

# ÉTHIOPIE

## Chants d'amour



**ETHIOPIA**  
**Love Songs**

1. <b>Bati</b> [chant solo / vocal solo].....	3'13"
2. <b>Yeberutma</b> [chant/song & krar].....	5'18"
3. <b>Tirut Yebatin Lig</b> [chant solo / vocal solo].....	3'30"
4. <b>Tew Maneh</b> [chant/song & masinqo].....	4'54"
5. <b>Abo Yiba</b> [masinqo solo & chant/song].....	5'25"
6. <b>Fikre Endeneh</b> [chant/song & krar].....	4'19"
7. <b>Kiraren Bikagnew</b> [chant/song & krar].....	5'37"
8. <b>Simih Man Yibabal</b> [chant/song & masinqo].....	6'12"
9. <b>Ambassal</b> [chant/song & masinqo].....	6'27"
10. <b>Sewnetua</b> [chant/song & krar].....	5'46"
11. <b>Kibir Temesgen</b> [chant/song & krar].....	4'02"
12. <b>Yene Neh Woy</b> [chant/song & masinqo].....	6'20"

**Fantahun Shewankochew**, chant & lyre krar / vocals and krar lyra

**Ejigayehu "Gigi" Shibabaw**, chant / vocals

**Wores G. Egziabher**, vièle masinqo & chant / masinqo bowed lute & vocals

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués les 24, 25 et 26 février 1997 à la Maison des Cultures du Monde par **Pierre Bois**, **Francis Comini** et **Dominique Vander-Heym**. Notice, **Pierre Bois**. Traduction anglaise, **Judith Crews**. Illustrations de couverture, **Françoise Gründ**. Photographies, **Isabelle Montané**. Prémastérisation, **Frédéric Marin / Alcyon Musique**. Réalisation, **Pierre Bois**. © et © 1997/2001 MCM.

*Les artistes ont été choisis lors d'une mission de Françoise Gründ en Éthiopie et présentés à la Maison des Cultures du Monde dans le cadre du 1<sup>er</sup> Festival de l'Imaginaire (février-mars 1997).*

*Leur venue en France a été rendue possible grâce à l'aide de Jean-Michel Champault, de Massimo Schuster et de l'Alliance franco-éthiopienne d'Addis-Abeba.*

INEDIT est une collection de la Maison des Cultures du Monde (dir. Chérif Khaznadar).

# ÉTHIOPIE

## Chants d'amour

L'Éthiopie est un des rares pays d'Afrique dont on puisse retracer l'histoire avec une relative précision. Les connaissances actuelles permettent de remonter au <sup>v</sup>e siècle av. J.-C., époque du royaume de Saba, qui s'étendait du sud de l'Arabie au plateau éthiopien. Cependant, si cette période peut être considérée comme l'origine de l'empire éthiopien (ou abyssin<sup>1</sup>) dans la mesure où elle servit à légitimer la longue dynastie salomonide, jusqu'à son extinction en 1974 à la fin du règne de Haïlé Sélassié, c'est avec l'empire d'Aksoum que son histoire débute véritablement.

Du <sup>1</sup>er au <sup>1</sup>x<sup>e</sup> siècle de notre ère, l'empire d'Aksoum étend sa domination jusqu'au Nil Bleu. Le souverain porte le titre de *négus* (litt. «roi des rois»). Le christianisme est introduit par deux laïcs syriens au début du <sup>IV</sup>e siècle. L'un d'eux, Frumentius, est ordonné évêque d'Éthiopie par le patriarche d'Alexandrie. Depuis cette époque jusqu'à son émancipation en 1959, l'église éthiopienne demeure rattachée au patriarcat copte d'Alexandrie. La culture d'Aksoum est dominée par la langue ge'ez ; son

usage, général jusqu'au <sup>X</sup>e siècle, se limitera ensuite à la littérature et aux liturgies chrétienne et juive. D'autres langues prendront la relève, selon les régions : le tigrigna, le harari, l'argobba, le gafat, les dialectes gouragués du sud et bien sûr l'amharique qui deviendra la langue de l'empire abyssin. Toutes ces langues appartiennent, comme l'arabe, au même rameau sémitique occidental.

Au <sup>X</sup>e siècle, l'empire d'Aksoum s'effondre sous les coups de l'islam. Une dynastie Zagoué qui se réclame de Moïse crée un royaume à l'est du lac Tana. Son plus grand roi, Lalibela, établit sa capitale à Roha. Cette ville dont il reste encore les douze églises extraordinaires, sera rebaptisée Lalibela et vénérée comme une ville sainte. En 1270, Yekouno Amlak renverse la dynastie Zagoué et restaure la dynastie salomonide du royaume d'Aksoum. Mais l'équilibre du royaume est menacé par les querelles qui déchirent l'église et les agressions des sultans musulmans soutenus par l'empire ottoman. Au <sup>xv</sup>e siècle, le Portugal «découvre» l'Éthiopie et y dépêche une ambassade. Membre de cette ambassade, le chapelain Francisco Alvarez en rapporte une description des mœurs et des coutumes abyssines, consacrant quelques lignes aux pratiques musicales. Cette époque dite du moyen-âge éthiopien

---

1. Le terme «Éthiopie» dérive d'un mot grec signifiant «visage brûlé», tandis que le terme «abyssin» est une déformation du mot *habashat*, désignant dans des inscriptions sud-arabiques l'empire d'Aksoum.

laissera, malgré les troubles politiques, des témoignages d'un essor culturel important notamment sur le plan littéraire. Outre la poésie dont il sera question plus loin, une *Chronique de la gloire des rois (Kebra Nagast)* rédigée en ge'ez voit le jour au xiv<sup>e</sup> siècle, ainsi que différents textes religieux et théologiques. La littérature amharique quant à elle, à l'exception des *Chants royaux* (XIV<sup>e</sup> s.) ne se développera guère avant le xvii<sup>e</sup> siècle.

Aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, le royaume éthiopien encerclé par les sultans musulmans et les seigneurs féodaux (*ras*) en rébellion, sombre dans la féodalité. Les souverains se replient dans leur nouvelle capitale, Gondar, tandis que les Galla, peuple animiste venu du sud, profitent de l'affaiblissement des belligérants pour envahir le plateau éthiopien. À la fin du xviii<sup>e</sup>, des seigneurs galla convertis à l'islam s'emparent enfin de Gondar. Ce n'est qu'en 1827 qu'un héritier des souverains de Gondar, Theodoros, parvient à reconstituer une armée, reconquérir le territoire, restaurer un État et ouvrir le pays aux puissances occidentales. De la fin du xix<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1941, l'Éthiopie est prise dans le jeu des rivalités entre puissances occidentales et doit lutter contre l'expansionnisme égyptien et les effets du soulèvement mahdiste au Soudan. Libéré de la tutelle italienne en 1941, le pays est dirigé Haïlé Sélassié, dernier empereur éthiopien qui sera déposé en 1974.

Aujourd'hui, un tiers de la population se compose d'Éthiopiens chrétiens vivant dans le

centre-nord : le Tigré, l'Amhara, le Godjam, le Semien et Dembiya, et le Shoa, le reste du plateau, au sud, étant occupé par des tribus galla. Les frontières occidentales du pays sont peuplées par les Shanqella, l'est est dominé par des peuples musulmans (Danakil, Issa, Somali), et le sud par diverses populations regroupées sous le terme Gouragué.

Les traditions musicales d'Éthiopie reflètent cette diversité : musique religieuse chrétienne chantée et dansée par les prêtres accompagnés de tambours et de sistres, musique religieuse juive des Beta Israël<sup>2</sup>, musique profane des chrétiens Amhara et Tigré, chants religieux et musique profane des musulmans Galla, et enfin formes vocales et instrumentales multiples des populations méridionales. Ces traditions ne sont pas étanches et de nombreuses influences s'y font mutuellement sentir.

Ce disque est consacré pour l'essentiel à la musique amharique, à l'exception d'une pièce instrumentale et d'un chant tigré (page 5). Réunis autour du thème de l'amour, ces chants traditionnels ou composés dans le style traditionnel (page 7) sont puisés dans le répertoire aristocratique et dans celui des ménestrels *azmari*. Longtemps dominée par la civilisation de la langue ge'ez, la culture éthiopienne du royaume de Gondar aux xvii<sup>e</sup> et

---

2. Cf. *Liturgies juives d'Éthiopie*, enregistrements de Simha Arom, notice de Frank Alvarez-Pereyre et Simha Arom, un compact disc INEDIT W 260013 (Paris, 1990).

xviii<sup>e</sup> siècles, permet l'essor d'une littérature abondante et essentiellement poétique fondée sur la langue amharique. Cette poésie aristocratique est généralement chantée et accompagnée à la grande lyre *bägänna* ou, dans les répertoires plus lyriques, à la lyre *krar*. Appelé « *cire et or* », ce discours poétique fondé sur des vers à double sens évoque l'image d'un précieux objet d'orfèvrerie enchâssé dans un délicat moule de cire et aborde aussi bien des thèmes métaphysiques ou existentiels que lyriques (cf. par ex. page 11).

Parallèlement à la poésie classique qui est chantée à la cour ou chez les seigneurs, se forge une tradition plus truculente, celle des ménestrels *azmari*. Cette poésie de style léger est chantée en amharique ou en tigré. Les vers, souvent improvisés ou suggérés par d'autres, dans lesquels abondent métaphores et double sens, mais aussi ironie et sarcasmes, sont le plus souvent accompagnés à la vièle *masinqo*. La voix, mise au service du texte, peut se déployer sur un registre relativement large. Les ornements et les vibrato, les timbres qui se cuivrent dans les moments dramatiques, l'usage d'échelles pentatoniques, illustrent bien l'appartenance de cette musique au monde nilotique. On y décèle en outre une forte mais ancienne influence de la culture arabe qui se manifeste notamment par l'usage d'intervalles non tempérés.

La musique profane éthiopienne est monodique et modale. Elle utilise quatre modes pentatoniques, le mode *bati* construit sur une

échelle anhémitonique, les modes hémitoniques *tizita* et *ambassal* et enfin le mode *anchihoy* qui comprend des intervalles intermédiaires entre le demi-ton et le ton. Les transcriptions qui suivent présentent les échelles de ces modes selon l'accord de la lyre à six cordes *krar*.

cordes  
strings n° 1 2 3 4 5 6

Bati

Tizita

Ambassal

Anchihoy

tonique / tonic

## LES INSTRUMENTS

La musique traditionnelle éthiopienne fait appel à deux sortes de lyres, la grande *bägänna* à dix cordes autrefois réservée à la musique des dignitaires, et le *krar*. Le *krar*, plus petit que la *bägänna*, est une lyre à six cordes composée d'un cadre de bois fixé sur une caisse de résonance ronde et peu profonde. La table d'harmonie est formée d'une fine peau d'animal.

