

אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל • 26

עורך: אדוין סרוסי

הליטורגיה של ביתא ישראל

נעימות התפילה של יהודי אתיופיה

מבחר ופרשנויות

שמחה ארום, פרנק אלווארז-פרייה, שושנה בן-דור ואוליביה טורני

ירושלים, תשע"ט

מרכז לחקר המוסיקה היהודית, האוניברסיטה העברית בירושלים

האוניברסיטה העברית בירושלים • הפקולטה למדעי הרוח
מרכז לחקר המוסיקה היהודית
בשיתוף הספרייה הלאומית של ישראל



עריכה דיגיטלית ומסטינג: אבי נחמיאס, גיל שטיין
עיצוב גרפי ועימוד: www.say-brand.com

תרגום לעברית: טובה שני

עריכה באנגלית: מרלנה פירסטמן, סוזן קנדי

צילום השער: Kahen Mashaf, Ms. Yah Or 24, הספרייה הלאומית של ישראל

הוועדה האקדמית של המרכז לחקר המוסיקה היהודית

יו"ר: שלום צבר

רות הכהן, רינה טלגם, יוסי מורי, מיכאל סגל, אלחנן ריינה, אליהו שליפפר.

מנהל: אדוין סרוסי

הקדמה

מיזמים מדעיים, בדומה ליין משובח, מבשילים לפעמים לאורך תקופה ארוכה. הפרסום הנוכחי, שלידתו ב-1986, הוא תוצאה של תהליך עיקש ומדוקדק לא פחות, ומשל היין מתאים לו באופן טבעי שכן הוא התממש בשיתוף עם עמיתים צרפתיים.

העלייה החשאית של יהודי אתיופיה דרך סודן, שהחלה בשנת 1979, התפרסמה בגלוי בעקבות "מבצע משה" שיצא לפועל בין נובמבר 1984 ותחילת ינואר 1985. בתקופת זמן קצרה זו, הוטס לישראל דרך סודן חלק נכבד של הקהילה היהודית האתיופית. בעקבות המבצע החליטו רשויות הקליטה בישראל לקבץ את הקייסים (כהנים; אמהרית *Qessoch*, קייס, *Qes*, ביחיד, ידועים גם כ-*kahenat*, *kahen*, מ-*kahan* בגעז) של קהילת ביתא ישראל במוסד הלימוד "מכון מאיר" בירושלים, כדי שיתוודעו אל ההיסטוריה של עם ישראל ואל מצוות הדת האורתודוקסית (ההלכה), השולטות בחיי הפרט של תושביה היהודיים של מדינת ישראל. מנהיגים דתיים מובילים אלה של קהילת ביתא ישראל היו מומחים במנהגי המסורת הייחודית של יהדות אתיופיה, שהיא שונה מן ההלכה. עד מהרה התברר שתהליך החינוך מחדש, שהציב את יהודי אתיופיה בפני קונפליקטים כואבים, עתיד היה לשחוק במהירות את המנהגים הליטורגיים של ביתא ישראל. ביוזמתו של פרופ' שמחה ארום מהמרכז הלאומי הצרפתי למחקר מדעי (CNRS) ובתמיכת "בית תרבויות העולם" בפריז, נפתח במכון מאיר פרויקט להקלטה שיטתית של הקייסים.

יוזמתו הנועזת של ארום זכתה להד מידי בישראל. סדרת תכניות מדעיות משותפות לצרפת וישראל, שהושקו בתחילת שנות ה-80 של המאה שעברה במספר דיסציפלינות של מדעי הרוח והחברה, ובמיוחד באתנומוזיקולוגיה, הולידו מעורבות של המרכז לחקר המוסיקה

היהודית והמחלקה למוזיקה של בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי (כיום הספרייה הלאומית של ישראל) בפרויקט של ארום. בהנחייתו של פרופ' ישראל אדלר ז"ל, ובפיקוחו של אבי נחמיאס ז"ל, טכנאי הקול של ארכיון הצליל בספרייה הלאומית, הושקה בין 1986 ו-1987 תכנית הקלטות שאפתנית עוד יותר. פרופ' פרנק אלווארז-פרייר (CNRS, צרפת), בלשן ואנתרופולוג ידוע שם, ושושנה בן-דור (ישראל), מומחית בלימודי ביתא ישראל, הצטרפו לצוות, וסייעו לארום בהקלטות, ובמיוחד בצדדים האנתרופולוגיים והלשוניים שלהן. הקלטות נוספות נערכו ב-1989 במטרה לקבל תמונה מקיפה יותר של הפרקטיקות הליטורגיות במחזור השנה ובמחזור החיים.

בשנות ה-90 של המאה ה-20, שימשו ההקלטות בסיס לפרויקט מדעי מעמיק על הטקסט והמוזיקה של הרפרטואר הליטורגי של ביתא ישראל. ד"ר אוליביה טורני (שהיה אז דוקטורנט), הופקד על הנדבך המוזיקולוגי של הפרויקט בהנחייתו של שמחה ארום. פרנק אלווארז-פרייר ושושנה בן-דור המשיכו בעבודה האתנוגרפית על הקלטות הקייסים משנות ה-80. הם גם חקרו בשיטתיות את הטקסטים הליטורגיים, את מקורותיהם ואת ארגונם הפנימי. כל המאמצים האלה הולידו הבנה מקיפה של הליטורגיה של ביתא ישראל כפי שבוצעה באתיופיה עד אמצע שנות ה-80 של המאה ה-20.

כאשר מוניתי מנהל המרכז לחקר המוסיקה היהודית בשנת 2000, קיבלתי בירושה את המיזם המדעי הסבוך והשאפתני הזה, ונטלתי על עצמי את המשימה לסייע לצוות החוקרים המסור במימושו. במהלך פיתוח הפרויקט, הועילה לנו מאוד הקריאה הביקורתית של עמיתנו באוניברסיטה העברית, הפרופסור סטיבן קפלן, שעבד אז במכון בן צבי, מבכירי החוקרים של ביתא ישראל. אנו מודים לפרופסור קפלן על תרומתו. במשך הזמן התברר שהשלמת פרויקט ביתא ישראל תיקח זמן ארוך מהצפוי, אך לעולם לא מאוחר מדי לפרסם עבודה מדעית

מצטיינת, שעמדה במוקד תכנית הפרסומים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית במשך שני עשורים.

יש לי העונג להודות בראש ובראשונה לפרופסור שמחה ארום, דמות מובילה בעולם האתנומוזיקולוגיה, אשר הגה את הפרויקט והוציא אותו לפועל בקפדנות ובמסירות המאפיינות אותו. קהילת ביתא ישראל, שבה נפגשות אפריקה והיהדות, הייתה שדה פעולה טבעי עבור ארום, מומחה בעל שיעור קומה לאפריקה ונצר למשפחה יהודית-אירופית רבת יוקרה. כניצול שואה, הבין ארום לעומק את התלאות שעברו יהודי אתיופיה ואת הסכנות שנישקפו להם. ביכולתו היה גם להזדהות עם ייסורי העקירה שלהם ממולדתם (גם אם זו הייתה מרצון) ועם הקשיים שנלוו להתחלה מחדש בארץ אחרת. אנו אסירי תודה באותה מידה גם לשלושת שותפיו היקרים, שבלעדיהם לא יכול היה פרויקט שאפתני זה להתגשם. פרנק אלווארז-פרייר, שושנה בן-דור ואוליביה טורני ליוו את ארום בנאמנות בשלושת עשורי ההרפתקה הזו. כל אחד מהם תרם להשלמתו המוצלחת של חלק חיוני אחר בפרויקט. תרומתו של טורני הייתה חיונית בשלבים האחרונים והסבוכים של הפרויקט, ועל כך אני אסיר תודה לו במיוחד.

שלושת התקליטורים והחוברת הנלווית אליהם הם רק חלק אחד בסדרת הפרסומים של פרויקט הליטורגיה של ביתא ישראל. בהמשך עתיד לצאת ספר מפורט, ובאתר האינטרנט של המרכז לחקר המוסיקה היהודית יוקדש מקום מיוחד למאות דפי תווים שהוכנו במשך השנים וילוו את הספר, כמו גם למידע נוסף.

אדוין סרוסי

פרויקט זה יצא אל הפועל בזכות נדיבותם של מוסדות ואנשים רבים, אשר תמכו בצוות שלנו לאורך השנים. מחברי הפרסום הנוכחי מבקשים לציין בהכרת תודה עמוקה את סיועם ותמיכתם.

בראש ובראשונה אנו מודים לקייסים אשר השתתפו בפרויקט, המהווה, מעל לכול, מצבת זיכרון למורשתם, במסירות, בסבלנות ובמודעות מלאה לתרומת הפרויקט לדורות הבאים של הקהילה. צוות המחקר מודה מעומק הלב לאבא באיין דמוזה, לקייס עדאני טקויה, לקייס אברהם טזאזו, לקייס עימנו טמאיאט, לקייס קסאטה מנסה, לקייס טהפסאקו מלכיצדק פיקאדו, לקייס מהארי רחמים נגה, לקייס סמאי שמואל נגה, לקייס בירה יחזקאל איאסו, לקייס אימהארן ירמיהו פיקאדו, לקייס שטו מהראת, לקייס מקונן יוסף טאיה, לקייס בירקו טגניה ולאברהם אינווארם, על תרומתם המכריעה לפרויקט. אנו מכירים תודה עמוקה לחברים רבים אחרים מקהילת ביתא ישראל שסייעו לנו מעת לעת בדבר זה או אחר, ובנדיבותם סייעו לנו במחקר זה.

