



ETHIOPIA ÉTHIOPIE

THREE CHORDOPHONE TRADITIONS / TROIS TRADITIONS DE CORDOPHONES



ANTHOLOGIE *de la* MUSIQUE AFRICAINE
AN ANTHOLOGY *of* AFRICAN MUSIC



ETHIOPIA / ÉTHIOPIE

Three Chordophone Traditions Trois traditions de cordophones

| | | |
|----|--|------|
| 1 | Selamta (The Creation / La Crédation) - <i>bägänna</i> (lyre) | 2'53 |
| 2 | Fäbälähala (From Earth You Came, From Earth You Shall Return De la terre tu viens, à la terre tu retourneras) - <i>bägänna</i> (lyre) | 2'41 |
| 3 | Abba gran motä (Death of the Left-Handed - La mort du gaucher) - <i>bägänna</i> (lyre) | 5'31 |
| 4 | Mädägäna zäläsana bätbaze (About the Futility of Life - De la futilité de la vie) <i>bägänna</i> (lyre) | 4'32 |
| 5 | Instrumental Melody / Mélodie instrumentale - <i>bägänna</i> (lyre) | 1'48 |
| 6 | Tälaufino gomdär - <i>krar</i> (lyre) | 3'53 |
| 7 | Tene éko (I am Yours and You are Mine - Je suis à toi et tu es à moi) - <i>krar</i> (lyre) | 6'00 |
| 8 | Ambasel - <i>krar</i> (lyre) | 6'21 |
| 9 | Säläla (war song / chant de guerre) - <i>masinquo</i> (spike fiddle / luth à pique) | 3'56 |
| 10 | Gämay eney (Come Little Girl and Chat with Me - Viens petite, bavarder un peu avec moi) <i>masinquo</i> (spike fiddle / luth à pique) | 4'26 |
| 11 | Waya lulého - <i>masinquo</i> (spike fiddle / luth à pique) | 5'04 |
| 12 | Samni (Kiss Me / Embrasse-moi) - <i>masinquo</i> (spike fiddle / luth à pique) | 5'18 |

ETHIOPIA

Three Chordophone Traditions

Introduction

These recordings made in 1972 in Addis Ababa introduce three chordophone traditions: the *bägänna* (or larger ten string plucked lyre) tradition, the *krar* (or smaller five and six string plucked lyre) tradition and the *masinquo* (or single string spike fiddle) tradition. Collectively, the musicians, who are in their early twenties to late forties, exhibit extraordinary range and variation in the exploitation of instrumental techniques and individual style. But also, each individual retains a musical identity characteristic of his ethnic group.

Traditionally, performance on these instruments is of a solo nature, an individual vocalist accompanying himself on the instrument. Here, music is not polished in the sense of staging a show for the benefit of a large audience in a formalized setting but presented instead in an informal setting for the benefit of family gatherings and celebrations with relatives and close friends, or for entertaining the commoner who frequents the various drinking houses and bars, or for performing just for oneself. Thus, these twelve musical examples focus on ordinary everyday music in which Ethiopians participate.

Recording Background: Performance and Technical Contexts

Although both field and studio recordings were made for the study, studio recorded examples were selected specifically so that the listener could hear musical characteristics both common to individual performers and instrumental genres but also other musical characteristics that differentiate them.

Originally, the examples were recorded on a full track monaural 4.2L Nagra at 7 1/2 ips. Both Sennheiser MKH 415T and Electro Voice E44 microphones were used in Nos. 1-4 but only the Sennheiser in Nos. 5-12. Located in a private home, one recording room measured approximately 10'x14'x8' (Nos. 1-8, 10-12) and the other room measured approximately 22'x30'x8' (No. 9). Extraneous sounds, perfectly acceptable in the particular social context, are nevertheless heard in few of the examples, notably kitchen sounds, i.e., clattering of dishes (No. 8) and foot thumping (No. 11).

Selection criteria were made on the basis of music stylistically representative of a particular ethnic group and performed by competent to excellent musicians as determined by the musicians' peers and Ethiopian informants.

Words in Ethiopian languages are rendered in English transliteration according to the technique of Wolf Leslau (1978: 1-7).

Ethnic Group Distribution

Ethiopia has a population of approximately 32.6 million according to the government Central Statistical Office 1980 census. Addis Ababa has the largest urban concentration of people, a capital centrally located and, the principal area for business and commerce, hence a good place for musicians to earn money.

Individual musicians representing five ethnic groups were recorded in Addis Ababa: Amhara, Dorze, Oromo, and two Tigre groups who speak Tigre and Tygrinya. With the exception of the *bägänna* examples for which only the Amhara playing style is offered, *krar* music is illustrated by the Tygrinya,

Dorze, and Amhara playing styles, and *masingo* music represented by the Amhara, Tygrinya, Oromo, and Tigre playing styles.

Musicological Notes

The music of the spike lute and two lyre traditions is melodic where the melody consists of two or more phrase patterns. These melodic phrase patterns are repeated either in the same sequence (AAB AAB AAB AAB) or in a different sequence (AAB ABB AAB ABA). All the compositions have a primary referent pitch, most likely a secondary (No. 8), and sometimes a tertiary referent pitch (No. 12). Phrases commonly overlap between vocal and instrumental parts so that the melody appears continuous with no breaks or major pauses. To give added momentum, the instrumental accompaniment often consists of ostinato patterns.

Vocal and instrumental parts perform together in heterophony where the strophic form is common. Sometimes the vocalist uses the recitative or speech mode to produce a particular effect. Other vocal effects such as exclamations are found in the *krar* and *masingo* performances, and, in particular, the Dorze *krar* example (No. 7) and the Tigre *masingo* examples (Nos. 10 and 12). Each composition includes an instrumental introduction, interlude(s), and *coda*. Only the *bägänna* examples (Nos. 1-3) omit the *coda* in favor of a single sustained note to signify the end.

Qəñet is an interval set which consists of five basic pitches plus the octave and provides the tonal basis for any musical composition. In Amhara music, *Qəñet* consists of two mutually exclusive intervallically permuted interval sets. That is there are two known *qəñet* in each set: *təzəta* and *bati*; *ančihoye* and *ambasel*. The interval progression of *təzəta* 1, 2, 3, 4, 5 is the same as *bati* 2, 3, 4, 5, 1. And 1, 2, 3, 4, 5

of *ančihoye* is the same as 4, 5, 1, 2, 3 of *ambasel*. It is the interval, not the pitch relationship, that is fixed as pitch is determined by the performer's tessitura. The four known *qəñet* have the following approximate interval sequences given in cents (Kimberlin 1976: 67 and 71):

| <i>Qəñet</i> | Interval | | | | | (octave) |
|--------------|----------|-----|-----|-----|-----|----------|
| | I | II | III | IV | V | |
| Təzəta | 210 | 175 | 340 | 140 | 325 | |
| Bati | 325 | 210 | 175 | 340 | 140 | |
| Ančihoye | 135 | 360 | 120 | 345 | 235 | |
| Ambasel | 120 | 345 | 235 | 135 | 360 | |

Note: For comparison a minor 2nd equals 100 cents, a major 2nd equals 200 cents.

Ančihoye qəñet is not illustrated in this recording. Nos. 7, 11, and 12 use *qəñet* with no known name. The Tigre not only use *qəñet* common among the Amhara such as *təzəta* (No. 6) and *bati* (No. 10), but they use other *qəñet* as well. In the recording, then, the Tigre, Oromo, and Dorze use other *qəñet* which, to the author's knowledge, have no known name. With few exceptions, there is no *qəñet* change within a composition. An illustration of *qəñet* change is found in the Tigre example (No. 12) intended to accompany dance. Not only did the *qəñet* change coincide with tempo change in this case, but it marked a contrast and signalled a dance music division.

The solo music of each ethnic group can differ from one another even when the same type of instrument is used. These differences can be attributed, in part, to the *qəñet* used, kinds and use of instrumental ornaments that elaborate the basic melody, instrumental and vocal harmonics, language and text, vocal and instrumental relationships, relationship of the various melodic phrase patterns constituting the melody, and the rhythmic organization of the parts-voice, instrument, body movement, dance-to-the total performance.

Nevertheless, these recordings illustrate some of the distinctive qualities among the solo performances: the Tigre voice is very constricted (Nos. 6, 10, 12), the Oromo more natural and loose (No. 11), and the Amhara natural (Nos. 1-4) to somewhat constricted (No. 9). Because Ethiopian lyres have, to my knowledge, at least three or more strings where five, six, and ten are most common, two or more pitches can be simultaneously sounded (Nos. 5 and 6).

Masingo music is distinguished from lyre music in the use of conjunct melodies having greater pitch density and in the use of harmonics when the musician wishes to extend the *masingo*'s fundamental melodic range from one up to two and one half octaves. *Masingo* bowing and bow tension vary. Tigre bow hard and forced where the bow is often scraped at an angle against the *masingo* string grain. The bow string itself is always stretched very taut. Unlike the Tigre, the Oromo bow lightly against the *masingo* string. The bow string is not tight but relaxed with little bow tension. The Amhara bow tension and touch lie somewhere between that of the Tigre and Oromo. Tigre *masingo* music is generally more highly and overtly aggressively accented (Nos. 10 and 12) than Amhara or Oromo music.

A large part of the Tigre *masingo* music repertoire is intended to accompany group dances with solo parts (Nos. 10 and 12). There is the characteristic change of meter signifying a dance division, a change of pace, or marking when the dance soloist or group is about to begin (Nos. 10 and 12). The "ritornello", often used in dance music, is a device used to build tension and is especially effective during the solo portion of a group dance in which the soloist displays his dance virtuosity.

RECORDINGS

Nos. 1-5 The *Bägänna* Lyre

According to Ethiopian tradition, the *bägänna* was used by David to soothe King Saul's nerves and heal

him of insomnia and that the instrument came to Ethiopia from Israel at the time of Menelik I. Its actual origin remains in doubt, even though Ethiopian manuscripts depict the instrument at the beginning of the fifteenth century, A.D. (Kimberlin 1978: 13).

Known as the instrument of noblemen, monks, and the upper class and performed by both Amhara and Tigre men and women, the *bägänna* was used primarily as an accompaniment during meditation and prayer. Though commonly played in the home, it is sometimes played at festive occasions and, during Lent, is the instrument most often heard on the radio. One may compose one's own texts or they may be taken from the Bible, from proverbs, or from the book of *Qəñe*, an anthology of proverbs and love poems. Subject matter includes the futility of life, inevitability of death, saints, mores, morality, prayer, and praises to God. A song can last a few minutes to several hours depending on the text and the persistence of the player (personal communication by Alemu Aga, 1972). Though many texts are of a religious nature, the instrument is not used in the Ethiopian Orthodox church services, even if it is seen occasionally in religious processions outside the church.