L'instrument est tenu obliquement, la caisse appuyée contre la hanche ou le bas-ventre, de sorte que le musicien peut en jouer debout ou assis. Le *krar* étant un instrument à sons fixes, il doit être accordé chaque fois que l'instrumentiste change de mode musical. Plus facile à jouer que le *masinqo* et pourtant considéré comme un instrument plus noble, le *krar* connaît une grande popularité en Éthiopie.

La vièle à une corde *masinqo* est le seul instrument à archet utilisé dans la musique traditionnelle éthiopienne<sup>3</sup>. La caisse de résonance comprend quatre éclisses en bois d'olivier, disposées en forme de losange, et sur lesquelles sont fixés deux peaux de bœuf, l'une pour la table d'harmonie et l'autre pour le fond. La corde est en crin de cheval de même que la mèche de l'archet. Le musicien se tient assis, la caisse de l'instrument entre ses genoux et lorsqu'il joue, il utilise tous les doigts de sa main gauche (y compris le pouce).

L'existence du *masinqo* est attestée dès le xvr siècle dans un texte du chapelain Francisco Alvares<sup>4</sup>. Dans un article rédigé au début des années vingt, Mondon-Vidailhet<sup>5</sup> souligne la virtuosité dont font preuve les joueurs de *masinqo*, en dépit de l'apparence assez fruste de l'instrument<sup>6</sup>. Instrument profane, le *masinqo* peut être joué par des musiciens de villages, mais c'est entre les mains des ménestrels *azmari* qu'on peut en apprécier toute la luxuriance sonore et expressive, que ce soit en solo ou en accompagnement de la voix chantée (cf. plages 4, 5, 8, 9 et 12).

## LES INTERPRÈTES

**Fantahun Shewankochev**, chanteur et joueur de *krar*, est né à Addis Abeba en 1967. Il entre en 1978 à l'école de musique Yared où il reçoit une double formation, occidentale et éthiopienne. Encore adolescent, il fonde avec ses camarades de petits ensembles musicaux qui lui permettent de mettre en pratique ses connaissances académiques. Depuis douze ans, il est musicien et chanteur au Théâtre National d'Addis Abeba et il dirige l'Ensemble Dawit. Fantahun interprète non seulement les chants traditionnels composés sur les poèmes classiques amhariques ou le répertoire des ménestrels *azmari*, mais il compose également des chansons de style traditionnel et moderne. Dans son jeu instrumental comme dans sa technique vocale, Fantahun cultive un style élaboré qui, sans tomber dans l'académisme, résulte d'un travail approfondi sur la relation entre le contenu poétique et l'intonation, le timbre et la dynamique.

**Ejigayehu «Gigi» Shibabaw**, chanteuse, est née en 1974 dans une famille de notables du

---

3. Sur la musique éthiopienne, cf. Michael Powne, *Ethiopian music, an introduction*, London, Oxford University Press, 1968.

4. *Relation de l'Ambassade portugaise en Abyssinie*.

5. «La musique éthiopienne» in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1922.

6. À cet égard, la facture, les techniques de jeu et les sonorités du *masinqo* rappellent celles du *rbab* des Berbères Chleuhs du Maroc (cf. *Anthologie des Rwâyes, chants et musiques berbères de la Vallée du Sous*, INEDIT W 260023).

Godjam. En 1984, sa famille vient s'établir à Addis Abeba et Gigi poursuit son cycle d'études secondaires. Mais déjà, elle porte en elle l'ambition de devenir chanteuse. Musicienne autodidacte, elle s'imprègne de tout ce qu'elle peut entendre, musiciens traditionnels et artistes célèbres de son pays, notamment Aster Awaka. Quelques années plus tard, elle a à peine 17 ans, elle décide de se consacrer exclusivement au chant et se heurte à l'hostilité de sa famille. Elle s'enfuit alors au Kenya et fonde un groupe avec lequel elle se produit pour la première fois à Nairobi en 1993. De retour en Éthiopie en 1996, elle fait la connaissance de Fantahun et de Wores grâce à l'entremise du metteur en scène Massimo Schuster qui, l'ayant entendue en concert à l'Alliance franco-éthiopienne d'Addis Abeba, imagine de les associer en trio dans sa troupe «Salomon et Saba». Remarquable de par l'ampleur de sa tessiture, la voix de Gigi offre une palette de timbres dont elle use avec grâce, exprimant tantôt une émotion pleine de pudeur et tantôt l'érotisme le plus débridé.

**Wores G. Egziabher**, joueur de *masinqo* et chanteur, est né en 1952 à Mekele, dans le Tigré. Après avoir appris la musique et l'art du *masinqo* dans son village il entre au Théâtre National où il travaille depuis 23 ans. Des trois musiciens, c'est sans doute celui qui est le plus profondément imprégné des valeurs traditionnelles de sa région, et cela se sent dans son jeu, son style vocal et son attachement à sa langue maternelle. À la différence de Fantahun et de

Gigi qui chantent en amharique, Wores utilise exclusivement la langue tigré. Sa voix, légèrement voilée, se marie à merveille avec les sonorités soyeuses de son instrument.