תודות מעומק הלב לרב יצחק אלידר ממכון מאיר אשר הקל על עבודתנו עם הקייסים בתחילת פרויקט ההקלטות. היא סייע לצוות בתיאום רוב מפגשי ההקלטה המהווים את ליבת האוסף.

התמיכה הראשונית שקיבלנו מ"בית תרבויות העולם", בהכוונת מנהלו דאז, שריף ח'זנדא, הייתה חיונית. שלושה מוסדות, שחלקו עמנו את חזון הפרויקט ואת תחושת הדחיפות, מילאו תפקיד מרכזי בהגשמתו: המרכז לחקר המוסיקה היהודית בהנהלת מייסדו ישראל אדלר; ארכיון הצליל של הספרייה הלאומית, מנהליו אביגדור הרצוג ואחריו גילה פלאם, אבי נחמיאס ז"ל, הטכנאי המופלא שעמד מאחורי ההקלטות וגיל שטיין שליווה את השלבים הטכניים האחרונים של הפרויקט; ואחרונה חביבה, המעבדה לשפות ולתרבויות בעל-פה של

ה-CNRS בפריז, בהנהלת ז'אקלין מ.ק. תומס. כל ההקלטות שערכנו מהוות חלק מאוסף ארכיון הצליל של הספרייה הלאומית של ישראל. בפרסום הנוכחי, הן מזהות על פי המספר הקטלוגי שלהן בספרייה הלאומית (ולפניו Y או Yc).

בשלב הראשון של הפרויקט, שימש בני נדאו כמתרגם מאמהרית לעברית במהלך מפגשי ההקלטה ובקונצרט שהתקיים בביצוע הקייסים בבית תרבויות העולם בפריז. אברהם ירדאי ליווה את הקייסים במומחיות באותו אירוע. קייס אברהם טזאזו ושושנה בן דור תעתקו את התפילות ותרגמה אותן מגעז.

בשלב האמצעי של הפרויקט סייעה ד"ר מרגרט חיון בנושאים ספציפיים שהיו קשורים לתעתיקי הטקסטים הליטורגיים. היא גם שיתפה אותנו בקשריה עם מנהיגים דתיים אחרים של הקהילה היהודית-אתיופית בישראל. עדה ורטהיים השלימה כמה מן התעתיקים המדעיים.

שני מוסדות תמכו במשך תקופה ארוכה בשלבי המתקדמים של פרויקט וממשיכים בכך עד היום: המרכז הלאומי הצרפתי למחקר מדעי (CNRS) ומשרד החוץ הצרפתי מצד אחד, והמרכז לחקר המוסיקה היהודית ומנהלו הנוכחי, אדוין סרוסי, מצד שני. גרסאות ראשוניות של ממצאינו פורסמו בשני חיבורים שנכללו ב-Parfitt ו-Trevisan Semi (1999:235-256). עבודת הדוקטורט של טורני (1997) ועבודת המ"א של עטר (1998) גם הם תולדה של הפרויקט הרחב.

ההיסטוריה הקצרה של יהדות אתיופיה במדינת ישראל ומצבה העכשווי של הקהילה הם נושאים שמחלוקת מאפילה עליהם. תקוותנו הכנה היא שהמפעל הנוכחי יתרומם, אם גם באופן סמלי, להפחתת תחושת התסכול שחשות קבוצות גדולות מקהילת ביתא ישראל בארץ עד

הליטורגיה של ביתא ישראל: מרכיבים ודינאמיקה

מבוא

הפרסום הנוכחי מביא לקט מקיף של הקלטות מהליטורגיה של ביתא ישראל (יהודי אתיופיה), מתוך קורפוס נרחב שנאסף על ידינו בין השנים 1986 ו-1989. כוונת הקלט לייצג את הסוגות העיקריות, את ההקשרים שבהם מבוצעים הקטעים, ואת הפרקטיקות האופייניות לביצועי הליטורגיה הזו. הגישה שהנחתה אותנו בעת העיסוק בליטורגיה של ביתא ישראל היא הגישה הפנומנולוגית. גישה זו מבוססת על ניתוח מפורט של קורפוס גדול של הקלטות, ומתמקדת במאפייני הליבה של המערכת המוזיקלית כפי שהיא מבוצעת בידי דמויות מוסמכות מתוך הקהילה.

מחקרים קודמים שעסקו באותו רפרטואר התבססו על מבוחר קטעים מתוך הליטורגיה של ביתא ישראל, שלוקטו מתוך מקורות כתובים ומקורות בעל-פה בכוונה לשחזר היבטים שונים של ההתפתחות ההיסטורית שלה, וכך לעקוב אחר ההיסטוריה של הקהילה. מטרתנו הייתה לתעד ולשמר את הליטורגיה של ביתא ישראל בצורה מקיפה ככל האפשר. אחרי שרובם המכריע של יהודי אתיופיה עלו לישראל, איימה על הפרקטיקות הליטורגיות שלהם סכנת היעלמות עקב המונופול הלאומי שיש ליהדות האורתודוקסית בישראל על נוהגי הדת. בנוסף לכך, הלחץ החברתי והפוליטי שהפעילו נציגי המדינה על כל העולים החדשים, בדרישה שיתאימו את עצמם לסוג של ישראליות בעלת שורשים אירופיים, מגמה שהחלה כבר בימיה הראשונים של המדינה, המשיך להיכפות על קהילת ביתא ישראל עד שנות ה-90 של המאה ה-20, ושחק עוד את מנהגייהם הדתיים.

היום. אנו מקדישים את פרסום הליטורגיה של הקהילה בשפתה הקדושה העתיקה, געז, לאותם מנהיגים רוחניים ששימרו אותה וחלקו עמנו בנדיבות את הידע שלהם, ומקווים שבכך ייווצר מרחב לדיאלוג והבנה. אנו מקווים שהנהנים העיקריים מעבודתנו יהיו הילדים והנכדים של אלה שהעזו לצאת למסעות המפרכים והמסוכנים מאתיופיה לישראל שהחלו ב-1979 (בנוסף לקבוצות קטנות שהגיעו ישירות בסוף שנות השבעים). האזנה לצלילים הייחודיים של מנהיגיהם הרוחניים והבנת התפילות שבוצעו בהקשרים היסטוריים סבוכים ולעיתים רחוקים, תמלא דורות חדשים של יהודים ממוצא אתיופי גאווה, כשיתעמקו ויגלו באילו דרכים ובאיזו מידה היו ביתא ישראל קשורים בעבר לעם היהודי כולו.

שמחה ארום, פרנק אלווארז-פרייה, שושנה בן-דור, אוליביה טורני

אל תפקידה ומשמעותה של הליטורגיה בחיי ביתא ישראל היא על ידי פיצוח הממדים האתנוגרפיים, הספרותיים והמוזיקליים שלה בגישה רב-תחומית.

הליטורגיה של ביתא ישראל והנצרות האתיופית

כל הדתות המונותיאיסטיות באתיופיה נושאות עקבות של מורשת יהודית. הנצרות האורתודוקסית של אתיופיה חולקת עם היהדות הפוסט-תנ"כית תכונות שאינן קיימות בקהילות אחרות של הנצרות, כגון מילה ביום השמיני ושמירת שבת, הימנעות ממאכלים מסוימים האסורים על פי התורה, וסגידה לארון הברית. ייתכן שהנצרות האתיופית משקפת במידה מסוימת את דמות הנצרות בימיה הראשונים.

קיימת מחלוקת עמוקה בין היסטוריונים אשר לדרכים שבהן השפיעו היהדות והנצרות זו על זו באתיופיה. ציינו לעיל מספר מנהגים יהודיים שקיימים גם בנצרות האתיופית. מאידך, ביתא ישראל אימצו את הנזירות (במאה ה-15), אך ניצלו אותה כדי לבדל את עצמם מן הנצרות. האם היהודים שאלו את הנזירות משכניהם הנוצרים, ולמרות זאת שינו אותה כדי ליצור הבחנה בין שתי הדתות? האם שאילה מעין זו צובעת את היהדות האתיופית בגוונים נוצריים? יהדות אתיופיה נשענה על מערכת מפותחת של כללים, שנועדה להבליט את ההבדל המהותי בינה לבין האוכלוסייה הנוצרית. ההפרדה המחמירה שיחקה תפקיד חשוב בהחלטה שקיבל במאה ה-16 הרב הספרדי החשוב דוד בן זמרה ממצרים, ולפיה יהודי אתיופיה היו יהודים על בסיס נימוקים רבניים. משהגיע חלק נכבד מיהדות אתיופיה לישראל ארבע מאות שנים מאוחר יותר, טענו כמה רבנים בעלי סמכות, רובם אשכנזים, שמכיוון שלא הכירו את התלמוד או כל מסמך אחר הנוגע לגירושין היה צורך שיעברו גיור סמלי על פי היהדות הרבנית. פסיקה

הסקירה שלפנינו דנה בנושאים הבאים: האתנוגרפיה של הליטורגיה, הטקסטים של התפילות, הצורות הספרותיות של הטקסטים והמוזיקה הליטורגית. הקורא המעוניין להכיר בפירוט את הרקע ההיסטורי והתרבותי של ביתא ישראל, כולל היבטים מסוימים של הליטורגיה שלהם, מוזמן לעיין בספרות העשירה שנכתבה בנושא החל מהמחצית השנייה של המאה ה-19 ועד לנוסחים המתוקנים של המאה ה-21. כתביהם של אשכולי, בן דור, קפלן, לסלאו, קורין, פרפיט וטרוויזן סמי, סלמון, שונברג, שלמי, ווייל (רשימת מקורות מלאה מופיעה בסוף החוברת) משרטטים תמונה של המורכבויות והסתירות בחקר תרבות ביתא ישראל.