Because of its function in society, it is relatively difficult to find people who play the *bägänna*. Meditation and prayer are very private, personal endeavors, and hearsay suggests that the instrument is played by very few and is a dying art. However, in 1972 the Yared Music School in Addis Ababa began formal instruction in *bägänna*, and since the new regime has given priority to the arts, the *bägänna* still survives.

The lyre player Alemu Aga is considered by the Ethiopians as one of the foremost *bägänna* proponents in the country. After graduating from Addis Ababa University with a major in geography, he obtained a position at the Yared Music School teaching geography and *bägänna*. Alemu himself first learned to play by listening and observing a neighbor in secret.

Alemu practiced the bāgānna and only later did he ask the neighbor if he would teach him to play. Alemu had been playing the bāgānna for about fourteen years and has been heard on Radio Ethiopia during the Christmas and Lenten seasons. Alemu plays exclusively in təzəta qəñet, knows at least eight melodies to which he sets innumerable texts he has composed or has taken from literary works such as the Bible or book of Qəñe.

Even though Alemu's bāgānna has ten strings made of sheep's intestines, only five are actually sounded when he uses the plucking method of playing (Nos. 1–4). That is, the left hand plucks strings one, four, six, eight, and ten. The remaining strings are used for the finger rests or stops after the strings have been plucked. No. 5 illustrates the strumming method of playing which requires the use of a plectrum. Alemu uses a wooden plectrum, by which all ten strings are sounded with each of the five pitches duplicated at the same pitch or at the octave.

Thong buzzers are used as a method of sound amplification (Nos. 1–3, 5). Each buzzer is a U-shaped leather thong that is placed between each string and the bridge. The thong for each string is adjusted up or down so that the string, when plucked or strummed, repeatedly vibrates against the edge of the bridge, producing the characteristic buzzing sound which is more penetrating than music played without the buzzers.

1 SELAMTA-The Creation

Amhara Style
City: Addis Ababa
Province: Shoa

Text translation

In the name of the Father, the Son and the Holy Spirit,
I present my greetings to the Only God

How are You, You the King from Above
Until You call me, I come to see You.

From the beginning, life was wonderful,
That of the Father, the Son and the Holy Spirit—the Trinity!

They are three in person, image and name
But they are One in deeds and orders.

The Trinity, which existed before all else,
Started Creation on Sunday.

At that time They created Seven all of a sudden.

First the sky and the earth,
Fourth the invisible Angels and darkness,
Seventh water, air and fire.

After creating all these in silence,
They said, "Let there be light!"

On Monday morning, They divided the water into three
They kept one part on earth,
The other two in the sky.

On Tuesday They ordered the earth to grow plants,
And it started to grow grass, leaves and crops.

On Wednesday working on finer things,
They created the stars, the sun and the moon.

On Thursday, since Their work was not yet done,
They created those that have wings to fly,
Those that cannot fly but walk and glide on the ground,
Including fish in the sea and crocodiles.

On Friday morning, They created Adam our father,
They created him in Their own image.

On the third day They created Eve
So that she may help him for he was lonely
The end of Their Creation
Became Saturday, the seventh day.

2 FÄBÄLÄHALA-From earth you came, to earth you shall return

Amhara Style
City: Addis Ababa
Province: Shoa

The text is taken from the book of Qəñe, page 27,
Nos. 1–5.

No English translation is available.

3 ABBA GRAN MOTÄ-Death of the left-handed

Amhara Style
City: Addis Ababa
Province: Shoa

Text translation

The left-handed died, my bosom friend,
Who gave me fat to eat and mead to drink.

Tatek is the horse and Kassa is the name
On Fridays there is unrest in Jerusalem
One thousand black, one thousand grey horses of Shoa,
Everyone shivers when Theodore appears.

There is much crying on top of Magdala,
We do not know how many women died
But we know one man has died.

Underestimating the king of Tigre,
Underestimating the king of Shoa,
You never killed a man except yourselves.

They could not say "We killed him" for they found him dead,
They could not say "We captured him" for they had no captive in their hand,
What did the English say when they returned home?
We do not know for they are deceitful.

4 MÄDÄGÄNA ZÄLÄSANA BÄTBAZE- About the futility of life

Amhara Style
City: Addis Ababa
Province: Shoa

The text is taken from the book of Qəñe. The literal meaning is given first, followed by the hidden meaning. In this example, some of the bāgānna strings do not utilize the thong buzzers.

Text translation

Calling each other from here and there,
The dead assembled together;
They are entertaining
Those that are not dead

Those materials obtained from the remains
of the dead like skin, tail-hair, "jimat", bāgānna,
masinqo and krar, are entertaining those alive.

Local medicine types
We have in great number.
But I think that

Those obtained from roots of plants are better.
It is always good to work, to keep busy and
to do other things. አል አል has
a double meaning 1) roots 2) work.

The maids and servants of nowadays
Do not obey according to my wish.
They will quit even when I respect them
But stay when I do not respect them.

Only what God says or wishes happens.
እንተ ተደርሱ has a double meaning 1) you 2) God

The tongue of nowadays
Has become friendly with the tooth,
When it bites me without my knowledge
It chews me to bits.

I am backbitten.

My maid having left accidentally,
The servant became my cook,
Without asking me what to prepare
He annoyed me by preparing meat I do not like.

Had I not been created of flesh, I would
have not been mortal. Because I am made of
flesh and a human, I am mortal. That is
what is worrying me.

My maid being used to making fun,
Does not hear me when I call her.
They say she is up there,
Why does she not respond to my calls and come?

Why does not the Holy Virgin (Mary)
who is in heaven, come to my rescue when
I need her help?

*The old farmer
Still does not know good farmland.
Do not mistake it for a rock
Plough it, it is soil.*

*Man is mortal. So he will disintegrate
and turn into dust.*

*The maid had gone,
To fetch water for a friend.
Cook! She came late breaking
Another person's jar.*

Man is useless because he is mortal.

Some of the bāgānna strings do not use the thong buzzers for amplification.

5 INSTRUMENTAL MELODY

*Amhara Style
City: Addis Ababa
Province: Shoa*

This example illustrates the bāgānna strumming method as opposed to the plucking method of sound production. When the bāgānna is strummed, all ten strings are tuned in double courses. When the plucking method is used, only five of the ten strings need to be tuned, the remaining strings act as finger rests.

Nos. 6–8 The Krar Lyre

Though it is not known how the instrument received its name, Ashenafi Kebede says the word krar may have been derived from the Amharic verb makrər meaning “to twine into a fine stretched cord” (Kebede 1967: 156). Legend says the krar is known as the “devil’s instrument”, so named as explained here: the krar, in contrast to the bāgānna, was an inferior imitation whose instrument morphology and sound production were inspired by Satan. Also, the krar was the instrument of robbers, bandits, and

wanderers who played music inspiring them on to destroy or plunder (Kebede 1967: 154). Traditionally, krar players have been thought of as those who entice others for immoral purposes, e.g., as the instrument of pimps and prostitutes. Today, it is used by the Amhara and Tigre to accompany contemporary popular songs (Kimberlin 1972: 8). Nos. 6, 7, and 8 demonstrate three types of krar playing techniques. In No. 6 Garmayön’s right hand picks and strums the metal wire krar strings with a plastic plectrum while his left hand stops and mutes the strings. Musically, he plays various rhythmic patterns that outline the basic melody of the voice. In No. 7 Mahay uses a leather plectrum instead of a plastic one. Also, the krar plays ostinato chordal rhythmic patterns with shifting accents while the vocalist sings an independent melody. In No. 8 Alemayehu plucks the sheep’s gut krar strings with his left hand and with the thumb of the right hand. No plectrum is used and there is no muting or stopping of strings. The krar and voice perform in heterophony where the instrument plays a melodic variant, with chords, of the vocal melody.

Another way the krar examples differ is in the morphology of the instruments themselves. Although all three are basically made of wood, Garmayön’s krar (No. 6) has a metal bowl-shaped resonating box that is covered with goat skin, the two side pillars form a slight “V” shape, and the five strings are wound around friction pegs which are pushed through the crossbar and rotated to change the pitch. Mahay’s krar (No. 7) has a rectangular-shaped resonating box made of wood and covered with cow hide, the two side pillars are perpendicular to the crossbar, and the five strings are wound around the crossbar which acts as a friction bar. Alemayehu’s krar (No. 8) has a wooden bowl-shaped resonating box that is covered with goat skin, the two side pillars form a slight “V” shape, and the six strings are wound around the crossbar

and peg levers. The peg lever is set against the crossbar and is always perpendicular to it when rotated to change the pitch.

6 TÄLAFINO GOMDÄR

*Tigrinya Style
Region: Hamiser
Eritrea*

Garmayön Bayagä, a talented krar performer, had been playing the krar for ten years. In Eritrea and Tigre provinces, krar players are more numerous than masingo players. In Shoa province, the reverse is true. Thus, in order to take advantage of this situation, Garmayön travels to Shoa from Eritrea every year for part of the year. Although six strings are normally used in the Tigre playing style, his krar had six peg holes but only five strings at that time. Usually, the sixth string is a duplicate of another string sounding an octave apart.

No text is available.

7 TENE ይKO-I am yours and you are mine

*Dorze Style Sung in Amharic
City: Arba Mensch
Province: Goma Gofa*

Mahay Sofa is a weaver by profession. He had not returned home in two and one half years but currently lives in a Dorze enclave in Addis Ababa where this community is involved in the production of cotton cloth for which the Dorze are famous. Mahay supplements his income by playing the five-stringed krar. Hence, his role as a performing musician helps introduce him to prospective clients who might purchase his cloth. His father is a weaver and his mother spins thread for the cloth. She is also a livestock dealer. The krar, as well as many of the song texts, were handed down three generations to Mahay, from father to son (personal communication by Mahay

Sofa, 1972). Mahay is considered an excellent musician whose performances are highly animated and often acrobatic. In addition, he utilizes overt vocal effects to enhance the music and text.

The song text is a mixture of subject matter and form. It includes a man’s love for a lady named Almaz, pride in being a member of the Dorze ethnic group, and a proverb: “The wild animal with long horns lives in the forest. When people quarrel, it is the chief who reconciles them.”

8 AMBASEL

*Amhara Style
City: Gondar
Province: Begemder*

Alemayehu Fantay is a very versatile musician. Not only is he a master masingo player (No. 9) but he also modestly admits that he plays the six string krar. This particular composition demonstrates his wide vocal and emotional range as well as his ability to vary a melodic line. Ambasel is a town located in northern Ethiopia in Wallo Province; it is also the name of one of four common qəñet used in Amhara music.

Nos. 9–12 The masingo Spike Fiddle

The masingo is primarily the instrument of the Amhara, Oromo, and Tigre who often travel from one place to another in search of work. Strictly speaking, professional masingo players, are known as azmari (Kimberlin 1976: 7). In 1972, about five hundred azmari lived in Addis Ababa and an estimated six thousand can be found in Ethiopia (Kimberlin 1976: 10). Primarily a male profession, azmari prefer to perform at weddings and parties. But it is common to work at the tāg bet, a place where men go to talk and drink tāg or honey mead. An azmari frequently goes from one tāg bet to the next until he finds an owner willing to let him play for gratuities.