## LES ENREGISTREMENTS

### 1. Bati

Chant solo dans le mode *bati* par Fantahun Shewankocheu.

Un homme épris d'une jeune fille part la rejoindre. Longeant la vallée sinueuse qui descend vers la petite ville de Bati<sup>7</sup>, il traverse un lieu romantique appelé Gendelayu. L'amant exprime ses sentiments face à la splendeur du paysage et évoque la beauté de sa bien-aimée.

### 2. Yeberutma

Chant et *krar* dans le mode *bati* par Fantahun Shewankocheu.

Ce chant raconte comment un homme pauvre mais invincible dut se soumettre à l'amour d'une belle et riche jeune fille. Il la supplie, quand viendra la nuit, de se sauver de son village et de venir le retrouver.

*Je suis le seul qui ne puisse te résister [...]*

*D'aucuns te voient et passent leur chemin.*

*Moi je ne le peux [...]*

*Quel est cet oiseau qui croit pouvoir adorer un arbre ? [...]*

*Personne ne vit avec celui qu'il aime.*

---

7. Située dans la province de Wollo, à la limite de la plaine Danakil et du Plateau Éthiopien.

### 3. Tirut Yebatin Lig

Chant solo dans le mode *bati* par Ejigayehu «Gigi» Shibabaw.

Une femme amoureuse, demeurant à Bati, se languit de son amant. Le chant décrit aussi la beauté des paysages de Raya et Tobo et l'affabilité de leurs habitants.

*Viens, viens, pourquoi te sauves-tu ?*

*Mes yeux sont affamés. [...]*

*Le désir que j'ai de ton corps me tire, me tire hors de Bati. [...]*

*J'ai aperçu les traces de son cheval,*

*J'ai entendu le bruit de ses sabots.*

*Parti... Parti... Il est vraiment parti.*

### 4. Tew Maneh

Chant dans le mode *bati* par E. Shibabaw accompagnée au *masinqo* par Wores G. Egziabher.

Ce chant s'adresse à un séducteur. La jeune femme dort et rêve d'amour. Mais son cœur se heurte à sa volonté de n'être jamais troublée par un homme.

*Je t'en prie, n'éveille point mon cœur.*

*Mieux vaut le laisser reposer. [...]*

*Aujourd'hui, les gens sont las du mensonge et de la fourberie.*

*Mais toi tu continues, avec toutes les femmes. [...]*

### 5. Solo de masinqo et chant « Abo Yiba »

par W. G. Egziabher, chant et *masinqo*.

Ce chant tigré raconte comment, parmi toutes les femmes présentes, un homme choisit en chantant celle qu'il aimera.

### 6. Fikre Endeneh

Chant dans le mode *bati* par E. Shibabaw accompagnée au *krar* par F. Shewankochew.

Lettre d'amour.

*Comment te portes-tu mon aimé ? [...]*

*Si tu ne peux venir, je partirai [te rejoindre].*

*Mais si tu ne veux pas venir, je ne partirai pas. [...]*

*Nous ne pouvons plus nous envoyer de messages,*

*Ça ne pourra pas durer toujours. [...]*

*Tout cet amour que tu pourrais donner,*

*Pourquoi sans cesse le réprimer ?*

### 7. Kiraren Bikagnew

Chant composé et interprété dans le mode *ambassal* par F. Shewankochew avec accompagnement au *krar*.

Un homme séparé de celle qu'il aime, prend conscience de la vacuité de sa vie. S'adressant à son *krar*, il le supplie de le conduire vers le lieu où demeure sa bien-aimée.

### 8. Simih Man Yibabal

Chant dans le mode *bati* par E. Shibabaw accompagnée au *masinqo* par W. G. Egziabher.

Une femme séduite par un homme cherche à connaître son nom.

*Tu es étrange. Comment t'appelles-tu,*

*Toi que je vois tous les jours,*

*Debout dans la cour de ta maison ? [...]*

*Personne ne me demande si je t'aime ou pas.*

*Et pourtant ma gorge est si nouée*

*Que je ne puis avaler la moindre goutte d'eau. [...]*

*Me reposer, dormir, me sont impossibles*

*Car toujours je suis la proie de cette passion.*



## 9. Ambassal

Chant dans le mode *ambassal* par F. Shewan-kochev accompagné au *masinqo* par W. G. Egziabher.

Ambassal est une petite localité de la province du Wollo, célèbre pour ses histoires sentimentales. L'amant fait allusion à ce lieu pour flatter celle qu'il aime.

*Les nuages flottent sur Ambassal, il pleut sur Yeju, Mais est-ce une raison pour tant tarder ? [...]*

## 10. Sewnetua

Chant accompagné au *krar* dans le mode *tizita* par F. Shewankochev.

Le texte décrit métaphoriquement la beauté d'une femme dans ses moindres détails.