עם תחילת הפרויקט, העלינו את השאלות הבאות: לאיזה סוג של תרבות דתית משתייכת הליטורגיה של ביתא ישראל? מהו, או מה היה, מקומה של הליטורגיה בתרבות הדתית של ביתא ישראל באתיופיה? איזה תיעוד ואילו עדויות מוצקות יש בידינו כדי לענות על שאלות אלה? באיזו מידת ודאות ניתן לענות עליהן? אילו תובנות ניתן לחלץ מתוך לימוד הליטורגיה של ביתא ישראל על בסיס ההקלטות המפורטות שערכנו, ומתוך חקר המקורות הטקסטואליים, המוזיקליים והאתנוגרפיים שאספנו?

אנו מתייחסים אל הליטורגיה של ביתא ישראל כאל מערכת דתית, וחוקרים את הדמויות המרכזיות המבצעות אותה, את לוחות השנה הליטורגיים והפך־ליטורגיים, את המקורות הכתובים ואת המקורות בעל-פה של הליטורגיה, כמו גם היבטים טקסיים, שפות וקטגוריות בתוך הליטורגיה. העיסוק בטקסט פירושו הצגת סוגות ספרותיות ומקורות דתיים, וכניסה אל הארגון הנושאי, הסגנוני והספרותי של התפילות. אשר למוזיקה, נבדוק את הארגון הרשמי של הרפרטואר, ואת השיטה המוזיקלית המובלעת בו ומסבירה כיצד צלילי הליטורגיה מתממשים בביצוע, כמו גם את התחביר המוזיקלי המאפיין את הנעימות. הדרך היחידה להתוודע

זו ביטלה את פסיקתו בת ה-400 של רבי דוד בן זמרה, ויצרה קרע בתוך הממסד הרבני בישראל ובחברה הישראלית בכללה.

עקב התסבוכת היהודית-נוצרית באתיופיה, חוקר הטקסטים הליטורגיים של ביתא ישראל ניצב בראש ובראשונה בפני השאלה מהו אופי הקשר בינם ובין טקסטים נוצריים. סטיבן קפלן סיכם את המורכבות הניצבת בפני מי שעוסק בתרבות הדתית של ביתא ישראל עד חציה הראשון של המאה ה-15, ואת הזיקות הבין-טקסטואליות שלה. "בהנהגת נוצרים לשעבר כגון אבא צברא וצגה אמלק [בנו של זרע יעקב ואשתו היהודייה], הופיעה אליטה דתית חדשה שהחלה ללהטט במרכיבים תרבותיים נוצריים כדי לחזק את זהות ביתא ישראל. [...] ההוכחות הברורות ביותר לתוצאות אותה 'מהפכת נזירות' מתגלות בבירור בעת העיון בספרות של ביתא ישראל. להוציא אולי את התפילות, ואחת או שתיים יצירות גדולות יותר, מקורו של כל הקורפוס הספרותי של ביתא ישראל הוא למעשה נוצרי. בין היצירות הבולטות הנכללות בקטגוריה זו נמצאות מות אהרון, ברוך [הנכלל בין הספרים החיצוניים ובספטואגינסטה, ומכאן שחובר ביהודה לפני חורבן בית המקדש], וספר המלאכים. יצירות אלה לא התקבלו בביתא ישראל ככתבן, אלא עברו תהליך התאמה וצנזורה שבמהלכו נמחקו מהן למעשה כל הרכיבים הנוצריים". (קפלן, 1987, 15).

בארץ שבה נדמה שהנצרות משקפת במידה רבה את מורשתה היהודית, וקרובה לשלבים המוקדמים של הדת הנוצרית, אין תמה בכך שאוכלוסיית ביתא ישראל שאבה מהספרות הדתית של שכניה הנוצריים, תוך התאמתה וצנזורה. מנגנון שליטה שכזה מרמז על קיומן של פרדיגמות פנימיות שהגדירו איזה מהטקסטים השאולים תאמו את אמונתם של אנשי ביתא ישראל (והשוו עם 62-63, 40, 1992, Quirin).

שותפות זו בין הטקסטים היהודיים והנוצריים באתיופיה סבוכה עוד יותר כשמדובר בליטורגיה. על פי הציטוט שלעיל, קפלן (1987) טען שקורפוס הטקסטים הליטורגיים אינו מגלה השפעה נוצרית נראית לעין. שְׁלֶמִי (1989) טענה, מאידך, שלתרבות הנוצרית הייתה השפעה חזקה על הליטורגיה של ביתא ישראל (ראו גם קווירין 1992). שְׁלֶמִי, שהתעניינה בממד המוזיקלי של הליטורגיה אך נשענה גם על הוכחות טקסטואליות, בחרה לא להתמקד באופי הספציפי של המוזיקה הליטורגית של ביתא ישראל בהשוואה לזה הנוצרי. היא נמנעה גם מלהשוות את המבנה הספרותי של יצירות ביתא ישראל עם קטעים נוצריים, או את הארגון הפנימי של המקורות הטקסטואליים של הליטורגיה. מתברר שמדובר בשני פרמטרים שבהם קיימים באתיופיה הבדלים בולטים בין הליטורגיות של ביתא ישראל ואלה הנוצריות. תוצאות הניתוח המוזיקולוגי והספרותי שערכנו לליטורגיה של ביתא ישראל שופכות אור על תהליך מתמשך של בידול מודע ושיטתי. ההבדלים משקפים מודעות עמוקה של מנהיגות ביתא ישראל לניגוד בין המערכת הדתית היהודית והנוצרית באתיופיה, ולא פחות מכך את העובדה שהכירו במספר רב של נקודות הצלבה אפשריות ביניהן.

קטגוריות ליטורגיות, שפות ומקורות הליטורגיה של ביתא ישראל

בתיאור מעמדה של כל תפילה בליטורגיה שלהם משתמשים ביתא ישראל בשני מונחים: *Solot* ו-*Zemāre.Solot*. היא תפילת חובה, ו-*Zemāre* היא תפילה אופציונאלית, ולעתים קרובות יש לה מעמד של פיוט. חלקים מסוימים בליטורגיה משתמשים בתפקיד *Solot* באירועים מסוימים, אך ניתן להשתמש בהם כ-*Zemāre* בהזדמנויות אחרות, לרוב בארוחות חגיגיות. לדוגמה, *Balā*

waṣāḡəv (Yc 2825/10) הוא תמיד *Zemāre*. בין התפילות המשמשות *Ṣolot* באירוע מסוים אך יכולות לשמש גם *Zemāre* נמצאות *'əlabomu qəvə'a qedusan* (Yc 2828/6) *kālā' šallāt* (Yc 2828/8) ו-*Ma'arir* ל-*Ṣolot* (Yc 2828/10). כולן מהוות חלק מה-*Zemāre* בארוחות חגיגיות, או *Seni*, אחד מחגי השנה. עם זאת, אפשר להשתמש בהן גם כ-*Zemāre* בארוחות חגיגיות, או כליזוי להוצאת ה-*Orit* (התורה) מארון הקודש, והחזרתה אליו במהלך טקס התפילה.

התפילות של ביתא ישראל מלוות כמעט כולן במוזיקה. בעיניהם חיוני לבצע כל טקסט ליטורגי עם המוזיקה הנכונה. המסגרת האידיאלית לביצוע מוזיקלי של תפילות היא על ידי קבוצת קייסים או קבוצה של קייסים וזקני העדה, שאחד או לעתים שניים מתוכם משמשים סולנים, והיתר שרים במקלה. גם יחידים יכולים לשיר תפילות, אך הדבר מגביל מאוד את צורת הביצוע של התפילה. אותו טקסט יכול להיות מבוצע למנגינות שונות בהזדמנויות שונות. רק מספר קטן מאוד של תפילות נאמר בדיבור, ביניהן הברכות הנאמרות לפני ואחרי ארוחות, והברכה הנאמרת בתום התפילה בציבור.

קיימות שתי סדרות של תפילות, למחזור השנה ולמחזור החיים. להוציא חריגים נדירים, התפילות של שני המחזורים מועברות ומבוצעות בעל-פה. אף שחברי הקהילה היהודית האתיופית מאמינים שכל התפילות משתמרות בהעברה בעל-פה, ואכן הדבר נכון לגבי חלקים נכבדים מהן, השתמרו והועברו חלקים מסוימים גם בכתב. קייסים בעלי מיומנויות כתיבה גבוהות העתיקו את האוספים הכתובים האלה ביד. עם הסמכתו, קיבל הקייס החדש את הטקסטים האלה בין שאר המתנות שהוענקו לו כסימן למעמדו החדש.