Song texts cover any topic and come in the form of proverbs, descriptions, narratives, or dialogues. Attitudes reflected in the songs cover a wide spectrum from pessimism and fatalism, to optimism, while the azmari's manner may be non-committal, critical, praising, or jesting. Regarding masinquo morphology, the sound box volume seems to be a good indicator of ethnic group and the spike head decorative motif appears to differentiate individual masinquo makers (Kimberlin 1976: 38, 41–42). Motif might also help determine ethnic affiliation though this has not yet been ascertained. In general, the Oromo have the smallest sound boxes measuring between 1.8–2.2 liters, the Tigre the largest boxes between 7.5–8.5 liters, and the Amhara somewhere in between, measuring from 2.2–4 liters (Kimberlin 1976: 36–38).

9 SELÄLA—War Song

Amhara Style
City: Gondar
Province: Begemder

Alemayehu Fantay had been playing the masinquo for fifteen years. A teacher of masinquo at the Yared Music School for a number of years, he was formerly a deacon at an Ethiopian Christian church. He is considered by Ethiopians to be an exceptional masinquo performer and composer. In addition to teaching, he is leader and director of a private performing group in Addis Ababa.

At the conclusion of this seläla, another musician joins the soloist on the käbäro or drum. Usually, however, instead of a drum accompaniment, it is common practice for the soloist to strike the side of his masinquo resonating box with the wooden portion of the masinquo bow. In this recording both masinquo and käbäro percussive sounds are heard.

Text translation

Hunger after harvest, missing after shooting
They burn you like fire under your feet.

*Let a hero die and a cowardly person live
because his shoulders like carrying dirt.*

*My home country Ethiopia, the sign of freedom
I do not want to lose your life when I am alive.*

*Not shooting a bullet to shoot a person,
Even if you tie it around your waist, it makes you respected
and feared.*

*Bring my "dimot four", I do like to put it away
It is after blood is shed that a brother comes to fight.*

*Kill him with a "dimot four" and kill him with "bulie"
Let the enemy send people who ask for peace.*

*Tell that person to take care for his life, I think he has no
advisor,
A bullet has no brain to think if you pull the trigger.*

*Please kill our enemy, to kill him is the best thing to do,
Otherwise if you say tomorrow, and after tomorrow,
the enemy will be ready.*

*Heroic general who marches heroes to crush
against each other at the battlefield.*

10 GÄMAY ENÉY—Come my little girl and chat with me

Tigrinya Style
City: Asmara
Eritrea

Kafel Asamarom had been performing for ten years, is considered an exceptional musician and appears to be well known in northern and central Ethiopia. In addition, he also owns a retail shop in Asmara. He performs in both Tigrinya and Amhara styles. His repertoire consists of about fifty songs, ten of which he values as his best. Kafel says Tigre masinquo have large sound boxes to enhance the sound in order to accommodate the large dance ensembles which the masinquo frequently accompany. The example he performs in this recording would usually accompany a dance ensemble.

The song text is a love song about all the women he loves. The vocal effects heard act as rhythmic accompaniment and also gives the performer time to prepare for his next set of lyrics.

11 WAYA LULEHO

Oromo Style
Province: Shoa

Legassi Abdi had been playing the masinquo for about twenty-five years. Legassi makes his own masinquo as well as masinquo for other azmari. He has recorded about one hundred songs for Radio Ethiopia and composed texts for twenty songs. When performing, he taps his foot in specific rhythmic patterns. And when playing the masinquo, he utilizes a number of harmonic and slide effects.

No text is available.

12 SAMNI—Kiss me

Tigre Style
Region: Shira
Province: Tigre

Kebrom Kabrazhi had been playing the masinquo for about ten years for weddings and in bars. Though most azmari make or have masinquo made to order, Kebrom bought his masinquo with the characteristic large resonating box three years ago from another azmari. In playing the masinquo, the left hand thumb and first three fingers are normally used for stopping the string. Kebrom uncharacteristically uses the four fingers of his left hand instead. This performance would normally accompany dancing.

The text concerns one man's anxiety over his love for a woman with the lament: "My love is again distressing me."

TRANSCRIPTIONS

The transcriptions are only intended as a guide and denote the approximate, not actual pitches. For a detailed discussion of qəñet or interval set which constitutes the tonal base of any composition, refer to Kimberlin 1976.

In the musical transcriptions, melodic divisions are indicated with the letters A, B, C, etc. A slight pause or cadence is indicated by an apostrophe ('). Throughout each example there is a strict underlying pulse, but the insertion of bar lines, rest marks, and time signatures in many cases would only imply a rigidity that is often not the case.

ACKNOWLEDGMENTS

This recording is dedicated to the musicians of Ethiopia and especially to those who helped in the research and preparation of this album. Individuals who deserve special mention include: Sisay Ghebremedhin, Alemayehu Fantay, Alemu Aga, Mahay Sofa, Yosef Idris, Babiche Habtemayer, Kafel Asamarom, Legassi Abdi, Garmayón Bayagä, Kebrom Kabrazghi, and Jerome Kimberlin. Fieldwork for this project, in part, was supported by a Fulbright-Hays Fellowship.

Text translation of the songs into English were made by Alemu Aga (Nos. 1, 3, 4), Sisay Ghebremedhin (Nos. 7, 10, 12), and Alemayehu Fantay (No. 9). Texts and music transcriptions for Nos. 1 and 3 can also be found in Kimberlin 1978 as well as in Kimberlin 1980/1983.

BIBLIOGRAPHY

- Kebede, Ashenafi
 1967 "The Krar", *Ethiopian Observer* 11.

Kimberlin, Cynthia Tse
 1972 Unpublished field notes.

1976 *Masinqo and the Nature of Qəñet*.
 Ph. D. dissertation, University of California,
 Los Angeles. University Microfilms
 International, Ann Arbor.

1978 "The Bägännä of Ethiopia", *Ethiopianist*
 Notes 2 (2): 13-29

1980 /1983 "The Music of Ethiopia", in *Music of
 Many Cultures*, E. May, ed., Berkeley,
 Los Angeles: University of California
 Press.

Kimberlin, Cynthia Tse and Jerome
 1984 "The Morphology of the Masinqo:
 Ethiopia's Bowed Spike Fiddle", *Selected
 Reports in Ethnomusicology* 5: 249-262.

Lemma, Tesfaye
 1975 *Ethiopian Musical Instruments*, Addis
 Ababa.

Leslau, Wolf
 1968 *Amharic Textbook*, Berkeley and
 Los Angeles: University of California
 Press.

ÉTHIOPIE

Trois traditions de cordophones

Introduction

Ces enregistrements, qui ont été réalisés à Addis Abeba en 1972, sont consacrés à trois cordophones traditionnels : le *bägänna* (une lyre assez grande à 10 cordes pincées), le *krar* (une petite lyre à 5 ou 6 cordes pincées) et le *masinqo* (un luth monocorde à pique et à archet). Tous les musiciens entendus ici, qui ont entre 20 et 50 ans, sont passés maîtres dans l'art d'exploiter toutes les possibilités techniques de leur instrument et de les varier, ainsi que de se forger un style bien à eux et diversifié ; mais d'autre part chacun n'en garde pas moins une identité musicale qui est la marque distinctive de son ethnie.

Par tradition, ces trois cordophones sont joués seuls, par un chanteur qui s'accompagne lui-même sur son instrument. Les musiciens n'ont pas l'ambition de raffiner leur musique, car il ne s'agit pas pour eux de se produire en concert, devant un public nombreux, dans un environnement officiel, mais de jouer dans un contexte plus familier, par exemple à l'occasion de réunions et de fêtes de famille, pour leurs parents et leurs amis intimes, dans les cafés ou les bars, ou tout simplement de faire de la musique pour leur propre plaisir. Les douze morceaux enregistrés ici sont donc des exemples de la musique de tous les jours, à laquelle participent les Éthiopiens.

Ethnies représentées

D'après le recensement effectué en 1980 par l'office national des statistiques, il y a en Éthiopie quelque 32,6 millions d'habitants. Situé au centre du pays, Addis-Abeba, la capitale, est aussi la ville la plus peuplée et une plaque tournante pour le monde des affaires et le commerce ; c'est pourquoi les musiciens y trouvent aussi facilement de quoi gagner leur vie.

Les cinq artistes enregistrés à Addis-Abeba représentent chacun une ethnie différente : les Amhara, les Dorze, les Oromo et deux groupes tigréens, qui parlent le tigré et le tigrinya. Exception faite des exemples de la tradition du *bägännä*, qui sont limités au style amhara, les morceaux de *krar* illustrent le style d'exécution du groupe de langue tigrinya, ainsi que celui des Dorze et celui des Amhara, tandis que les enregistrements de *masingo* donnent un aperçu des styles amhara, des deux groupes tigréens ainsi que des Oromo.

Remarques musicologiques

La musique exécutée sur les trois instruments présentés ici est une musique mélodique ; la mélodie se compose de deux phrases types, ou plus, qui sont répétées soit dans le même ordre (AAB AAB AAB AAB), soit dans un ordre différent (AAB ABB AAB ABA). Tous les morceaux ont un son de référence primaire, très probablement un son de référence secondaire (n° 8) et parfois un son de référence tertiaire (n° 12). Normalement, les phrases sont à cheval sur la partie vocale et la partie instrumentale, donnant l'impression d'une mélodie ininterrompue, qui n'est pas entrecoupée de pauses courtes ou longues.

L'accompagnement instrumental se compose souvent d'ostinato destinés à rehausser l'intensité de la mélodie. Dans les chants strophiques, la voix et l'instrument se conjuguent selon la technique de l'hétérophonie. Parfois, afin de produire un effet particulier, le chanteur recourt au récitatif ou introduit des passages parlés. D'autres effets vocaux, comme par exemple les interjections, interviennent également dans la musique de *krar* et de *masingo* ; ils sont particulièrement mis en relief dans le morceau de *krar* des Dorze (n° 7) et dans l'exemple de *masingo* tigréen (n°s 10 et 12). Chaque composition comprend une introduction instrumentale, un/des interlude(s) et une

coda. Il n'y a pas de coda dans les morceaux de *bägännä* (n°s 1-3), dont l'instrumentiste signale la fin en tenant le dernier ton.