*[...] Où qu'elle se tienne, son corps attire  
Les ermites hors de leurs monastères,  
Les animaux hors de leurs forêts. [...]  
Ses yeux sont comme des flèches. [...]  
Sa poitrine est aussi vaste qu'un bouclier.  
Ses seins ont l'agressivité d'un léopard femelle qui  
vient de mettre bas. [...]  
Ses hanches et ses cuisses sont un mystère. [...]*

## 11. Kibir Temesgen

Chant accompagné au *krar* dans le mode *anchihoy* par F. Shewankochev.

Ce poème fait partie du répertoire classique amharique que l'on appelle «*cire et or*» en raison du langage à double sens qui y est utilisé. Il exprime l'inévitable destin de l'être humain, les vicissitudes de la vie et en appelle à la générosité du Tout-Puissant.

*[...] Cette femme qui est assise là  
Me dit qu'elle est si pauvre  
Qu'elle n'a pas même de quoi manger.  
Et pourtant, je me demande qui lui a enseigné  
L'art de modeler ces figurines d'argile\*. [...]*

## 12. Yene Neh Woy

Chant en duo dans le mode *tizita* par E. Shibabaw et F. Shewankochev accompagnés au *masinqo* par W. G. Egziabher.

Ce dialogue amoureux raconte toute une histoire, les premiers échanges où l'on se guette, les petites provocations, la passion enfin déclarée et la gratitude, mais aussi l'hostilité des familles qui cherchent à briser cette union.

*[...] Es-tu à moi ? Puis-je m'approcher d'un pas ?  
[...] Les gens disent que tu es rassasié,  
Pour moi je n'en sais rien,  
Il faut que je le demande à ma gorge et à mon  
ventre. [...]  
Pourquoi les gens disent-ils  
« Tuez-le, c'est un voleur » ?  
Un voleur ne devrait pas mourir,  
Car rien n'est aussi délectable que ce que l'on a  
dérobé. [...]*

PIERRE BOIS

---

8. Jeu de mots sur le terme *gel* qui désigne non seulement de petites statuettes de terre mais renvoie également à l'idée que le corps revient à la terre et devient poussière.



Fantahun Shewankochev, krar



Wores G. Egziabher, masinqo



Ejigayehu «Gigi» Shibabaw

## ETHIOPIA

### Love Songs

Ethiopia is one of the very few African countries whose history may be traced with a certain amount of accuracy. Current knowledge goes back to the fifth century B.C., when the kingdom of Saba stretched as far as southern Arabia to the Ethiopian plateau. Although this period may be considered as the origin of the Ethiopian (or Abyssinian)<sup>1</sup> Empire, to the extent that it "legitimizes" the long Solomianian dynasty up to its extinction in 1974 at the end of the reign of Haile Selassie, Ethiopian history does not really begin until the kingdom of Axum.

From the first to the ninth century A.D., the Axumite Empire extended its domain as far as the Blue Nile. The sovereigns bore the title of *negus*, meaning "king of kings". Christianity was introduced by two Syrian laymen at the beginning of the fourth century A.D. One of them, Frumentius, was later ordained bishop of Ethiopia by the Patriarch of Alexandria. Ever since this time and until its emancipation in 1959, the Ethiopian church was attached to the Coptic patriarchy of Alexandria.

Axumite culture was dominated by the ge'ez language; the use of this language, widespread until the tenth century, was thereafter limited to literature and to Christian and Jewish liturgies. Other languages came into use, depending upon the region: *tigrinya*, *harari*, *argobba*, *gafat*, the *gurage* dialects of the south and, of course, *amharic* which became the language of the Abyssinian Empire. All of these, like Arabic, belong to an identical western Semitic branch of the Indo-European languages.

In the tenth century, the Axumite Empire collapsed as Islam expanded. The Zagwe dynasty, claiming Moses as its founder, established a kingdom to the east of Lake Tana. Its greatest king, Lalibela, established the capital city at Roha, whose twelve extraordinary churches may still be seen today. The city was rebaptized Lalibela and venerated as a sacred site. In 1270 Yekuno Amlak overthrew the Zagwe dynasty and restored the Solomianian line of the kingdom of Axum. But the stability of the kingdom was threatened by the quarrels which tore the church apart, as well as attacks from Moslem sultans supported by the Ottoman Empire. In the sixteenth century, Portugal "discovered" Ethiopia and sent an embassy. The chaplain Francisco Alvares, one of the members, brought back a description of the customs and

---

1. The term "Ethiopia" derives from a Greek word meaning "burnt face", whereas the term "Abyssinia" is a deformation of the word *habashat*, which in southern Arabic inscriptions designated the Axumite empire.

habits of the Abyssinians along with a few lines concerning their musical practices.

This period, known as the Ethiopian Middle Ages, in spite of the political upheavals, has provided evidence of a significant cultural flourishing, especially in literature. Along with poetry, which we shall discuss below, the *Chronicle to the glory of the kings (Kebra Nagast)*, and various religious and theological texts written in ge'ez, were composed in the fourteenth century. There was no significant development in Amharic literature much before the seventeenth century, with the notable exception of the *Royal Songs* (fourteenth century).

During the seventeenth and eighteenth centuries, surrounded by Moslem sultans and feudal lords (*ras*) in revolt, the Ethiopian kingdom sank into feudalism. The sovereigns withdrew into their new capital, Gondar, while the Galla, an animist people from the South, took advantage of the weakening of the belligerents to invade the entire Ethiopian plateau. At the end of the eighteenth century, the Galla lords converted to Islam and finally conquered the city of Gondar.