קיימים שלושה אוספים כתובים של טקסטים ליטורגיים: *Kahan Maṣṣaf* (ספר הכהנים), *Sa'atat* (השעות הליטורגיות), ו-*Maṣṣaf Āsteray* (ספר אסתראי). ספר השעות מכיל תפילות יומיומיות. ספר הכהנים וספר השעות מכילים שניהם תפילות לחגים ושבטות, וכל אחד מהם

כולל חלקים שונים של אותו טקס תפילה. ספר הכהנים נפתח בתפילות ל-*Sav'e Senvet* (השבת השביעית) ול-*Barevo'a Senvet*. עם זאת, התפילות אינן מופיעות בשני הקבצים בסדר שבו הן מבוצעות. טקסי הדת מהווים אפוא תערובת של תפילות שנלקחו ממקומות שונים בספר השעות ובספר הכהנים, כמו גם תפילות שנשמרו רק בעל-פה.

Māṣṣaf Āsteray מכיל את התפילות לחג המכונה *Āstaseryo* או *Āsteray* (מקביל ליום כיפור), והן מופיעות בו בסדר שבו הן מבוצעות. *Āstaseryo* הוא החג היחיד שבו הקייסים חייבים להיעזר בספר עקב מורכבותו הרבה של הטקסט. אילו התפללו בעל-פה, עלולים היו להחמיץ חלק מהטקסט.

כל התפילות שהקלטנו לאנתולוגיה הנוכחית בוצעו בעל-פה. בשום הזדמנות לא קרא קייס מתוך ספר. כשבדקנו את החומרים הליטורגיים לאחר ההקלטות, התברר לנו שכמחצית מהתפילות מופיעות במקורות כתובים בעוד שהמחצית השנייה קיימת רק במסורת שבעל-פה. מספר קטן של קטעים נשמר בחלקו בכתב ובחלקו בעל-פה, כלומר, היחידות הראשונות של התפילה מופיעות בכתב, והיתר נזכר בעל-פה. במקרה אחד (תקליטור III-1), *Anta mehari maharana*, היחידות הראשונות של הקטע מופיעות בספר הכהנים, ובסופן ההוראה *bel*, דהיינו, "לומר [עד הסוף]". לא קיימת הבדלה ברורה בין סוגי טקסט, פונקציות או מבנים ספרותיים העשויים להיות מקושרים לניגוד בין צורות העברה בעל-פה ובכתב.

מוצאם של רוב יהודי אתיופיה מאזורים דוברי אמהרית, בעוד שיהודים שמוצאם מהמחוז הצפוני טיגריי (*Tigray*) ובמידה מסוימת גם אלה שמוצאם מוולקאיט (*Wallkait*) דוברים טיגרינית. ואולם, רוב התפילות של ביתא ישראל הן בשתי שפות אחרות: געז (*Ge'ez*) ואגאוניה (*Agawegna*). הנוצרים והיהודים האתיופיים שימרו את שפת געז, השפה שבה דיברו באתיופיה באלף הראשון לספירה, כשפת הליטורגיה שלהם וכשפת כתבי הקודש.

אגאוניה היא שם כולל למשפחת לשונות של העמים האגאוים (Agaw) בצפון מערב אתיופיה. ליהודים האתיופיים היה ניב אגאוניה משלהם, שנקרא קווארגניה (Qwaregnia), כיום מוכרת השפה רק לכמה מזקני העדה ולקייסים מאזור קווארה (Qwara). שפה זו קרובה לניב יהודי אחר הקרוי פאלאשיגנה (Falashigna). החוקרים חלוקים בדעותיהם בשאלה אם החלקים בליטורגיה של ביתא ישראל המשתמשים בשפת אגאוניה הם חיבורים מקוריים או תרגומים מגעז, או שמא חלק מהליטורגיה הקיימת בגעז היא תרגום של טקסטים שהיו במקורם באגאוניה.

רבות מתפילות ביתא ישראל מופיעות בשלמותן בגעז, ובין הקטעים שהקלטנו אין אף אחד שכולו באגאוניה. כששתי השפות מופיעות בתפילה אחת, היחסים שקיימים ביניהן בכל קטע תורמים לחלוקת הנרטיב ולהיררכיה סמנטית בין המרכיבים הנושאים של התפילות. השפות המקומיות המדוברות באזורים שמהם הגיעו יהודי אתיופיה, טיגרינית ואמהרית, מופיעות בטקסים דתיים רק בברכות שנאמרות בדיבור ונראה שהן מאולתרות במידה זו או אחרת. ראוי לציין שהליטורגיה הנוצרית משתמשת אך ורק בגעז.

לקורפוס שהוקלט עבור המחקר הנוכחי שלושה מקורות ספרותיים: (1) התנ"ך (זה המכונה "הברית הישנה" במקורות נוצריים), (2) ספרים חיצוניים ופסאודו-אפיגראפיות, (3) ספרות דתית מקורית של ביתא ישראל. כל הטקסטים האלה הם בגעז. התנ"ך תורגם לגעז מתוך תרגום השבעים, תרגום התנ"ך ליוונית, שנעשה על ידי הקהילה היהודית באלכסנדריה במאה השלישית לפנה"ס.

ביתא ישראל משתמשים בשני מונחים עבור התנ"ך: *Orit* ו-*Mashaf Qedus*, ומשתמשים בהם לחליפין. מקור המילה *Orit* במילה הארמית אורייתא, שפירושה המילולי הוא תורה, כלומר חמשת חומשי תורת משה. כשדוברים ילידים משתמשים במילה *Orit* הם עשויים להתכוון

לחמישה חומשי תורה או לכתב היד של התנ"ך השלם בגעז. דבר זה עלול לבלבל לעתים: כשהקייסים מדברים על קריאה מה-*Orit* בחג ה-*Sagd* (החג המציין את חידוש הברית בעת שיבת ציון), הם מתכוונים אל הפרקים הנקראים מתוך התורה וגם לאלה הנקראים מתוך ספר נחמיה.

המונח *Mashaf Qedus*, שפירושו המילולי הוא "ספרי קודש", מתייחס רק אל התנ"ך השלם, בדרך כלל לתרגומים שלו לגעז או לאמהרית שיצאו בדפוס ומשמשים אך ורק ללימוד. מאז אמצע המאה התשע-עשרה, התקבלו ספרים מודפסים אלה מידי מו"לים נוצריים. נוסף אליהם ספר תהילים, הקרוי *Dawit* או *Mazmur*, וגם הוא קיים בדפוס. הוא מכיל, בנוסף לספר תהילים של התנ"ך, גם חלקים דמויי-תהילים מתוך התנ"ך, כגון שירת הים (שמות טו) או שירת האזינו (דברים לב), ומזמורים פסאודו-אפיגרפיים אחדים, כגון מזמור שלושת הנערים (חנניה, עזריה ומישאל), ומזמורי חזקיה ומנשה. גם ספרים אלה התקבלו מנוצרים והם משמשים ללימוד וכסימוכין.

לדברי הקייסים של ביתא ישראל נכללות גם תפילות חיצוניות בחלקים מסוימים של הליטורגיה. חלקים מתוך תפילות חזקיהו, יונה ושמעון נכללים בתפילה ל-*Save'e Senvet* (השבת השביעית) בשם *Halita*, ותפילות מנשה ודניאל מופיעות בטקסט העלאת הקטורת בבית הכנסת. ספר היובלים, על אף חשיבותו בקביעת חלק ניכר מלוח השנה ומנהגים רבים של ביתא ישראל, אינו מצוטט או מסופר בליטורגיה עצמה.

מקור נוסף לליטורגיה של ביתא ישראל הוא הספר *Te'ezaze Senvet*, חיבור של ביתא ישראל המתייחס הן למדרשים והן למצוות שאותן יש לקיים בשבת. קפלן טוען שחלקים מתוך ה-*Te'ezaze Senvet* מבוססים על החיבור הנוצרי *Dersane Sanvat*. בשני מקרים כולל הקורפוס שלנו ציטוטים או פרפראזות מתוך *Te'ezaze Senvet*.

במהלך טקס מתן השם לתינוק נולד, הקיים קורא מתוך ספר *Ardet*, חיבור המשמש את ביתא ישראל כמו גם את הנוצרים באתיופיה, ומכיל שמות מאגיים של אלוהים. בניגוד לגרסה הנוצרית, שבה פונה ישוע אל שנים עשר השליחים, בגרסה של ביתא ישראל פונה משה אל שנים עשר השבטים.

כשהתבקשו הקייסים של ביתא ישראל להתייחס לסוגי הטקסטים שנזכרו לעיל, הם מיהרו לציין שהם נשענים על התנ"ך. המילה הנזכרת בתדירות הרבה ביותר, *Orit*, עשויה להתייחס אל שמונה הספרים הכוללים את חמשת חומשי התורה, יהושע, שופטים ומגילת רות, או אל התנ"ך כולו. הם כינו את חמשת חומשי התורה "קדושים", ואת הספרים החיצוניים והפסאודו-אפיגראפיים תיארו כ"חשובים" ו"חלק ממורשתנו". הם דחו כל קשר בינם ובין הברית החדשה.