Qəñet est un groupe d'intervalles ; comprenant cinq sons de base et l'octave, il constitue la base tonale de toute composition musicale. Dans la musique des Amhara, il est formé par deux groupes d'intervalles permутés, qui sont toujours dissociés. Autrement dit, il y a dans chaque groupe deux *qəñet* connus : *təzəta* et *bati* ; *ančihoye* et *ambasel*. La progression des intervalles dans *təzəta* - 1, 2, 3, 4, 5 - est la même que dans *bati* - 2, 3, 4, 5, 1 - et dans *ančihoye* - 1, 2, 3, 4, 5 - ; elle est la même que dans *ambasel*, 4, 5, 1, 2, 3. C'est l'intervalle qui est déterminé, et non pas la hauteur, qui est, elle, déterminée par la tessiture du musicien. Dans les quatre *qəñet* connus, la séquence des différents intervalles est à peu près la suivante (les valeurs sont exprimées en cents) (Kimberlin 1976 : 67 et 71) :

Intervalle

| <i>Qəñet</i> | I | II | III | IV | V | (octave) |
|--------------|-----|-----|-----|-----|-----|----------|
| Təzəta | 210 | 175 | 340 | 140 | 325 | |
| Bati | 325 | 210 | 175 | 340 | 140 | |
| Ančihoye | 135 | 360 | 120 | 345 | 235 | |
| Ambasel | 120 | 345 | 235 | 135 | 360 | |

* À titre de comparaison : une seconde mineure équivaut à 100 cents, et une seconde majeure à 200 cents.

Il n'y a pas d'*ančihoye qəñet* dans les enregistrements présentés ici, et dans les exemples 7, 11 et 12, les *qəñet* n'ont pas de nom connu.

Les groupes tigréens emploient les *qəñet* des Amhara, comme par exemple *təzəta* (n° 6) et *bati* (n° 10), mais ils en utilisent également d'autres, que l'on peut entendre ici. De même, les Oromo et les Dorze ont eux aussi d'autres *qəñet*, qui, d'après les informations dont nous disposons, n'ont pas de nom connu. À quelques exceptions près, le *qəñet* reste le même tout au long du morceau. On peut cependant trouver

une illustration d'un changement de *qəñet* dans le morceau enregistré chez un groupe tigréen (n° 12), dont la fonction est d'accompagner la danse. Dans ce cas précis, non seulement le changement de *qəñet* coïncide avec un changement de tempo, mais encore, il marque un contraste et signale une division dans la musique accompagnant la danse.

Le fait que des ethnies différentes utilisent le même instrument n'implique pas forcément que leur musique soit aussi identique. Leurs différences tiennent sans doute en partie au *qəñet* employé, à l'utilisation d'ornements instrumentaux ajoutés à la mélodie de base et à leurs types, aux harmoniques vocales et instrumentales, à la langue dans laquelle le texte est chanté et au texte lui-même, au rapport entre la partie vocale et la partie instrumentale, aux relations entre les différentes phrases mélodiques, et à l'agencement rythmique des différentes parties - voix, instrument, mouvements du corps, danse - de l'ensemble du morceau.

Ces enregistrements mettent en relief quelques-unes des caractéristiques des différents styles d'exécution en solo : dans les groupes tigréens, la voix est très comprimée (n°s 6, 10, 12) ; chez les Oromo, elle est plus naturelle et déliée (n° 11), et chez les Amhara, elle est tantôt naturelle (n°s 1-4), tantôt comprimée (n° 9). En Éthiopie, les lyres ont trois cordes au minimum, et cinq, six ou dix la plupart du temps, de telle sorte qu'elles peuvent produire simultanément au moins deux sons de hauteurs différentes (n°s 5 et 6). La musique de *masingo* se distingue de la musique pour lyre par l'association de mélodies d'une plus grande densité sonore, et par l'emploi d'harmoniques ajoutées par l'exécutant pour étendre jusqu'à deux octaves et demie l'ambitus de base de la mélodie, qui est d'une octave.

La tension de l'archet du *masingo* est variable, de même que la technique d'attaque. Chez les Tigréens, le musicien a un coup d'archet sec et forcé, et il racle souvent la corde de l'instrument de biais. Les crins de

l'archet sont toujours très tendus. Les Oromo, par contre, ont un coup d'archet doux. La tension des crins de l'archet est faible. Chez les Amhara, la tension de l'archet et le coup d'archet se situent à mi-chemin entre ceux des groupes tigréens et des Oromo. La musique pour *masingo* des groupes tigréens est en général beaucoup plus accentuée (n°s 10 et 12) que celle des Amhara ou des Oromo, et elle l'est de façon plus franchement agressive.

Une grande partie de la musique pour *masingo* des groupes tigréens est destinée à accompagner les danses collectives, entrecoupées de solos (nos. 10 et 12). Elle se distingue par un changement de mètre caractéristique, qui marque une division de la danse, un changement de pas, ou encore le moment où le(s) danseur(s) s'apprête(nt) à intervenir (n°s 10 et 12). La "ritournelle", fréquente dans la musique de danse, a pour but de créer un climat de tension et elle est particulièrement efficace pour mettre en relief la virtuosité du danseur ou des danseurs soliste(s) au milieu de l'ensemble.

ENREGISTREMENTS

N°s 1-5 *Le bägännä (lyre)*

D'après la tradition éthiopienne, David jouait du *bägännä* pour calmer les nerfs du roi Saül et le guérir de ses insomnies ; on raconte que l'instrument, venant d'Israël, a été introduit en Éthiopie sous Ménélik 1er. Le doute plane encore sur son origine véritable, bien qu'il soit déjà mentionné dans des manuscrits éthiopiens du début du XVème siècle de notre ère (Kimberlin 1978 : 13).

Le *bägännä*, qui est considéré comme l'instrument des nobles, des moines et de la haute société, est utilisé par les Amhara et les groupes tigréens, sans distinction de sexe ; à l'origine, il avait pour fonction d'accompagner la méditation et la prière. Son cadre habituel est la maison particulière, mais on le sort

parfois pour certaines fêtes, et pendant le carême, c'est l'instrument le plus entendu à la radio.

Certains textes sont composés par le musicien lui-même, et les autres sont tirés de la Bible, de proverbes ou encore du livre de Qəñe, une anthologie de proverbes et de poèmes d'amour. Ils ont pour thèmes la futilité de la vie, l'inéluctabilité de la mort, les saints, les mœurs, la moralité, ou ce sont des chants de prière et de louanges adressées à Dieu. Un chant peut durer de quelques minutes à quelques heures, selon le texte et la persévérence de l'exécutant (remarque personnelle d'Alemu Aga, 1972). Bien que de nombreux textes aient un contenu religieux, le bāgānna est absent des offices de l'église orthodoxe éthiopienne ; toutefois, il figure de temps à autre dans les processions à l'extérieur de l'église.

En raison de la fonction du bāgānna dans la société, il est relativement difficile de rencontrer des gens qui le pratiquent. La méditation et la prière ont un caractère très intime, elles relèvent de l'effort personnel et d'après ce qu'on dit, l'instrument serait en voie de disparition, car très peu en jouent encore. Néanmoins, l'Ecole de Musique Yared d'Addis-Abeba propose depuis 1972 des cours de bāgānna, ce qui a permis à l'instrument de survivre, d'autant que le nouveau régime attache une grande importance aux arts.

Alemu Aga est tenu par les Éthiopiens pour l'un des plus grands joueurs de bāgānna. Après des études de géographie à l'université d'Addis-Abeba, il est entré à l'Ecole de Musique Yared, où il enseigne la géographie et, bien sûr, le bāgānna. Alemu lui-même a appris cet instrument en l'éccoutant et en observant en secret un voisin en jouer. Ce n'est que plus tard, alors qu'il s'était déjà mis au bāgānna, qu'il a demandé à ce musicien de lui donner des leçons. Alemu pratique le bāgānna depuis environ quatorze ans et on peut l'entendre sur les ondes de Radio Ethiopia pendant la période de Noël et le Carême. Il utilise exclusivement le təzeta qəñet, et connaît au moins huit mélodies, auxquelles il adapte d'innombrables textes dont il est

l'auteur ou qu'il a tirés de la littérature, par exemple de la Bible ou du livre de Qəñe.
Le bāgānna d'Alemu a dix cordes en boyau de mouton, qui peuvent être grattées ou pincées ; dans ce dernier cas (n°s 1-4), le musicien n'en utilise que cinq, à savoir la première, la quatrième, la sixième, la huitième et la dixième, qu'il pince de la main gauche, les autres servant d'appui pour les doigts au repos. Dans l'exemple n° 5, les cordes sont grattées ; la technique employée nécessite ici l'usage d'un plectre. Alemu utilise un plectre en bois, avec lequel il gratte les dix cordes, et chacune des cinq hautes est redoublée, sur la même hauteur ou à l'octave. Pour amplifier le son (n°s 1-3, 5), on intercale entre chaque corde et le chevalet une lanière de cuir en forme de U qui sert de vibrateur. La lanière est fixée en haut ou en bas de chaque corde qui, lorsqu'elle est pincée ou grattée, vibre alors plusieurs fois en heurtant le bord du chevalet, produisant un son bourdonnant caractéristique, plus pénétrant que celui des instruments dépourvus de vibrateurs.

1 SELAMTA - La création

Style amhara
Addis-Abeba
Province du Choa

Traduction du texte

Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit,
Je m'incline devant Dieu, l'Unique.
Comment vas-tu, toi le Roi, qui habites le firmament ?
Je viens vers toi, en attendant que tu m'appelles.
À l'origine, ils avaient une vie merveilleuse,
Le Père, le Fils et le Saint-Esprit - la Trinité !
Trois personnes distinctes de par leur représentation et
par leur nom
Mais elles ne font qu'un dans leurs actes et leurs
commandements.

La Trinité, qui était avant toute chose,
A commencé son œuvre un dimanche.

C'est alors qu'elle créa le chiffre Sept, soudainement.
En premier, elle fit le ciel et la terre,
En quatrième, les anges invisibles et les ténèbres,
En septième, l'eau, l'air et le feu.

Après les avoir créés tous, en silence,
Elle dit : "Que la lumière soit !"

Le lundi matin, elle partagea l'eau en trois parties ;
La première sur la terre,
Et les deux autres dans le ciel.

Le mardi, elle ordonna à la terre de se couvrir de verdure,
Et c'est ainsi que la terre produisit de l'herbe, des feuilles et
des cultures.

Le mercredi, qui était réservé aux travaux délicats,
Elle fit les étoiles, le soleil et la lune.

Le jeudi, comme elle n'avait pas encore fini son ouvrage,
Elle créa tout ce qui a des ailes pour voler,
Les êtres qui ne peuvent voler, mais marchent et glissent
sur le sol,
Les poissons dans la mer et les crocodiles.

Le vendredi matin, elle créa Adam, notre père,
Elle le créa à son image.

Le troisième jour, elle créa Eve
Pour lui venir en aide, car il était seul.

Le dernier jour de la Création
Fut le samedi, le septième jour.

2 FÄBÄLÄHALA - De la terre tu viens, à la terre tu retourneras

Style amhara
Addis-Abeba
Province du Choa

Le texte est tiré du livre de Qəñe, p. 27, n°s 1-5. Il
n'en existe pas de traduction.