It was not until 1827 that Theodoros, one of the heirs of the lords of Gondar, managed to raise an army, reconquer the lost territories, restore the nation and open up the country to the Western powers. From the end of the nineteenth century until 1941, Ethiopia was caught in the play of rivalries among the Western powers, and had to fight against Egyptian expansionism and the effects of the

Mahdist uprising in the Sudan. Liberated from the Italians in 1941, the country was ruled by Haile Selassie, the last Ethiopian emperor, deposed in 1974.

Today, one third of the population is made up of Christian Ethiopians living in the central north: the Tigre, Amhara, Gojjam, Begemdir and Simen, and the Shewa; the rest of the country, the plateau to the south, is occupied by the Galla tribes. The western frontiers of the country are populated by the Shanqella, the east is dominated by Moslem peoples (the Danakil, Issa and Somali), and the south by various populations regrouped under the term Gurage. The musical traditions of Ethiopia reflect this diversity: Christian religious music, sung and danced by priests accompanied by drums and sistrums; the Jewish religious music of the Beta Israel<sup>2</sup>; the secular music of the Amhara and Tigre Christians; the religious and secular music of the Galla Moslems; and the innumerable vocal and instrumental forms of the southern populations. These traditions are not isolated, and they have tended to mutual influence each other.

This CD is consecrated almost entirely to Amharic music, with the exception of one Tigrean instrumental piece and song (track 5). Grouped under the single theme of love songs, these traditional songs, or songs com-

---

2. See *Liturgies juives d'Ethiopie*, recorded by Simha Arom. Liner notes by Frank Alvarez-Pereyre and Simha Arom. CD INEDIT W 260013 (Paris, 1990).

posed in a traditional style (track 7), have been drawn from the aristocratic repertoire and the repertoires of the *azmari* minstrels.

After having long been dominated by the civilization of the ge'ez language, the Ethiopian culture of the Gondar kingdom in the seventeenth and eighteenth centuries saw the flourishing of an abundant and essentially poetic literature founded on the Amharic language. This aristocratic poetry is generally sung and accompanied on the large *bägänna* lyre or, in more lyric repertoires, the *krar* lyre. Called "*wax and gold*", this poetic discourse based on verses with a double meaning evokes the image of a precious object crafted in gold, set in a delicate wax mould, and it addresses metaphysical or existential as well as lyrical themes (for example, see track 11). Parallel to the classical poetry which sung at court or in the halls of the lords, a more colourful tradition developed, namely that of the *azmari* minstrels. This poetry in a more simple style is sung in Amharic or in Tigre. The verses, often improvised or suggested by others, in which may be found abundance of metaphors and double meaning, but also irony and sarcasm, are most often accompanied on the *masinqo* bowed lute.

The voice, used in service to the texts, is displayed over a relatively wide range. Ornamentation and vibrato, voice timbre which becomes brassy in dramatic moments, the use of pentatonic scales: all these techniques clearly illustrate the relationship of

this music to the Nilotic world. In addition, a strong and very ancient influence of Arabic culture is detectable, especially obvious in the occurrence of non-tempered intervals.

Secular Ethiopian music, fundamentally monodic, utilizes four pentatonic modes, namely, the *bati* mode built on an anhemitonic scale, the hemitonic *tizita* and *ambassal* modes, and finally the *anchihoy* mode which comprises neutral intervals between the half-tone and the tone. The following transcriptions present the scales of these modes as they would be tuned on the six-stringed *krar* lyre.

The diagram shows four musical staves, each representing a different mode: Bati, Tizita, Ambassal, and Anchihoy. Above the staves, the strings of the six-stringed *krar* lyre are numbered 1 to 6. The Bati mode is shown with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5. The Tizita mode is shown with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5, with a flat on string 2. The Ambassal mode is shown with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5, with flats on strings 2 and 5. The Anchihoy mode is shown with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5, with a sharp on string 2 and a flat on string 5. A vertical line at the bottom indicates the tonic/tonique position.

## THE INSTRUMENTS

Traditional Ethiopian music requires two types of lyres, the large *bägänna* ten-string lyre, which in the past was reserved for the

music of dignitaries, and the *krar*. This latter instrument, smaller than the *bägämma*, is a six-string lyre made from a wooden frame attached to a round, shallow sound box. The top plate is of very thin animal skin. The instrument is held in an oblique position, the sound box pressed against the hip or the lower abdomen, so that the musician may play while standing or sitting. Since the *krar* has fixed notes, it must be tuned each time the player changes into a different musical mode. Easier to play than the *masinqo*, and yet considered as a more noble instrument, the *krar* is extremely popular in Ethiopia.

The bowed lute *masinqo* is the only bowed instrument used in traditional Ethiopian music<sup>3</sup>. The sound box is composed of four ribs made of olive wood, arranged in a diamond shape, on which are attached two cowhides, one for the top plate and the other for the back plate. The strings are made of horsehair, like the bow. The musician is seated, the sound box between his knees, and he plays using all of the fingers of the left hand (including the thumb).