באופן אידיאלי, מניחים שכל קייס מכיר בעל פה את ה-*Orit* (בגעז, ולא רק באמהרית), את ה-*Mashaf Qedus* ואת ספר תהילים, על האספקטים המוזיקליים והטקסיים שלהם, מתוך לימוד הטקסטים של התפילות. מי שאינו שולט בשלושת הטקסטים האלה יתקשה לקלוט את הקטעים הליטורגיים המבוססים על ציטוטים מהתנ"ך.

לוחות השנה הליטורגיים

קשה לקבוע במדויק את מחזור השנה של ביתא ישראל, וזאת מכמה סיבות. החגים שביתא ישראל חוגגים בכל שנה מבוססים על לוח הירח, וראש חודש מוכרז כשהרשויות הדתיות מכריזות על מולד הירח. למרות זאת, בהיות החגים קשורים לעונות השנה, נוצר צורך להתאים את לוח הירח ללוח השמש. ביתא ישראל מבצעים את ההתאמה הזו על ידי הוספת חודש

שלם לשנה בכל כמה שנים. הלוח הנוצרי האתיופי, שהוא הלוח הרשמי במדינה, מבוסס גם הוא על חודשי ירח (בני שלושים יום), אף שהחישוב אינו מתבסס על צפייה בפועל במולד הירח. כדי לפצות על ההבדל בין שנים עשר חודשים בני שלושים יום ומחזור השמש המלא, הנוצרים האתיופים מוסיפים עוד חודש בן חמישה או שישה ימים בכל שנה (*Pagwemen*). משום שקיים דמיון ניכר בין שני הלוחות, ומשום שלביתא ישראל אין שמות עבריים עבור כל החודשים, הם מתארים לא פעם את החגים שלהם בהתייחס לחודשים האתיופיים שבהם הם חלים. שני לוחות השנה אכן דומים, אך אינם זהים בכל שנה.

טבלאות ההשוואה (ראו לוחות 1 ו-2) מראות את הדמיון בין הלוח הכללי האתיופי ובין זה של ביתא ישראל. הן גם מדגימות את ייחודיות לוח השנה של ביתא ישראל בהשוואה ללוח הנוצרי. הלוח האתיופי הכללי מתחיל ביום הראשון בחודש *Maskaram*, החל ב-11 בספטמבר (או ב-12 בו, בשנה מעוברת). בניגוד ללוח האתיופי, השנה המסורתית של ביתא ישראל מתחילה בחודש ניסן (המבוטא גם *Lessan*), עפ"י הכתוב בשמות יב, ב. אך החל משנות ה-50 של המאה שעברה, יהודים מאזור גונדה, שקיבלו לוחות שנה יהודיים מודפסים מישראל, החלו להתייחס אל תשרי כאל תחילת השנה. הקהילה חלוקה בשאלה אם ראש השנה חל ביום הראשון של ניסן או ביום הראשון של תשרי, בהתאם למסורת הרבנית.

על פי המסורת האתיופית היהודית, *Fāsika* או *Qorban*, כלומר פסח, חל ארבעה עשר יום אחרי ראש חודש ניסן, ואמור לחול במהלך החודש האתיופי *Miyazia*. אם בשנה מסוימת ראש חודש ניסן חל בחודש *Magavit*, ועל פי החישובים *Fāsika* יחול בחודש זה בשנה שאחר כך, נקבע על ידי הקייסים שבשנה זו יתווסף עוד חודש לפני ניסן. שמו של החודש *Aderash* והוא מתווסף בערך בכל שלוש שנים. בקרב ביתא ישראל שרדו שמותיהם העבריים של חודשים. חודשים אלה הם ניסן (או לסן), טבת, תמוז, אב, אלול (לול) ותשרי (*Tahasaran*).

לוח 1: לוח השנה

חודש אתיופי	תאריך גרגוריאני	חודשים עבריים (בערך)
<i>Maskaram</i>	12/11 בספטמבר עד 10 באוקטובר	תשרי
<i>Teqemt</i>	11 באוקטובר עד 9 בנובמבר	חשוון
<i>Hedar</i>	10 בנובמבר עד 9 בדצמבר	כסלו
<i>Tahsas</i>	10 בדצמבר עד 8 בינואר	טבת
<i>Ter</i>	9 בינואר עד 7 בפברואר	שבט
<i>Yakatit</i>	8 בפברואר עד 9 במרס	אדר
<i>Magabit</i>	10 במרס עד 8 באפריל	ניסן
<i>Miyazia</i>	9 באפריל עד 8 במאי	ניסן/אייר
<i>Genbot</i>	9 במאי עד 7 ביוני	סיוון
<i>Sane</i>	8 ביוני עד 7 ביולי	תמוז
<i>Hamle</i>	8 ביולי עד 6 באוגוסט	אב
<i>Nahase</i>	7 באוגוסט עד 5 בספטמבר	אלול
<i>Pagwemen</i>	6 בספטמבר עד 12/11 בספטמבר	

ככלל, חגגו ביתא ישראל את כל חגי התורה על פי התאריך התנ"כי בלוח שלהם, אך לאותם חגים גם שמות בגעז. בנוסף לכך חגגו ביתא ישראל כמה חגים משלהם. ובניגוד לכך, הם לא חגגו חגים בתר-תנ"כיים כגון חנוכה, ט"ו בשבט ול"ג בעומר. הם חגגו את תענית אסתר (*Şoma Astar*) במשך שלושה ימים אך לא את חג הפורים.

לוח 2: תפילות מחזור השנה של ביתא ישראל

תפילות שבועיות:

Senvet (שבת)

תפילות חודשיות:

Sarq Warḥi (בטיגרנית) או *Tchereka Bā'al* (באמהרית): מולד הירח

היום העשירי (לזכר *Āstaseryo*)

היום השנים עשר (לזכר *Ma'arir*)

היום החמישה עשר (לזכר *orban/Fāsika and Bā'ala Maṣalat*)

תזכורת ל-*Asfa 'Esert*

בכל שבוע שביעי:

Save'e Senvet (השבת השביעית)

תפילות שנתיות:

Leisan – ניסן (*Magabit/Miyazia*)

Qorban/Fāsika – פסח (*Magabit/Miyazia*)

Ma'arir Seni – שבועות (ב-*Sane*)

Soma Tomos ו-*Avsom* – צומות (*Hamle/Nahase*)

Baravo'a Senvet – השבת הרביעית של החודש החמישי (*Nahase*)

Tāzkar 'Abrahām – יום זיכרון לאברהם (*Nahase*; והשוו *Aescoly*, 1952)

Berhan Sāraqa – ראש השנה (*Maskaram*)

Āstaseryo – יום כיפור (*Maskaram*)

Bā'ala Maṣalat – סוכות (סוף *Maskaram* או *Teqemt*)

Sīgd – חידוש הברית (סוף *Teqemt* או תחילת *Heidar*)

Ma'arir Hedar – שבועות (*Hedar*)

'Asfe 'Esert – יום זיכרון (*Tahsas*)

Baravo'a Senvet – השבת הרביעית של החודש החמישי (*Tahsas* או *Ter*)

Tāzkar 'Abrahām – יום זיכרון לאברהם (*Tahsas*; והשוו *Leslau* 1957).

הטקסטים של התפילות

הליטורגיה של ביתא ישראל כוללת שתי קבוצות עיקריות של תפילות: תפילות מחוברות, וכאלה המבוססות על טקסטים קיימים. המונח "מחוברות" מתייחס לטקסטים שאינם מבוססים על מקור קיים כגון התורה, נביאים, הספרים החיצוניים או ספר תהילים. טקסטים "מחברים" הם אפוא יצירות מקוריות בעלות אוריינטציה דתית שנועדו למטרות ליטורגיות. המקורות שהיו קיימים עוד קודם ונכנסו לליטורגיה של ביתא ישראל, כוללים קטעים נרחבים בגעז מן התנ"ך ומן הספרים החיצוניים, וטקסטים דתיים שחברו באתיופיה ונשמרו בכתבי יד. התפילות המבוססות על מקורות קיימים עשויות להביא ציטוטים מדויקים, פרפראזות או חיקויים בסגנון המקורות הקיימים.

תפילות רבות משלבות חומרים מחברים וחומרים ממקורות קיימים. השימוש במקורות קיימים, יהיו אלה ציטוטים, פרפראזות או חיקויים סגנוניים, מתבסס על מספר עקרונות מנחים. לעובדה זו חשיבות מיוחדת משום שלעיתים תכופות מוצבים טקסטים מפרקי תנ"ך שונים אלה מול אלה. לפעמים אלה פסוקים מאותו ספר – תהילים למשל – ופעמים אחרות

הם לקוחים מספרים שונים, למשל, ציטוט מתהילים או מהנביאים משולב בציטוט מהתורה. יתר על כן, במקרים מסוימים הצבת טקסטים שונים זה מול זה מולידה משמעות חדשה שאינה מרומזת באף אחד מהטקסטים כשהם מופיעים בנפרד. ולעתים אף נראה שהציטוטים שונו בכוונה.

כך, נראה שהשימוש בתנ"ך לצורך ציטוט, פרפראזה וחקוי היה פעולה מכוונת של עיבוד טקסטואלי. קיימים מספר סוגי עיבוד כאלה. בדרך כלל, הם מתבצעים על ידי יצירת מסגרת כלשהי שמשפטי מפתח מתוכה חוזרים בכל יחידה של התפילה בדרך של חזרה פשוטה או לסירוגין, לעתים תוך הוספת משפטים מחוברים ולעתים בלעדיהם. בנוסף לכך, היחסים בין חומרים מחוברים וחומרים מבוססים על טקסטים קיימים מייצרים דינאמיקה ייחודית הן בתפילות יחידות והן בקבוצות של תפילות המבוצעות ביחד.