3 ABBA GRAN MOTÄ - La mort du gaucher

Style amhara
Addis-Abeba
Province du Choa

Traduction du texte

Le gaucher, mon ami intime, est mort,
Lui qui me donnait de la graisse à manger et de l'hydromel
à boire.

Tatek est le cheval, et Kassa le nom.
Le vendredi, Jérusalem est agitée
Mille chevaux noirs et mille chevaux gris du Choa,
Tout le monde frémît à l'apparition de Théodore.

Les pleurs retentissent en haut de Magdala,
Nous ne savons pas combien de femmes sont mortes
Mais nous savons qu'un homme est mort.

Sous-estimant le roi du Tigré,
Sous-estimant le roi du Choa,
Vous n'avez jamais tué personne, sinon vous-mêmes.

Ils ne pouvaient dire "Nous l'avons tué", car ils l'ont trouvé mort,
Ils ne pouvaient dire "Nous l'avons capturé", car ils
n'avaient pas de prisonnier entre les mains,
Que dirent les Anglais en rentrant chez eux ?

Nous ne le savons pas car ils sont fourbes.

4 MÄDÄGÄNA ZÄLÄSANA BÄTBAZE - De la futilité de la vie

Style amhara
Addis-Abeba
Province du Choa

Le texte est tiré du livre de Qəñe. La traduction en
donne tout d'abord le sens littéral, puis la significa-
tion occulte. Dans cet exemple, seules quelques
cordes du bāgānna sont pourvues de lanières de
cuir servant de vibrateurs.

Traduction du texte

S'appelant les uns les autres, venant d'ici et de là,
Les trépassés se rassemblèrent ;
Ils divertissaient ceux qui ne sont pas morts.

Les objets tirés de la dépouille
des trépassés, comme la peau, les poils de la queue des animaux, le "jimat", le bâgânnna,
le masinqo et le krar, servent à divertir les vivants.

Des remèdes du pays,
Il y en a beaucoup ici
Mais je pense que
Ceux qui sont tirés des racines et des plantes sont plus efficaces.

Il est toujours bon de travailler, d'être occupé et aussi de faire autre chose. Le mot ማል ማል a un double sens : il signifie 1) racines et 2) travail.

Les servantes et les serviteurs d'aujourd'hui
N'obéissent pas comme je le voudrais.
Ils me quitteront, même si je les respecte,
Mais resteront alors que je ne les respecte pas.

Seul ce que Dieu dit ou veut se réalise.
ἢ ተ ተ a un double sens : 1) toi et 2) Dieu.

La langue d'aujourd'hui
Est en bons termes avec la dent,
Lorsqu'elle me mord à mon insu,
Elle me réduit en miettes.

On me calomnie.

Ma servante m'ayant quitté par hasard,
C'est mon domestique qui me fait la cuisine,
Il ne m'a pas demandé ce qu'il fallait faire,
Et m'a contrarié en préparant un plat de viande que je n'aime pas.

Si je n'avais pas été une créature de chair, je ne serais pas mortel. Mais comme je suis fait de chair, et un humain, je suis mortel. C'est là la raison de mon tourment.

Ma servante, qui aime plaisanter,
Ne m'entend pas quand je l'appelle.
On dit qu'elle est là-haut,
Alors pourquoi ne vient-elle pas quand je l'appelle ?

Pourquoi la Sainte Vierge (Marie),
Qui est au ciel, ne vient-elle pas à mon secours
Quand j'ai besoin de son aide ?

Le paysan en âge
Ne connaît toujours pas de bonnes terres.
Ne la prends pas pour de la pierre
Et laboure-la, c'est de la terre.

L'Homme est mortel. Il se décomposera et tombera en poussière.

La servante est partie
Chercher de l'eau pour un ami.
Cuisinier ! Elle est rentrée tard, et a cassé la cruche d'un autre.

L'homme est inutile car il est mortel.

Ici, quelques cordes seulement du bâgânnna sont munies des lanières destinées à amplifier le son.

5 MÉLODIE INSTRUMENTALE

Style amhara
Addis-Abeba
Province du Choa

Dans cet exemple, les cordes ne sont pas pincées mais grattées. Dans ce cas, les dix cordes sont accordées en accord double. Lorsque les cordes sont pincées, cinq seulement doivent être accordées, les cinq autres servant de support pour les doigts au repos.

N°s 6-8 Le krar (lyre)

On ne sait pas d'où vient le nom de cet instrument. D'après Ashenafi Kebede, il se peut que le mot krar soit dérivé du verbe makrer en amharique, qui signifie "tordre une cordelette tendue" (Kebede 1967 : 156). Selon la légende, le krar "est l'instrument du démon", comme en témoignent ces deux explications : le krar était une basse imitation du bâgânnna, et c'est Satan qui en a inspiré la morphologie et les sons ; c'était aussi l'instrument des brigands, des vauriens et des vagabonds, qui jouaient une musique qui les poussait au vandalisme ou au pillage (Kebede

1967 : 154). Jadis, on considérait le krar comme l'instrument des proxénètes et des prostituées, et l'on disait que ceux qui en jouaient incitaient à la débauche. De nos jours, les Amhara et les Tigréens s'en servent pour accompagner les chants populaires contemporains (Kimberlin 1972 : 8).

Les exemples 6, 7 et 8 illustrent trois techniques de jeu différentes. Dans le morceau 6, Garmayön, le musicien, pince et gratte les cordes de métal de la main droite avec un plectre en plastique, tandis que de la main gauche, il arrête les cordes ou étouffe les sons. Il souligne la mélodie de base de la partie vocale à l'aide de différentes formules rythmiques. Mahay (n° 7) utilise pour sa part un plectre en cuir. Sur son krar, il joue des formules rythmiques sur des accords d'ostinato, aux accents changeants, tandis que le chanteur chante une mélodie autonome. Dans l'exemple 8, Alemayehu pince les cordes en boyau de mouton de son krar avec les doigts de la main gauche et le pouce droit. Il n'utilise pas de plectre, les cordes ne sont pas étouffées, et elles vibrent jusqu'à ce qu'elles s'arrêtent d'elles-mêmes. Le krar et la voix se combinent en hétéronphonie lorsque le musicien joue une variante mélodique, sous forme d'accords, de la mélodie chantée.

Les enregistrements se distinguent non seulement de par la technique de jeu, mais aussi de par la morphologie des instruments. Les trois krar entendus ici sont tous en bois, mais celui de Garmayön (n° 6) est pourvu d'une caisse de résonance hémisphérique en métal, tendue de cuir de chèvre. Les deux montants verticaux forment un V, et les cinq cordes sont enroulées autour de chevilles de friction que l'on introduit dans les orifices aménagés dans la traverse, et que l'on fait pivoter pour modifier la hauteur du son. L'instrument de Mahay (n° 7) a une caisse de résonance rectangulaire en bois recouverte de cuir de vache ; les deux montants sont perpendiculaires à la traverse, qui sert de barre de friction, autour de laquelle sont enroulées les cinq cordes. Enfin, celui

d'Alemayehu (n° 8) a une caisse de résonance hémisphérique en bois recouverte de peau de chèvre ; les deux montants sont eux aussi légèrement en V, et les six cordes sont enroulées autour de la traverse et des leviers qui servent de chevilles. Le levier est placé contre la traverse et pour modifier la hauteur, on le fait tourner autour de l'axe de la traverse, de telle sorte qu'il lui est toujours perpendiculaire.

6 TÄLAFINO GOMDÄR

Style tigrinya
Région de Hamisen
Érythrée

Garmayön Bayagä est un musicien de talent, qui pratique le krar depuis dix ans. En Érythrée et dans le Tigré, cet instrument est plus répandu que le masinqo, alors que dans la province du Choa, c'est l'inverse qui se produit. Garmayön, qui est originaire de l'Érythrée, tire avantage de cette situation et passe tous les ans plusieurs mois dans le Choa. Bien que dans le Tigré, les krar aient normalement six cordes, à l'époque de nos recherches, celui de Garmayön n'en avait que cinq, mais six orifices pour les chevilles. En règle générale, la sixième corde est la réplique d'une autre corde accordée à l'octave.

Nous n'avons pas pu obtenir le texte de ce morceau.

7 TEÑE EKO - Je suis à toi et tu es à moi

Style dorze chanté en amharique
Ville d'Arba Mensch
Province du Gamu-Gofa

Comme son père, Mahay Sofa est tisserand de son état ; sa mère file le coton et vend du bétail. Mahay, qui n'est pas rentré chez lui depuis deux ans et demi, vit actuellement à Addis-Abeba dans une enclave dorze ; cette communauté fabrique des cotonnades pour lesquelles les Dorze sont du reste réputés. Mahay arrondit ses fins de mois en jouant du krar à

cinq cordes, ce qui lui permet de lier connaissance avec des clients éventuels pour sa toile de coton. Son *krar* ainsi qu'une grande partie des textes de ses chants ont été transmis de père en fils depuis maintenant trois générations (remarque personnelle de Mahay Sofa, 1972). Mahay est, dit-on, un excellent musicien au jeu très vivant, qui tient souvent de l'acrobatie, et il aime les effets vocaux par lesquels il donne plus de relief à la musique et au texte.

Le texte de ce chant associe le contenu à la forme. Il a pour thèmes l'amour qu'éprouve un homme pour une dame répondant au nom d'Almaz, la fierté d'être un Dorze et un proverbe : "L'animal sauvage aux longues cornes vit dans la forêt. Lorsque les hommes se querellent, c'est le chef qui les réconcilie."

8 AMBASÈL

Style amhara
Ville de Gondar
Province du Begemder

Alemayehu Fantay est un musicien aux talents très variés, qui maîtrise non seulement à merveille le *masinquo* (n° 9), mais admet modestement qu'il joue aussi du *krar* à six cordes. Ce morceau montre combien son registre vocal et émotionnel est étendu et illustre la facilité avec laquelle il varie une ligne mélodique. Ambasel est une ville de la province du Wallo, qui se trouve dans le nord de l'Éthiopie ; c'est aussi le nom de l'un des quatre *qñèt* couramment employés par les Amhara.

Nos 9-12 Le masinquo (luth à pique)

Le *masinquo* est surtout répandu chez les Amhara, les Oromo et les Tigréens, qui se déplacent souvent de village en village, en quête de travail. Les joueurs de *masinquo* professionnels au sens strict du terme sont connus sous le nom d'*azmari* (Kimberlin 1976 : 7) ; ce sont pour la plupart des hommes. En 1972, on

en recensait près de 500 à Addis-Abeba même, et l'on pense qu'il y en a 6 000 au total en Éthiopie (Kimberlin 1976 : 10). Les *azmari* jouent de préférence dans les mariages et les réceptions ; mais on peut aussi les entendre dans les *täg bet*, où se réunissent les hommes pour bavarder et boire le *täg*, de l'hydromel. Bien souvent, l'*azmari* va d'un *täg bet* à l'autre jusqu'à ce qu'il trouve un tenancier qui l'autorise à jouer moyennant une rémunération.

