |
| <b>9. Bihateetu</b> .....   | <b>1'38"</b>  |
| office du matin du shabbat / morning office for the shabbat                                 |               |
| <b>10. Sibhatat</b> .....   | <b>3'41"</b>  |
| chant de shabbat / song for the shabbat   |               |
| <b>11. Afqirniki</b> .....  | <b>3'35"</b>  |
| office du matin du shabbat / morning office for the shabbat                                 |               |
| <b>12. Tsiwa'ikuki 'egzee'o eetitsimimeni</b> .....   | <b>3'38"</b>  |
| office du matin du shabbat / morning office for the shabbat                                 |               |
| <b>13. Chants pour la circoncision / Songs for circumcision</b> .....                       | <b>4'37"</b>  |
| <b>14. Prières pour la cérémonie du mariage / Prayers for the wedding ceremony</b> .....    | <b>10'19"</b> |