מתוך שלוש האפשרויות – קטעים שהטקסט שלהם מחובר, קטעים שבהם מעורבים טקסטים קיימים וחיבורים מקוריים, וקטעים הבנויים בלעדית מציטוטי טקסטים קיימים – נראה שהקבוצה האחרונה היא הנדירה ביותר בין התפילות שהקלטנו, בעוד שהקבוצה השנייה היא הנפוצה ביותר. רוב התפילות האלה בנויות בתבנית הבאה: מבוא מחובר בגעז או בשילוב בין געז ואגאוניה, ואחריו ציטוטים או פרפראזות על טקסטים קיימים. בדרך כלל אין הטקסטים המצוטטים מובאים בסדר שבו הופיעו במקור. נראה שהם משולבים בדרך שבה מקבצי הטקסטים רצו לבטא רעיון בסיסי הקשור לאירוע שבו נערכת התפילה, או לנושא דתי כלשהו שהם מעוניינים להדגיש.

הטקסטים הכתובים בסגנון תנ"כי או מכילים תכנים תנ"כיים, מחקים את הטקסטים התנ"כיים טוב כל כך עד שקשה להאמין שאין הם ציטוטים מדויקים. מאפיין זה מצביע על בקיאותם הרבה של מחברי התפילות בטקסטים התנ"כיים ובסגנונם הספרותי. בתום

התפילות מופיעה לא פעם נוסחת סיום מחוברת המבוצעת לרוב בצוותא על ידי הסולן או הסולנים והמקהלה. נוסחה זו מייצרת מסגרת לאירוע הליטורגי כולו.

בהתבסס על דברי מספר אנשי כמורה אתיופיים, וכפי שאישר הסקר הנרחב שביצע Velat (1966) על קורפוס נרחב של ליטורגיה נוצרית אתיופית, ניתן לקבוע מספר פרטים לגבי היחסים בין נוצרים ויהודים בשטח הליטורגיה. במקרים רבים, הליטורגיה של הנוצרים ושל ביתא ישראל שואבת מחומרי גלם זהים, למשל התנ"ך. אך שיטת השימוש בחומרים תנ"כיים היא שונה ביסודה. הדבר בולט במיוחד בציטוטים מספר תהילים. הנוצרים מצטטים מספר תהילים קבוצות של פסוקים בסדר שבו הם מופיעים בפרק, ועל פי סדר הפרקים בספר. ביתא ישראל נוהגים אחרת. בשתי המסורות הציטוטים מתוך הנביאים בליטורגיה נדירים יותר, אך כאשר הם מופיעים הם שונים, לרוב בדרך שבה הם נכללים בתפילה. ולבסוף, לציטוטים מתוך התורה, ובמיוחד מחלקיה העוסקים בחוקים, תפקיד מפתח בליטורגיה של ביתא ישראל, אך הם נעדרים כליל מהליטורגיה האתיופית הנוצרית. הנוצרים וביתא ישראל כאחד מזכירים שמות של גיבורים חשובים יותר או פחות מהטקסט התנ"כי. עם זאת, בליטורגיה של ביתא ישראל הדבר נעשה לא אחת בהקשר של ציטוט, תופעה שאינה מצויה בליטורגיה הנוצרית.

בעת השימוש בטקסטים תנ"כיים או בציטוטים ופרפראזות שלהם מאמצת הליטורגיה של ביתא ישראל את הטכניקות הספרותיות הבאות:

1. ציטוט פרקים שלמים, תמיד בליווי עיבוד או סגנון כלשהו. שתי הדוגמאות היחידות לכך בקורפוס הנוכחי הן פרק כ"ג ופרק קל"ז בתהילים.
2. קטעים ארוכים מתוך מגוון טקסטים קיימים מול כמות מזערית של חומר מחובר, כמסגרת או קישור בין הציטוטים, ולעתים אף בלעדיו. גם דבר זה הוא נדיר יחסית.

3. ציטוטים ארוכים יחסית מתוך טקסטים קיימים המופיעים בפני עצמם או מוצבים מול טקסטים אחרים, בתוך מסגרת מחוברת קבועה, אשר תורמת להבנת משמעות התפילה או הקשר שלה לאירוע הליטורגי.

4. קטעים קצרים, לעתים פסוקים בודדים או קטעי פסוקים מתוך טקסטים קיימים, המפוזרים בתוך החומר המחובר, כשהאחרון מבהיר את משמעות הטקסט בכללותו.

השימוש בטקסטים קיימים, ובמיוחד תנ"כיים, נעשה בשתי דרכים, או לשתי מטרות: ציווי או הטפה. הגענו למסקנה הזאת בהתבסס על:

1. השוואה בין הציטוטים כפי שהם מופיעים בתפילות ובמקורות.

2. עיון בקשר בין ציטוטים שונים מהתנ"ך כשהם מוצבים זה מול זה, כמו גם בקשר בין הציטוטים ובין ההקשר שבו מופיעים הפסוקים המחוברים בגעז או הטקסטים באגאוניה הנלווים לתפילות.

3. בדיקת השינויים שנעשו בטקסטים התנ"כיים, ביניהם קיצורים, הרחבות או חזרות על מילות מפתח או משפטי מפתח, והחלפת מילים.

4. בדיקת הקשר בין הטקסטים האלה (על השינויים השונים שנעשו בהם) והאירועים שבמסגרתם הם מבוצעים.

מבנה, תוכן ונושאי התפילות: ציוויים ודרשות

במקרים מסוימים, במיוחד באירועי מחזור השנה, אך גם באלה של מחזור החיים, משולבים בליטורגיה של ביתא ישראל קטעים מהתנ"ך, ובמיוחד מהתורה. מטרתם להדגיש ציוויים בעלי

תוקף חוקי הקשורים לכל אירוע, ולאישש אותם. בתוך הטקסט של התפילה מוטמע, למשל, הרציונל לקיומו של החג, כמו גם מצוות התורה לקיים אותו והדרך המצווה לחגוג אותו. קטעים כאלה מוצבים לעתים מול פסוקים מן התורה ויוצרים מסגרת שבתוכה גם טקסט שאינו מן התורה מקבל מעמד של חוק, כמו התורה עצמה. המהדרים האנונימיים של תפילות ביתא ישראל ניצלו דרך זו בכוונה תחילה כדי לחזק את מצוות התנ"ך באמצעות טקסטים מקוריים משלהם.

מבחינה מבנית קיימים שני טיפוסים תפילות ציווי. השולט ביניהם, *Wanevavo*, בנוי כדלהלן:

1. מבוא אופציונאלי.

2. הפסוק "וַיִּקְרָא אֱלֹהֵי ה' מִן-הַהָר לְאֹמֶר, כֹּה תֹאמַר לְבֵית יַעֲקֹב, וְתִגִּיד לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל" (שמות יט ג)

3. ציטוט, בדרך כלל מן התורה אך לעתים ממקומות אחרים בתנ"ך ואף מתוך טקסט מחובר של ביתא ישראל, המתייחס אל הציווי לציין אירוע מסוים ו/או מורה על הדרך שבה יש לציין אותו.

4. לקראת סוף הציטוט הנזכר, המשפט: "חוקת עולם תהיה לכם" או "חוקת עולם לדורותיכם", גם אם אין זה חלק מהציטוט התנ"כי המקורי (השוו ויקרא כג, יד, לא, מא וכן ויקרא ז, לו; ויקרא טז, לא; וחוקים נוספים מתורת הכהנים).

5. המשך התפילה.

כל תפילות הציווי האחרות, גם אם אינן בנויות בתבנית זו, ממלאות אותה מטרה.

קטעים מהתנ"ך מופיעים בתפילות לא רק כציוויים אלא גם כדרשות. מטרתן של תפילות כאלה היא הדגשה ספרותית או עיטור, ולעיתים אף מטרות מורכבות עוד יותר. בסך הכול,

הקלטנו כשמונה קטגוריות של תפילות דרשה. קטגוריות אלה יכולות להתקיים בחפיפה, שכן קטעים מסוימים עשויים להתאים לשתיים או יותר מתוכם. הן נבדלות במטרות שלהן:

1. מטרה רגילה, קרובה לזו של תפילות ציווי

2. כפרדיגמות לבקשות:

3. להתנהגות נאותה

4. לדברי שבח (2 ו-4 משולבות לפעמים)

5. להודיה

6. תיאור מקומות או אירועים חשובים, כדי להדגיש את חשיבותם עבור הקהילה.

7. קיבוץ טקסטים קיימים על פי מילים משותפות או נושאים משותפים.

8. תפילות המבוססות על פרק שלם בתנ"ך או על חלקים ניכרים מתוכו.