Les textes des chants portent sur tous les sujets possibles et imaginables, exposés sous forme de proverbes, de descriptions, de narrations ou de dialogues. Ils reflètent les états d'âme les plus divers, allant du pessimisme à l'optimisme, en passant par le fatalisme, que les *azmari* expriment sur un ton réservé, critique, élogieux ou railleur.

S'agissant de la morphologie du *masinquo*, le volume de la caisse de résonance permet, semble-t-il, d'identifier le groupe ethnique, et le motif qui orne la tête de la pique est l'emblème de celui qui a façonné l'instrument (Kimberlin 1976 : 38, 41-42). Peut-être, mais on ne peut l'affirmer, ce motif permet-il de déterminer aussi l'appartenance ethnique. En général, c'est chez les Oromo que la caisse de résonance est la plus petite (elle a une contenance de 1,8 à 2,2 litres) et c'est chez les Tigréens qu'elle est la plus grande (entre 7,5 et 8,5 litres) tandis que les instruments des Amhara se situent entre les deux, avec 2,2-4 litres (Kimberlin 1976 : 36-38).

9 SELÄLA - Chant de guerre

Style amhara
Ville de Gondar
Province du Begemder

Alemayehu Fantay joue du *masinquo* depuis quinze ans. Avant d'entrer à l'École de Musique Yared, où il enseigne cet instrument, il était diacre de l'Église éthiopienne. Ses compatriotes le considèrent comme un joueur de *masinquo* et un compositeur

hors pair. Outre ses activités d'enseignant, il dirige et gère un ensemble musical privé à Addis-Abeba.

À la fin de ce *seläla*, un joueur de *käbäro* (tambour) se joint au soliste. Cet accompagnement de tambour n'est pas habituel, et généralement, comme on peut l'entendre aussi dans cet exemple, le joueur de *masinquo* bat le flanc du corps de résonance de son instrument avec le bois de l'archet.

Traduction du texte

*La faim après la moisson, manquer sa cible
Ils te brûlent comme du feu sous tes pieds.
Que le héros meure, et que le lâche vive
Car il aime avoir de la poussière sur les épaules.
Ma patrie, l'Éthiopie, symbole de la liberté.
Je ne veux pas te conduire à ta perte alors que je suis en vie.
Ne pas tirer un boulet pour tuer quelqu'un
Même si tu t'en ceins la taille, il fait que l'on te respecte et te craigne.*

*Apporte-moi mon "dimot four", je veux le ranger
C'est après une effusion de sang qu'un frère vient se battre.
Tue-le d'un coup de "dimot four", tue-le avec un "bulie".
Laisse l'ennemi envoyer des émissaires demander la paix.
Dis-lui de ne pas exposer sa vie ; je crois qu'il n'a personne pour le conseiller,
Un boulet n'a pas de tête pour penser lorsque tu tires.
Je t'en prie, tue notre ennemi, le tuer est la meilleure des choses à faire
Sinon, si tu dis demain et après-demain, l'ennemi sera prêt.
Général héroïque, qui conduit les héros au champ de bataille pour qu'ils s'affrontent.*

10 GÄMAY ÈNEY - Viens petite, bavarder un peu avec moi

Style tigréen
Ville d'Asmara
Erythrée

Kafel Asamarom pratique la musique depuis dix ans. Considéré comme un musicien exceptionnel, il est sur-

tout connu dans le nord et le centre de l'Éthiopie. Il possède également un magasin à Asmara. À l'aise dans le style tigrinya comme dans le style amhara, il a à son répertoire une cinquantaine de chants, dont dix sont, à ses yeux, ses chefs-d'œuvre. D'après lui, si le *masinquo* des Tigréens a une grande caisse de résonance, c'est pour amplifier le son de façon que les grands ensembles de danseurs qu'accompagne souvent l'instrument puissent l'entendre. Le morceau présenté ici accompagne habituellement une danse d'ensemble.

Le chant est un chant d'amour dédié par Kafel à toutes les femmes qu'il aime. Les effets vocaux servent d'accompagnement rythmique et laissent au musicien le temps de se préparer pour le texte suivant.

11 WAYA LULEHO

Style oromo
Province du Choa

Legassi Abdi joue du *masinquo* depuis environ un quart de siècle. Il fabrique des instruments, les siens et ceux d'autres *azmari*. Il a enregistré une centaine de chants pour Radio Ethiopia et écrit le texte de vingt chants. Lorsqu'il joue, il tape du pied en suivant des modèles rythmiques spécifiques, et sur son *masinquo* il recourt à plusieurs effets harmoniques et de glissando.

Nous n'avons pas pu obtenir le texte de ce chant.

12 SAMNI - Embrasse-moi

Style tigréen
Région de Chira
Province du Tigré

Kébrom Kabrazi joue du *masinquo* depuis une dizaine d'années, à l'occasion de mariages et dans les bars. Bien que la plupart des *azmari* fabriquent eux-mêmes leur instrument ou le fassent faire sur mesure, Kébrom a acheté le sien, à la grande caisse de résonance caractéristique, à un autre *azmari* il y a

trois ans. Contrairement aux autres joueurs de masinqo, qui touchent normalement les cordes à l'aide du pouce et des trois premiers doigts de la main gauche, il se sert des quatre doigts de la main gauche. Le morceau qu'il exécute ici accompagne habituellement la danse.

Le texte porte sur l'angoisse ressentie par un homme épris d'une femme; il se lamente : "Mon amour m'afflige encore".

TRANSCRIPTIONS

Les transcriptions ne sont destinées qu'à servir de guide et elles ne reproduisent pas les hauteurs réelles, mais une approximation. Pour plus de détails sur le *qəñet*, le groupe d'intervalles constituant la base tonale de toute composition, on peut se reporter à Kimberlin 1976.

Dans les transcriptions musicales, les divisions de la mélodie sont indiquées par les lettres A, B, C et ainsi de suite. Une pause brève ou la cadence sont indiquées par le signe ('). Dans chaque exemple, il y a un rythme sous-jacent strict, mais l'insertion de barres de mesure, de repos et d'indications sur le temps ne ferait qu'imiquer une rigidité qui bien souvent ne correspond pas à la réalité.

DÉDICACE

Ce disque est dédié aux musiciens d'Éthiopie, et plus spécialement à ceux qui nous ont aidés dans nos recherches et pour la préparation de cet album. Nous tenons aussi à remercier tout particulièrement Sisay Ghebremedhin, Alemayehu Fantay, Alemu Aga, Mahay Sofa, Yosef Idris, Babichi Habtemayer, Kafel Asamarom, Legassi Abdi, Garmayon Bayagà, Kebrom Kabrazghi et Jerome Kimberlin. Nous avons pu effectuer nos recherches sur le terrain grâce, en partie, à une bourse Fulbright-Hays.

Les textes des chants ont été traduits en anglais par Alemu Aga (n°s 1, 3, 4), Sisay Ghebremedhin (n°s 7, 10, 12) et Alemayehu Fantay (n° 9). On trouvera également les textes et la transcription des morceaux 1 et 3 dans Kimberlin 1978 et Kimberlin 1980/83.

BIBLIOGRAPHIE

Kebede, Ashenafi

1967 "The Krar", *Ethiopian Observer* 11.

Kimberlin, Cynthia Tse

1972 Notes non publiées.

1976 *Masinquo and the Nature of Qəñet*. Mémoire de 3ème cycle, University of California, Los Angeles. University Microfilms International, Ann Arbor.

1978 "The Bäganna of Ethiopia", *Ethiopianist Notes* 2(2) : 13-29.

1980/1983 "The Music of Ethiopia", in *Music of Many Cultures*. E. May (éditeur), Berkeley et Los Angeles: University of California Press.

Kimberlin, Cynthia Tse et Jerome

1984 "The Morphology of the Masinquo: Ethiopia's Bowed Spike Fiddle". *Selected Reports in Ethnomusicology* 5: 249-262.

Lemma, Tesfaye

1975 *Ethiopian Musical Instruments*, Addis-Abeba.

Leslau, Wolf

1968 *Amharic Textbook*, Berkeley et Los Angeles: University of California Press.

No. 1

Tzazta qəñet

Bäganna
Fingering/Doigté
Voice/Voix

Initial ending
Final ending

Song duration / Durée du chant: 2'37"
ABA duration / Durée de ABA: 4'
*First time only / Seulement la première fois

Number of phrase pattern set accompanying text / Nombre de schémas types des phrases accompagnant le texte

Voice (V) and/or
bäganna (B) /
Voix (V) et/ou
bäganna (B)

Phrase pattern set / Schéma type des phrases

1-16

| | B | A B A |
|--|-----|-------|
| | B | A B A |
| | B V | A B A |
| | B | A B A |

No. 2

Tzazta qəñet

Bäganna
Fingering/Doigté
Voice/Voix

Song duration / Durée du chant: 1'55"
AABC duration / Durée de AABC: 12"

Number of phrase pattern set accompanying text / Nombre de schémas types des phrases accompagnant le texte

Voice (V) and/or
bäganna (B) /
Voix (V) et/ou
bäganna (B)

Phrase pattern set / Schéma type des phrases

1

| | B | AABC |
|---|----|-------|
| 1 | BV | AABC |
| 2 | | ABC |
| 3 | | AABC |
| 4 | B | AABC |
| 5 | BV | ABC |
| 6 | | ABDC |
| | B | AABDC |

No. 3

Tzazta qəñet

Bäganna
Fingering/Doigté
Voice/Voix

Song duration / Durée du chant: 2'36"
AABB' duration / Durée de AABB': 17"

Number of phrase pattern set accompanying text / Nombre de schémas types des phrases accompagnant le texte

Voice (V) and/or
bäganna (B) /
Voix (V) et/ou
bäganna (B)

Phrase pattern set / Schéma type des phrases

1

| | B | AABB' |
|---|----|-------|
| 1 | BV | AABB' |
| 2 | B | AAB' |
| 3 | BV | AAB' |
| 4 | B | AAB' |
| 5 | BV | AAB' |
| 6 | B | AAB' |

2

| | B | B' |
|---|----|----|
| 1 | BV | B' |
| 2 | B | B' |
| 3 | BV | B' |
| 4 | B | B' |
| 5 | BV | B' |
| 6 | B | B' |

3

| | B | AAB' |
|---|----|------|
| 1 | BV | AAB' |
| 2 | B | AAB' |
| 3 | BV | AAB' |
| 4 | B | AAB' |
| 5 | BV | AAB' |
| 6 | B | AAB' |

4

| | BV | AAB' |
|---|----|------|
| 1 | B | B' |
| 2 | BV | B' |
| 3 | B | B' |
| 4 | BV | B' |
| 5 | B | B' |
| 6 | BV | B' |

5

| | B | AAB' |
|---|----|------|
| 1 | BV | AAB' |
| 2 | B | AAB' |
| 3 | BV | AAB' |
| 4 | B | AAB' |
| 5 | BV | AAB' |
| 6 | B | AAB' |