The existence of the *masinqo* was mentioned as early as the sixteenth century in a text written by Francisco Alvares<sup>4</sup>. In an article written at the beginning of the twenties, Mondon-Vidailhet emphasizes the virtuosity of the *masinqo*-players, in spite of the somewhat unsophisticated appearance of the instrument<sup>5</sup>.

The *masinqo*, a secular instrument, is often played by musicians in the villages, but it is only when the *azmari* minstrels play that the

full tonal and expressive exuberance of this instrument may be heard, whether in solo or accompanied by the voice in songs.

## THE PERFORMERS

**Fantahun Shewankochew**, singer and *krar* player, was born in Addis Ababa in 1967. In 1978 he entered the Yared school of music where he received both an Ethiopian and an Occidental education. While still an adolescent, he formed small musical ensembles with his friends which allowed him to practice what he learned in school. For twelve years now he has been a musician and singer at the National Theatre of Addis Ababa, and he directs the Dawit Ensemble. Fantahun performs not only traditional songs composed from classical Amharic poems or from the repertoire of the *azmari* minstrels, he also composes songs in traditional and modern styles. In his instrumental playing, as in his vocal technique, Fantahun cultivates an elaborate style which, without falling into pure formalism, is the result of a profound unders-

---

3. On the subject of Ethiopian music, see Michael Powne, *Ethiopian Music: an Introduction*, London, Oxford University Press, 1968.

4. *Report of the Portuguese Embassy in Abyssinia*.

5. "La musique éthiopienne", in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1922. In this respect, the making, playing techniques and tone of the *masinqo* recall those of the *rbab* of the Shluh Berbers of Morocco (see *Anthologie des Rwâyes, chants et musiques berbères de la Vallée du Sous*, INEDIT W 260023).



tanding of the relation between poetic content and intonation, and tone and dynamics.

**Ejigayehu "Gigi" Shibabaw**, singer, was born in 1974 into a family of Gojjam dignitaries. In 1984 her family moved to Addis Ababa where Gigi continued her secondary education; she had already decided to become a singer. A self-taught musician, she listened to everything she could get her hands on, traditional musicians and the famous artists of her country, in particular Aster Awaka. Several years later, barely 17, she decided to consecrate herself entirely to her singing and encountered the vigorous opposition of her family. She ran away to Kenya and formed a musical group; they gave their first concert in Nairobi in 1993. When she returned to Ethiopia in 1996, she met Fantahun and Wores as a result of the efforts of director Massimo Schuster, who had heard her in concert at the Alliance Franco-Ethiopian in Addis Ababa, and had already imagined associating the trio in his troupe, "Solomon and Saba". Her voice, remarkable for the amplitude of its range, is capable of expressing both a restrained kind of emotion and the most unrestrained type of sensuality.

**Wores G. Egziabher**, *masinqo* player and singer, was born in 1952 in Mekele, Tigre. After having learned music and *masinqo* in his village, he entered the National Theatre where he has been working for the past 23 years. Of the three, he is undoubtedly the most deeply rooted in the tradition of his region, and this may be felt in his playing, his vocal style, and in his

attachment to his native language. Unlike Fantahun and Gigi, who sing in Amharic, Wores uses only the Tigre language. His voice, which is slightly husky, combines marvellously with the silken tones of his instrument.

## THE RECORDINGS

### 1. Bati

Solo song in the *bati* mode by Fantahun Shewankochew.

A man who is in love with a girl goes to join her. Walking along the valley which descends towards the little town of Bati<sup>6</sup>, he passes through a romantic place called Gendelayu. The lover expresses his feelings while looking at the splendour of the countryside, and he evokes the beauty of the one he loves.

### 2. Yeberutma

Song and *krar* in the *bati* mode by F. Shewankochew.

This song tells how a poor but invincible man submitted to the love of a rich and beautiful girl. He begged her, when the night fell, to escape from her village and come join him.

*I am the only one who cannot resist you (...)*

*Others see you and walk on by.*

*But I cannot (...)*

*Who is this bird who thinks he can adore a tree?*

*No one can live with the one he loves.*

---

6. Located in the province of Elo, on the edge of the Danakil plain and the Ethiopian plateau.

### 3. Tirut Yebatin Lig

Solo song in the *bati* mode by Ejigayehu "Gigi" Shibabaw.

A woman who is in love, living in Bati, longs for her lover. She wants him to come join her so that at last they may share their happiness together. The song also describes the beauty of the landscapes of Raya and Tobo, and the kindness of the inhabitants.

*Come, come, why are you leaving?*

*My eyes are so hungry. (...)*

*The desire I feel for your body draws me, draws me out of Bati. (...)*

*I saw the tracks of his horse,*

*I heard the sound of his hooves.*

*Gone...gone... He is really gone.*

### 4. Tew Maneh

Sung in the *bati* mode by E. Shibabaw, accompanied on the *masinqo* by Wores G. Egziabher. This song is addressed to a woman-chaser. A young woman is sleeping and dreams. But her heart is wrestling with a problem: her wish never to be troubled by falling in love with a man.

*I beg you, never awaken my heart.*

*Much better just to leave it in peace. (...)*

*Today, people are tired of lies and deceit.*

*But you just go on with all those women. (...)*

### 5. Masinqo solo, followed by "Abo Yiba"

by W. G. Egziabher, song and *masinqo*.