בהיבטי התוכן והנושאים שלהן, תפילות ביתא ישראל שאין להן אופי של ציווי מתחלקות לשלושה טיפוסים עיקריים: תיאורים, תחינות ודרשות. תפילות תיאוריות עשויות לכלול כל אחד מהנושאים הבאים: סיפורי הניסים שחולל אלוהים; סיפור מעשי האבות; התכונות המיוחדות לאל; רשימת תארי העיר ירושלים או בית המקדש בירושלים; שבת או חגים אחרים; אירועים בחיי הפרט. התחינות כוללות פניות לאלוהים, בדרך כלל בקשות סליחה או רחמים, או בקשות שהתפילה תישמע. לעתים נכללים בהן גם צרכים של יחידים או של הקהילה. כצפוי, קיים לעתים קרובות קשר בין תפילות תיאוריות ותחינות.

את הדרשות אפשר לחלק לשני טיפוסים משנה: דרשה סיפורית ודרשת ציווי. דרשות סיפוריות עשויות לתאר את מעשי אלוהים או האבות או אירועים בחיי היחיד, ומטרתן להקנות

למתפללים דפוסי התנהגות דתית נאותה. דרשות ציווי, לעומתן, משתמשות בחומרים מהתנ"ך, לפחות בחלקם מן התורה, כדי להורות על הנהגים הקשורים לאירוע או לנסיבות מסוימות, ולהסביר את הסיבות לאותם נהגים והסמכות האלוהית המכתיבה אותם.

דפוסי ביצוע של טקסטים ליטורגיים

הדרך שבה מבוצעים הטקסטים הליטורגיים של ביתא ישראל קשורה קשר הדוק לאופי הספרותי המגוון שלהם. אופן הביצוע תלוי במספר גורמים: מספר המבצעים, מעמדם, אופי האירוע שבו מבוצע הקטע, משך הזמן המוקדש לביצוע התפילות ורצון המבצעים. נבדוק עתה כל אחד מגורמים אלה בנפרד.

תפילות יכולות להיערך על ידי אדם אחד או שניים, או על ידי קבוצה המורכבת כולה מקייסים, מקייסים ואנשי דת זוטרים, או מקייסים ואנשים מלומדים. אדם בודד יבצע את התפילות בנעימה מוזיקלית פשוטה. אם שני אנשים מבצעים אותן יהיה האחד זמר מוביל או סולן והשני יבצע תפקיד של "מקהלה". צורת ביצוע כזו כוללת בדרך כלל חזרות או חילופין בין שני הקולות.

כשקיימת קבוצה של מבצעים, מתחלקים התפקידים בין זמר מוביל או סולן ובין המקהלה. בדרך כלל יהיה בכל קטע סולן אחד, אך לפעמים עשוי תפקיד הסולן להיות מושר על ידי שני מבצעים ביחד. תפקיד הסולן עשוי גם לעבור מזמר אחד לאחר במהלך ביצוע קטע אחד. חילופי התפקידים נעשים לרוב בצורה חלקה להפליא על פי רמזים העוברים בין המבצעים ואינם נקלטים על ידי הצופים. שאר המבצעים משמשים כמקהלה.

בהתבסס על טיפולוגיה זו, ביצוע של תפילה עשוי לכלול: (1) קטעי סולו ארוכים, (2) חילופי תפקידים בין שני סולנים או בין סולן ומקהלה, (3) חזרות, (4) שילוב בין חילופי תפקידים וחזרות, המכונה על ידינו *הַמְיִזְלָה* (ראו להלן), (5) סוגים אחרים. התפילות מושרות באחת מצורות הביצוע האלה, או בשילובים שונים ביניהן.

הסולן הראשון בטקס התפילה יהיה בדרך כלל הקייס המבוגר והמכובד ביותר הנוכח במקום. כשמגיע אדם בעל מעמד כזה אחרי שהטקס התחיל, יוענק לו למרות זאת תפקיד הסולן. נוכחות קייס מכובד במיוחד תקבע גם את צורת הביצוע, שכן המקהלה תעדיף לרוב לחזור על דבריו "מתוך כבוד" (כלומר, תינתן עדיפות לחזרות). הוספת מילים על אלה שנהגו על ידי הקייס תתקבל כסימן לזלזול במעמדו.

הצורה שבה מבוצעת תפילה כלשהי בהזדמנות מסוימת מסתמכת במקרים אחדים על מסורת קבועה. דבר כזה עשוי לקרות בקטעים שיש להם דרך ביצוע אחת וגם בכאלה המבוצעים במספר דרכים. אופי האירוע משפיע גם הוא על צורת הביצוע. נעימות חגיגות יושרו באירועים שנחשבים חגיגים בעוד שבאירועים שמחים התפילות יבוצעו לנעימות קצביות תוססות. קטעים כאלה מלווים לא פעם בתנועות ידיים וזרועות, בנענועי גוף, ברקיעות רגליים, בטפיפה איטית במעגל, ו/או במעין נהימות.

תבנית ביצוע אחת מקובלת על הקייסים כאסתטית מכולן: ההמיולה, שבה משולבים חילופי תפקידים וחזרות בדרך שיטתית: הסולן והמקהלה מבצעים לסירוגין שלוש שורות ואז חוזרים על אותו טקסט בחילוף תפקידים. במילים אחרות, בעוד שהיחידות המלודיות מאורגנות בשלוש, חילופי התפקידים בין הסולן והמקהלה מאורגנים בזוגות (ראו תקליטור I-4).

אם הזמן המוקצב לביצוע התפילות מוגבל, ייטו המבצעים להעדיף חילופי תפקידים או חזרות. אם הזמן המוקצב ארוך יותר, יבוצעו רבות מהתפילות – בחלקן או בשלמותן – בתבנית ההמיולה.

הסולן והמקהלה עשויים להחליט באופן שרירותי על צורת ביצוע מסוימת או על צורות ביצוע מעורבות. בתפילה שאינה מבוצעת על פי מסורת קבועה, כל סולן קובע כיצד יבוצע הקטע שלו בתפילה. הדרך שבה ישיר את קטע הפתיחה שלו תצביע על הדרך שבה הוא מבקש שהקטע יבוצע: פתיחה ארוכה תרמז על חזרות בעוד שמספר קטן של מילים ירמז על תבנית המיולה.

המבנה הספרותי של כל אחת מהתפילות מבוסס על הקשר בין הקטעים המבוצעים על ידי הסולן ואלה המבוצעים על ידי המקהלה. הקטעים מבוצעים על פי אחד או כמה מהעקרונות הבאים: חזרה, חילופי תפקידים ומורכבות. עקרונות אלה באים לידי ביטוי בשלוש תבניות ביצוע בסיסיות – שירה אנטיפונאלית, שירת מענה והמיולה. תבניות אלה מחוללות דינאמיקה משלהן בתוך כל יחידה וקטע, ועל פני הקורפוס כולו. יחידה היא חלק נבדל בתוך טקסט התפילה, המוגדר בדרך כלל כתבנית אחת של חזרה, חילוף תפקידים או המיולה. קיימים קטעים שבהם מיושם יותר מעיקרון אחד. להלן נתאר את המבנים הנכללים בתוך קטע, את היחסים בין היחידות המופיעות בקטעים שונים, ואת הדינאמיקה הנוצרת באמצעותם.

א. חזרה

השימוש בחזרה כחלק מהמבנה הביצועי של הליטורגיה נעשה במספר דרכים, שלכל אחת מהן ראוי להקדיש תשומת לב. הטיפוס הראשון מופיע ברמת היחידה, דהיינו, יחידה המבוצעת תחילה על ידי הסולן (בגרסה שיכולים להיות בה שינויים במספר מילים או שורות),

ואחר כך חוזרת בשלמותה בפי המקלה. קיימות גם צורות אחרות של חזרה: שורות חוזרות המפוזרות על פני הקטע כולו או על פני חלקים נרחבים שלו, או מילים שחוזרות מספר פעמים בתוך קטע. במקרים אחדים עשויות לחזור יחידות ארוכות של אותו קטע בשלמותן. החזרות מיועדות בדרך כלל להדגיש את משמעותה הסמנטית של התפילה, אך עשוי להיות להן גם ערך אסתטי.

ב. חילופין

חילופין פירושו שכל קול – הקול המוביל והקול העונה – שר חלקים אחרים של הטקסט, וכך מתקדמת התפילה המושרת במהירות רבה יותר מאשר בתבנית חזרה. כל יחידה חדשה מבוססת על יחסים משלימים בין הקול המוביל והקולות העונים.

ניתן לאפיין חילופי תפקידים בשתי דרכים: באמצעות מספר הפעמים שבהם מתחלפים ביניהם שני קולות בתוך יחידה, או באמצעות האורך היחסי של קטעי החילופין בתוך יחידה. חלוקת שירת החילופין לתת-טיפוסים בהתבסס על האורך היחסי של כל תפקיד מספקת הצצה חטופה בלבד אל מורכבות אפשרויות הביצוע. כשמשלבים את האורך של כל תפקיד עם מספר ההתחלפויות שמהן מורכבת יחידה, תוך בחינת שיעור החזרות של כמה תפקידים בתוך אותה יחידה או ביחידות עוקבות, מתגלה גיוון רב עוד יותר.

כשבדקנו את היחידות על בסיס מספר ההתחלפויות המתרחשות בין שני קולות בתוכן, התברר שהמבנים עשויים לכלול יחידות בנות קול אחד, שניים, שלושה, חמישה, שישה (אולי שלוש פעמים שניים), שבעה או עשרה (פעמיים חמש) קולות. יצוין שמתוך שש עשרה הדוגמאות בקורפוס המבוססות רק על חילופי קולות, שמונה מכילות נוסחאות קבועות. חמש מהן כוללות רק נוסחאות סיום.