6

| | B | A (cut) / (coupe) |
|---|----|-------------------|
| 1 | BV | A (cut) / (coupe) |
| 2 | B | A (cut) / (coupe) |
| 3 | BV | A (cut) / (coupe) |
| 4 | B | A (cut) / (coupe) |
| 5 | BV | A (cut) / (coupe) |
| 6 | B | A (cut) / (coupe) |

No. 4

Tzazta qəñet

Bäganna
Fingering/Doigté
Voice/Voix

Song duration / Durée du chant: 2'36"
AABB' duration / Durée de AABB': 17"

Number of phrase pattern set accompanying text / Nombre de schémas types des phrases accompagnant le texte

Voice (V) and/or
bäganna (B) /
Voix (V) et/ou
bäganna (B)

Phrase pattern set / Schéma type des phrases

Bâgîmna

Fingering /
Doigté
Voice / Voix

Verse 1 / Vers 1
Verses 2-8 / Vers 2-8

Song duration /
Durée du chant: 4'00"

ABCC duration /
Durée de ABCC: 27"

Number of phrase pattern set accompanying text /
Nombre de schémas types des phrases accompagnant le texte:

| | |
|--|--|
| Voice (V) and/or bâgîmna (B) / Voix (V) et/ou bâgîmna (B) | Phrase pattern set / Schéma type des phrases |
| Krav (K) / Voix (V) et/ou Krav (K) | Voice (V) and/or Krav (K) / Voix (V) et/ou Krav (K) |

Song duration /
Durée du chant: 4'00"

ABCC duration /
Durée de ABCC: 27"

Number of phrase pattern set accompanying text /
Nombre de schémas types des phrases accompagnant le texte:

| | |
|---|------|
| B | ABCC |
| 1 | ABCC |
| 2 | V |
| 3 | BCC |
| 4 | ABC |
| 5 | ABC |
| 6 | ABC |
| 7 | AHKC |
| 8 | AHKC |

Note: — indicates partial bâgîmna solo.
N.B.: le signe — indique des solos de bâgîmna.

No. 5 Tzazet qâfât

Bâgîmna

Bâgîmna melody duration / Durée de la mélodie du bâgîmna: 28"
AB duration / Durée de AB: 3.5"

Form/Forme: Phrase pattern set / Schéma type des phrases

| | |
|----|----|
| AB | AB |

No. 6

Tzazet qâfât

Krav

Voice / Voix

Song duration /
Durée du chant: 4'09"
AB duration /
Durée de AB: 09"

Number of phrase pattern set accompanying text /
Nombre de schémas types des phrases accompagnant le texte:

| | | |
|------|------|------------------|
| 1 | K | AB |
| 2-19 | KV | AB |
| | K | AB ¹⁸ |
| | [KV] | AB ¹⁹ |

(Qâfât name not known / le nom du qâfât n'est pas connu)

No. 7

Tzazet qâfât

Krav

Introduction main melody only /
Introduction mélodie principale seulement

Voice/Voix

Vocal recitative /
Récitatif vocal

Song duration /
Durée du chant: 5'34"

Form/Forme: Phrase pattern set / Schéma type des phrases

| | |
|----|----|
| AB | AB |

No. 7 Cont/Suite

Form: Song consists of three main divisions that are repeated in variation. /
Forme: le chant consiste en trois divisions principales répétées avec des variations.

M A
V ABC
ABC
ABC
ABC
ABC
ABC
ABC
ABC
ABC
M A

No. 8

Main vocal melody / Mélodie principale de la partie vocale

Ambassel qâfât

Masingo

Voice / Voix

Song duration /
Durée du chant: 5'55"

No. 9

Tzazet qâfât

Masingo introduction /
Introduction au masingo

Voice / Voix

Masingo

Voice / Voix

Masingo

Song duration /
Durée du chant: 5'55"

Form/Forme: M = Masingo
V = Voice/Voix
SD = Spoken voice with drum accompaniment / Partie récitée avec un accompagnement de tambour

Krav first interlude /
Premier interlude de krav

(M) (VM) (VM) (VM) (VM) (SD)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|--|
| A | B | B | C | | |
| A | B | B | C | | |
| A | S | B | C | D | |
| A | B | C | D | | |
| B | B | C | D | E | |

No. 10

Transcription of the main masingo and vocal melody. An antiphonal relationship exists between the masingo and vocal parts where the vocal part is always accompanied by the masingo! /
Transcription de la mélodie principale du masingo et de la partie vocale. Le rapport entre les deux est antiphonal. La partie vocale est toujours accompagnée par le masingo!

Bati qâfât
triple time / mesure à trois temps

Main masingo melody (introduction) /
Mélodie principale du masingo (introduction)

A

No. 10 Cont./Suite

triple time / mesure à trois temps

Main vocal melody / Mélodie principale de la partie vocale

M: A
VM: B
M/V: C
VM: BB
M: B
VM: BB

No. 11

double time / mesure à deux temps

Voice / Voix

Masinigo

recitative style / style récitatif

Voice / Voix

Masinigo

triple time / mesure à trois temps

Voice / Voix

Masinigo

recitative style / style récitatif

Voice / Voix

Masinigo

triple time / mesure à trois temps

Voice / Voix

Masinigo

recitative style / style récitatif

Voice / Voix

Masinigo

triple time / mesure à trois temps

Voice / Voix

Masinigo

recitative style / style récitatif

Song duration / Durée du chant: 3'14"

Song duration / Durée du chant: 3'52"

No. 10 Cont./Suite

Form/forme: M = Masinigo
VM = Voice with masinigo accompaniment / Voix et accompagnement de masinigo
M/V = Masinigo alternates with voice / Voix et masinigo en alternance

M: A
VM: B
M/V: C
VM: BB
M: B
VM: BB

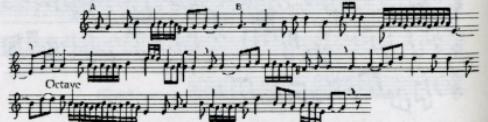
No. 11

(Quaiat name not known / le nom du quaiat n'est pas connu)

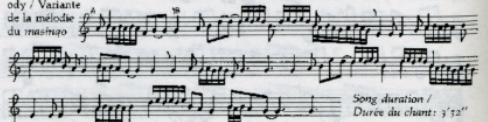
Main vocal melody / Mélodie principale de la partie vocale

Variant of vocal melody / Variante de la mélodie chantée

Main masinigo melody/Mélodie principale du masinigo



Variant of some harmonics / harmoniques du masinigo melody / Variante de la mélodie du masinigo



Form / Forme:

M = Masinigo
VM = Voice with masinigo accompaniment / Voix et accompagnement de masinigo

M: AB AB

VM: AB AB

M: AB

VM: AB AB AB

M: AB AB AB

VM: AB AB AB

M: AB AB

VM: AB AB AB (cut/coupe)

No. 12

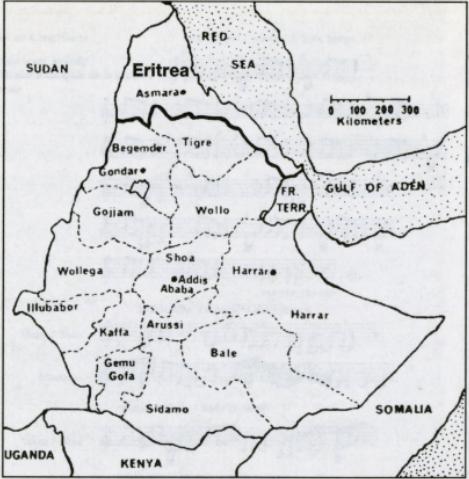
Transcription of the main masinigo and vocal melody. An antiphonal relationship exists between the masinigo and vocal parts where the vocal part is always accompanied by the masinigo. Only excepted portions are noted. / Transcription de la mélodie principale du masinigo et de la partie vocale. Le rapport entre les deux est antiphonal. La partie vocale est toujours accompagnée par le masinigo. Certains passages seulement sont transcrits.

(Quaiat name not known / le nom du quaiat n'est pas connu)

Masinigo

Voice / Voix

Song duration / Durée du chant: 3'54"



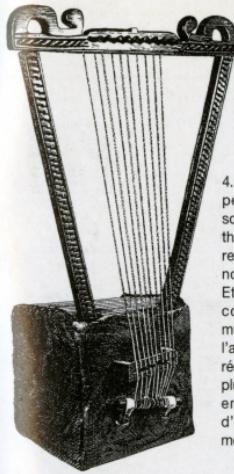
1. Map of Ethiopia/Carte de l'Éthiopie.



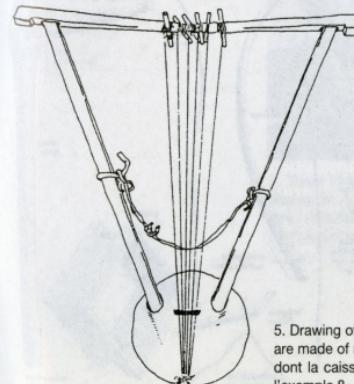
3. Manuscript drawing depicting David playing the *bâgânnâ* while trying to soothe King Saul's nerves. Believed to be folio 61, MMS 590, 18th century as identified in the William Wright Catalogue of Ethiopian Manuscripts in the British Museum, London/Illustration représentant David jouant du *bâgânnâ* pour apaiser le roi Saül. D'après le Catalogue of Ethiopian Manuscripts de William Wright (British Museum, Londres), ce dessin serait le folio 61 du manuscrit 590, datant du 18^e siècle.



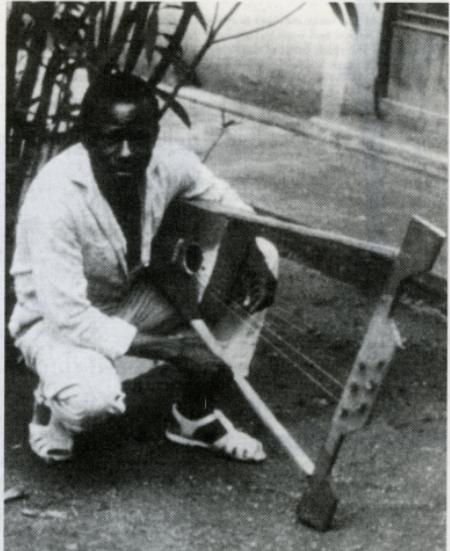
2. Manuscript drawing of King David playing the *bâgânnâ*. Believed to be folio 19, MMS 635, late 17th century as identified in the William Wright Catalogue of Ethiopian Manuscripts in the British Museum, London/Illustration représentant le roi David jouant du *bâgânnâ*. D'après le Catalogue de Ethiopien Manuscripts de William Wright (British Museum, Londres), ce dessin serait le folio 19 du manuscrit 635, datant de la fin XVII^e siècle.