This Tigrean song tells how a man chooses, by singing, the woman he loves.

### 6. Fikre Endeneh

Song in the *bati* mode by E. Shibabaw, accompanied on the *krar* by F. Shewankocheh.

Love letter.

*Dear beloved, How are you? (...)*

*If you cannot come here, I will leave (to join you).*

*But if you will not come, I will not leave. (...)*

*We cannot go on sending messengers between us,*

*This cannot last forever. (...)*

*All this love which you could give,*

*Why do you keep holding it in?*

### 7. Kiraren Bikagnew

This composition by F. Shewankocheh is sung and performed by himself on the *krar*.

A man separated from the woman he loves becomes aware of the emptiness of his life. Addressing himself to his *krar*, he begs the instrument to carry him to his beloved.

### 8. Simih Man Yibabal

Song in the *bati* mode by E. Shibabaw, accompanied on the *masinqo* by W. G. Egziabher.

A woman who is attracted to a man tries to find out his name.

*You are strange. What is your name,*

*You whom I see every day,*

*Standing there in the courtyard of your house? (...)*

*No one asks me if I love you or not.*

*And yet my throat is so tight*

*That I couldn't even swallow a drop of water. (...)*

*Resting, sleeping - these are impossible*

*Because I am in the throes of passion.*

## 9. Ambassal

Song in the *ambassal* mode by F. Shewankocheu accompanied on the *masinqo* by W. G. Egziabher.

Ambassal is a small town in the province of Elo, famous for love stories. The lover makes reference to this place to flatter the one he loves.

*(...) The clouds float over Ambassal, it is raining over Yēju,*

*But is that a reason to be so slow? (...)*

## 10. Sewnetua

Song accompanied on the *krar* in the *tizita* mode by F. Shewankocheu.

The text, by a profuse usage of metaphor, describes the beauty of a woman down to the minutest details.

*(...) Wherever she is, her body draws*

*The hermits out of their monasteries,*

*The animals out of their forests. (...)*

*Her eyes are like arrows. (...)*

*Her bosom is as huge as a shield.*

*Her breasts convey the wildness of a female leopard who has just borne young. (...)*

*Her hips and thighs are a mystery. (...)*

## 11. Kibir Temesgen

Song accompanied on the *krar* in the *anchihoy* mode by F. Shewankocheu.

This poem is taken from the classical Amharic repertoire which is named "*wax and gold*" because of the double entendre of the verses. It expresses the inevitable destiny of the

human being, the vicissitudes of life, and calls upon the generosity of the All-Powerful.

*(...) This woman who is sitting there,*

*Says to me that she is so poor*

*That she doesn't even have anything to eat.*

*And yet I ask myself who taught her*

*The art of shaping those clay figures (...)<sup>7</sup>.*

## 12. Yene Neh Woy

Duet sung in the *tizita* mode by E. Shibabaw and F. Shewankocheu, accompanied on the *masinqo* by W. G. Egziabher.

This lover's dialogue recounts a whole love story, from the initial exchanges with each one watching the other, the little provocations, the passion finally declared and the resulting gratitude, but also the hostility of the families which seek to break up the union.

*(...) Are you mine? May I come closer by one step?*

*(...) People say that you are satisfied,*

*But I don't know anything about that,*

*I would have to ask my throat and my stomach.*

*(...) Why do people say,*

*"Kill him, he's a thief"?*

*A thief does not have to die,*

*Because nothing is as wonderful as what he has taken.(...)*

PIERRE BOIS

---

7. Play on on the word *gel*, which refers not only to small clay figurines but also to the idea of the body going back to the earth to turn into dust.



# ÉTHIOPIE ETHIOPIA

## CHANTS D'AMOUR • LOVE SONGS

**Fantahun Shewankocheu**, chant & lyre krar / vocals and krar lyra

**Ejgayehu "Gigi" Shibabaw**, chant / vocals

**Wores G. Egziabher**, vièle masinqo & chant / masinqo bowed lute & vocals

- |   |        |
|---|--------|
| 1. Bati [chant solo / vocal solo] .....             | 3'13"  |
| 2. Yeberutma [chant/song & krar] .....              | 5'18"  |
| 3. Tirut Yebatin Lig [chant solo / vocal solo]..... | 3'30"  |
| 4. Tew Maneh [chant/song & masinqo].....            | 4'54"  |
| 5. Abo Yiba [masinqo solo & chant/song].....        | 5'25"  |
| 6. Fikre Endeneh [chant/song & krar].....           | 4'19"  |
| 7. Kiraren Bikagnew [chant/song & krar] .....       | 5'37"  |
| 8. Simih Man Yibabal [chant/song & masinqo] .....   | 6'12"  |
| 9. Ambassal [chant/song & masinqo] .....            | 6'27"  |
| 10. Sewnetua [chant/song & krar] .....              | 5'46"  |
| 11. Kibir Temesgen [chant/song & krar].....         | 4'02"  |
| 12. Yene Neh Woy [chant/song & masinqo].....        | 6'20"  |
| <i>total</i> .....                                  | 61'50" |

*Tous les chants sont en langue amharique, sauf le n°5 en langue tigré.*

*All songs are in Amharic language, except n°5 in Tigrean language.*

Enregistrement/recordings, Maison des Cultures du Monde (Paris), 1997.