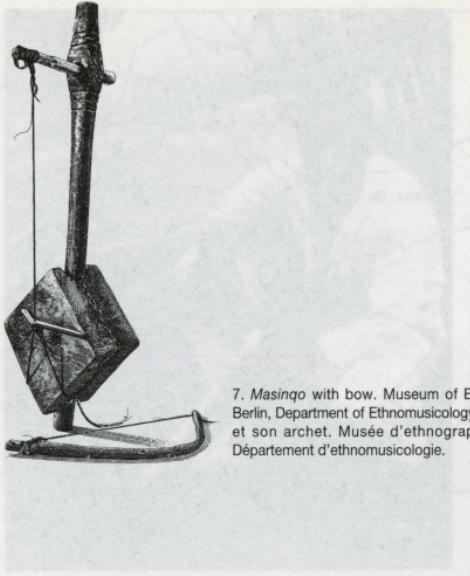
4. Ten string *bâgânnâ* with a modern peg fixation of the strings. The sound box has a bigger size than that of the instrument heard on this record. Amhara, Museum of Ethnography, Berlin, Department of Ethnomusicology/*Bâgânnâ à 10 cordes*. Sur cet instrument, le mode de fixation des cordes à l'aide de chevilles est relativement récent. La caisse de résonance est plus grande que celle du *bâgânnâ* enregistré ici. Amhara, Musée d'ethnographie, Berlin, Département d'ethnomusicologie.



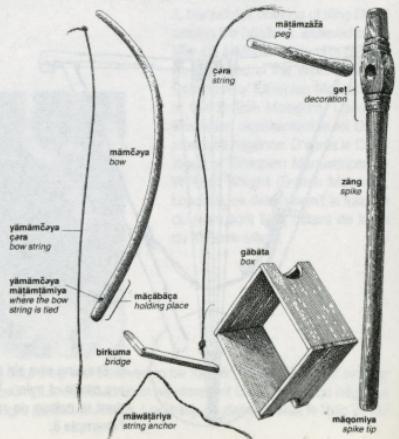
5. Drawing of a six string *krar* whose wooden resonating box is covered with goat skin and whose strings are made of nylon. This *krar* is heard in the recording No. B/Croquis illustrant un *krar* à 6 cordes en nylon, dont la caisse de résonance est recouverte de peau de chèvre. On peut entendre cet instrument dans l'exemple 8.



6. Ghermai Ghebremedhin posing with his modern-style *krar* in Adi Ugri, Eritrea. Tygrinya linguistic group (C.T. Kimberlin, 1963)/Ghermai Ghebremedhin et son *krar* moderne, à Adi Ugri, Érythrée. Groupe de langue tigrinya (C.T. Kimberlin, 1963).



7. *Masinqo with bow*. Museum of Ethnography, Berlin, Department of Ethnomusicology/Le *masinqo* et son archet. Musée d'ethnographie, Berlin, Département d'ethnomusicologie.



8. *Masinqo components given in Amharic transliteration and in English*. The skin of the sound box is not shown/Les différentes pièces du *masinqo*. Leur nom est en amharique, converti en caractères latins et en anglais. La peau de la caisse de résonance figure pas sur cette illustration.



9. Yosef Idris, an instrument maker from Addis Abeba, while playing an Amhara style *masinqo* he has recently made/Yosef Idris, un facteur d'instruments d'Addis-Abeba, essaie le *masinqo* de style amhara qu'il vient de terminer.

D 8074



Alemu AGA



3 298490 080740

FABRIQUÉ EN FRANCE / MADE IN FRANCE



D 8074

AD 090

52'20



AN ANTHOLOGY OF AFRICAN MUSIC

ETHIOPIA

Three Chordophone Traditions

Recordings and commentary: Cynthia Tse Kimberlin

- [1] Selamta** (The Creation / La Création) - *bägänna* (lyre) 2'53
- [2] Fäbälähala** (From Earth You Came, From Earth You Shall Return - De la terre tu viens, à la terre tu retourneras) *bägänna* (lyre) 2'41
- [3] Abba gran motä** (Death of the Left-Handed - La mort du gaucher) - *bägänna* (lyre) 5'31
- [4] Mädägäna zääläsana bättbaze** (About the Futility of Life De la futilité de la vie) - *bägänna* (lyre) 4'32
- [5] Instrumental Melody** / Mélodie instrumentale *bägänna* (lyre) 1'48
- [6] Tälafino gomdär** - *krar* (lyre) 3'53

ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE AFRICAINE

ÉTHIOPIE

Trois traditions de cordophones

Enregistrements et commentaire : Cynthia Tse Kimberlin

- [7] Tene éko** (I am Yours and You are mine Je suis à toi et tu es à moi) - *krar* (lyre) 6'00
- [8] Ambasel** - *krar* (lyre) 6'21
- [9] Säläla** (war song / chant de guerre) *masingo* (spike fiddle / luth à pique) 3'56
- [10] Gämay enay** (Come Little Girl and Chat with Me Viens petite, bavarder un peu avec moi) *masingo* (spike fiddle / luth à pique) 4'26
- [11] Waya lulého** - *masingo* (spike fiddle / luth à pique) 5'04
- [12] Samni** (Kiss Me / Embrasse-moi) *masingo* (spike fiddle / luth à pique) 5'18

General editor / Éditeur général : Ivan Vandor • Editorial assistant / Assistant d'éditeur : Ulrich Wegner

Digital mastering realised by Silvio Soave at the studio Medias-Waimes (Belgium)

Édition numérique et mastérisation réalisées par Silvio Soave au studio Medias-Waimes (Belgique) • Photos recto : Thomas DORN

UNESCO Series launched by Alain Daniélou and edited by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD), Berlin
 Collection UNESCO fondée par Alain Daniélou et réalisée par l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique et de Documentation (IICMSD), Berlin

Reissue AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier F-94250 GENTILLY -
 of the album "ETHIOPIA - Three Chordophone Traditions", Bärenreiter Series,
 "AN ANTHOLOGY OF AFRICAN MUSIC"
 in collaboration with

Réédition AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier F-94250 GENTILLY
 de l'album "ÉTHIOPIE - Trois traditions de cordophones", Collection Bärenreiter,
 "ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE AFRICAINE"
 avec la collaboration de





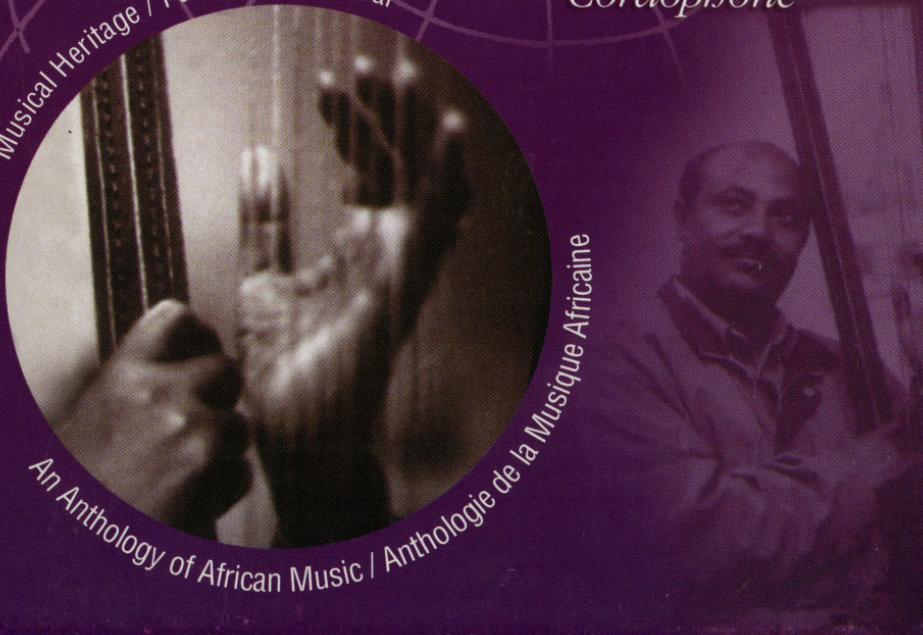
Ethiopia

Three Chordophone Traditions

Trois
Traditions de
Cordophone

Musical Heritage / Patrimoine Musical

An Anthology of African Music / Anthologie de la Musique Africaine





Recording / Enregistrement : 1972
English commentary inside.
Commentaire en français à l'intérieur.

D8074 AD 057

naïve
DISTRIBUTION



www.unesco.org.culture/cdmusic

THREE CORDOPHONE TRADITIONS / TROIS TRADITIONS DE CORDOPHONE

Recordings & commentary / Enregistrements & commentaire : Cynthia Tse Kimberlin
Mission : Fullbright-Hays

| | | | |
|---|------|--|-------|
| 1 SELAMTA | 2'53 | 7 TENE EKO | 6'00 |
| The Creation / La Création - bāgānna (lyre) | | I Am Yours and You Are Mine / Je suis à toi et tu es à moi | |
| 2 FÄBÄLÄHALA | 2'41 | 8 AMBASEL krar (lyre) | 6'21 |
| From Earth You Came, From Earth You Shall Return De la terre tu viens, à la terre tu retourneras bāgānna (lyre) | | 9 SELÄLA | 3'56 |
| 3 ABBA GRAN MOTÄ | 5'31 | War song / Chant de guerre masinqo (spike fiddle / luth à pique) | |
| Death of the Left Handed / La mort du gaucher bāgānna (lyre) | | 10 GÄMAY ENÉY | 4'26 |
| 4 MÄDÄGÄNA ZÄLÄSANA BÄTBAZE | 4'32 | Come Little Girl and Chat with Me Viens petite, bavarder un peu avec moi masinqo (spike fiddle / luth à pique) | |
| About the Futility of Life / De la futilité de la vie bāgānna (lyre) | | 11 WAYA LULEHO | 5'04 |
| 5 INSTRUMENTAL MELODY MÉLODIE INSTRUMENTALE | 1'48 | masinqo (spike fiddle / luth à pique) | |
| bāgānna (lyre) | | 12 SAMNI | 5'18 |
| 6 TÄLAFINO GOMDÄR | 3'53 | Kiss Me / Embrasse-moi masinqo (spike fiddle / luth à pique) | |
| krar (lyre) | | | 52'20 |

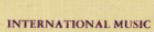
Photo recto : Thomas DORN

Unesco Series launched by Alain Daniélou and published by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD), Berlin
Collection Unesco fondée par Alain Daniélou et réalisée par l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique et de Documentation (IICMSD), Berlin

REISSUE ■ RÉDITION

Reissue Auvidis of the album "Ethiopia - Three Chordophone Traditions",
Bärenreiter Series, "An Anthology of African Music"
in collaboration with

Rédition Auvidis de l'album "Éthiopie - Trois traditions de cordophones",
Collection Bärenreiter, "Anthologie de la Musique Africaine"
avec la collaboration de



CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE
COUNCIL