ג. מורכבות

התפילות של ביתא ישראל מבוססות במידה רבה על מבנים המשלבים חילופי קולות וחזרות. הדרך השכיחה ביותר לשילוב בין השניים היא זו המייצרת את התבנית שכונתה לעיל המיולה. בקורפוס המוקלט יש עשרים ושישה טיפוסים כאלה.

מבחינה כמותית, המיולות תופסות מקום חשוב מאוד בליטורגיה של ביתא ישראל. ייחודה של הצורה הזאת מסייעת רבות בהגדרת ייחודיות הליטורגיה. עשרים וארבעה קטעים בקורפוס שלנו מכילים רק יחידות בתבנית המיולה. כחמישה עשר מתוכם משלבים בין יחידות בתבנית המיולה ויחידות הנשענות על חזרות. שני קטעים משלבים בין יחידות בתבנית המיולה ויחידות של חילופין בין קולות. שאר הקטעים משלבים את כל שלושת טיפוסים היחידות.

עשרים ושישה טיפוסים המיולה מתקבלים משילוב מבני של שלושה עקרונות שונים. הראשון מתייחס למספר המקטעים המכילים מידע סמנטי מקורי בכל יחידה חדשה בת שש שורות. למעשה אין יותר מארבעה מקטעים כאלה (א', ב', ג' ו-ד'), כך שביחידה בת שש שורות עשויים להיות אחד עד ארבעה מקטעים סמנטיים מקוריים מפוזרים בשלוש השורות הראשונות, ואלה חוזרים בהמשך. העיקרון השני נוגע לאוטונומיה הסמנטית היחסית של כל אחד מארבעת המקטעים. בהתאם לאוטונומיה היחסית שלהם, המקטעים השונים ייצרו או שלא ייצרו הרכבים הבונים שלמות סמנטית רחבה יותר. העיקרון השלישי והאחרון מתייחס לצורות שבהן המקטעים הסמנטיים מפוזרים לאורך שלוש השורות: מקטע זהה עשוי להופיע ולחזור בשלוש השורות, ואז לחזור שוב בהיפוך תפקידים בחלק השני של המיולה. במקרים אחרים מקטע סמנטי זהה עשוי לחזור פעמיים באותה שורה על פני שלוש שורות או שתיים בלבד. כששלושה מקטעים סמנטיים נכללים ביחידה אחת, עשוי כל אחד מהם לחזור בכל

שורה חדשה. דרך אחרת היא להביא את המקטע הראשון בשורה הראשונה, לחזור עליו בשורה השנייה ביחד עם המקטע השני, ואז להביא את המקטע השלישי בשורה השלישית.

עיון ביחסים בין שלושת העקרונות שעליהם מושתתת תבנית ההמיולה מגלה מספר כללים בסיסיים. השורה השלישית משלבת בין שורה ראשונה ושנייה או מצטרפת אל שתי השורות הקודמות או אל חלקן. השורה השנייה עשויה לחזור על כל השורה הראשונה או על חלקה, או להיות שונה ממנה. ברוב המקרים, השורה הראשונה מכילה מקטע אחד. במיעוטם, המקטע הזה חוזר. במקרים שבהם יש בשורה 1 הכפלה של המקטע, אותו מקטע – אם הוא חוזר בשורה 2 – חוזר פעם אחת בלבד. להוציא טיפוס אחד שבו כל אחת מן השורות מכילה מקטע שונה לחלוטין, כל הטיפוסים האחרים משלבים מקטעים בשתי השורות הראשונות, במידה זו או אחרת, ולעיתים מוסיפים מקטע חדש בשורה השלישית, כדי לייצר מסר חדש.

הסיבות לקיום מגוון גדול כל כך של אפשרויות ובחירות הן סמנטיות, מבחינה כמותית ואיכותית כאחד. התאמת התוכן המילולי נשענת על סדרת קריטריונים, ביניהם התאמת התבנית הספרותית להלך הרוח של הקטע, הצגת נושא בסיסי שזוכה לפירוט נוסף בהמשך התפילה, ועד לסיבות אסתטיות.

אשר למטרות הספרותיות, נראה שחזרה, חילופין ומורכבות משרתים את האסתטיקה כמו גם את הצד הרעיוני. ניתוח הרפרטואר המוקלט מראה שכל אחד משלושת העקרונות עשוי להיות מכוון לאותן שתי מטרות. הוא מראה גם שאסתטיקה ורעיון עשויים לבוא לידי ביטוי ברמות שונות, משום שחזרה, חילופין ומורכבות משתתפים בכל הרמות – הקטע השלם, חלקים מתוכו, יחידות, שורות או מילים. עם זאת, כל אחד משלושת ההליכים הספרותיים עשוי להיקשר אל פונקציה ייעודית מסוימת: נראה שלחילופין יש תפקיד מבני, שכן הם תוחמים חלקים בתוך קטע. הם מסייעים גם בחיזוק נושאים מסוימים. חזרה מדגישה את

המבנה בצורה שיטתית יותר, אך גם היא מחזקת את המבנה (שנקבע באמצעות חילופין ומורכבות) ואת הנושאים. מאידך, ערכן העיקרי של המיולות הוא אסתטי. הן מעבירות מסר של הנאה ומסייעות בשינון הטקסטים ותוכניהם.

בתיאור הזהות הספרותית של תפילות ביתא ישראל התייחסנו לקטגוריות שונות: טקסטים כתובים ובעל-פה; שפות; מקורות וטיפוסים של טקסטים דתיים; טקסטים מקוריים (בעיקר מהתנ"ך) וטקסטים מחוברים, ציטוטים ממקורות ומקורות שמופיעים בפרפראזה. התברר שהקטגוריות האלה קשורות לפונקציות תרבותיות, וכפי הנראה הן פועלות בהדדיות זו עם זו. נבדוק עתה את שני סוגי היחסים האלה.

כפי שצוין לעיל, תפילות הנמסרות בעל-פה ותפילות כתובות כוללות טקסטים מחוברים ושילובים שונים של טקסטים מחוברים וחומר ממקורות קודמים. מספר גדול יותר של תפילות בעל-פה מכיל חומר ממקורות (שלושים וארבעה קטעים) מאשר תפילות בכתב (עשרים ושלושה קטעים). קיים אחד הסביר את הסיבה להבדל הזה: אם טקסט קיים כבר בכתב, למשל התנ"ך, אין צורך לכתוב אותו שנית בתוך טקסט התפילה. זאת על אף שבקורפוס המוקלט, כפי שצוין לעיל, אין כמעט תפילות שבהן מצוטט בהרחבה טקסט מן המקורות ללא שינוי.

נעבור עתה לשפות: ארבעים ותשע מתוך התפילות בקורפוס הן בגעז, ובארבעים ושתיים מהן יש תערובת של געז ואגאווניה, ביחס משתנה במידה ניכרת. ארבע תפילות מביאות תערובת של אגאווניה, געז ואחת מהשפות המדוברות – טיגרינית או אמהרית – ולעיתים אף משתיהן. בין התפילות שיש להן גרסה כתובה באחד מהקורפוסים הנזכרים לעיל, עשרים כתובות בגעז ועשרים ושתיים מערבות געז ואגאווניה. בין התפילות שהשתמרו רק בעל-פה, עשרים וארבע הן בגעז, תשע עשרה הן תערובת של געז ואגאווניה, וארבע מכילות תערובת של אגאווניה,

געז ושפות היומיום של ביתא ישראל. לבסוף, שלוש מתוך התפילות המעטות שנשתמרו חלקן בכתב וחלקן בעל-פה כוללות תערובת של געז ואגאוניה, ויתרן בגעז.

הרשימה הזו מגלה את חשיבות שפת האגאוניה בכלל הקורפוס של תפילות ביתא ישראל. עם זאת, קטעים או מילים באגאוניה מופיעים רק בתפילות מחוברות או בקטעי תפילות מחוברים. הקורפוס מלמד שקטעים באגאוניה מתחלקים בצורה שווה פחות או יותר בין התפילות המופיעות בכתב ואלה שהשתמרו רק בעל-פה. כל הציטוטים מטקסטים קיימים או הפרפראזות על טקסטים כאלה הם בגעז. מחקר עתידי שיעסוק באגאוניה, שפה שכיום מבינים אותה רק מעטים מחברי הקהילה, יתרום ללא ספק רבות להבנת הליטורגיה של ביתא ישראל.

אשר להליכים הספרותיים הקובעים את אופי התפילות, זיהינו שיש להם שתי מטרות עיקריות – אסתטיקה והמשגה רעיונית. שתי המטרות באות לידי ביטוי בתפקודים ספרותיים כלליים כגון המבנה הכללי של הקטעים, קביעת תבניות ספרותיות וסמנטיות, שימוש בנוסחאות קבועות לפתיחה וסיום, והדגשת נושא.

המטרות והתפקודים הספרותיים התבהרו בניתוח שבחן שני היבטים של התפילות: העקרונות המבניים שבאמצעותם עובר החומר הספרותי בכל אחת מן התפילות (חזרה, חילופין, מורכבות), ורמת החלוקות הפנימיות בתוך כל קטע שבהן פועלים אותם עקרונות (הקטע כולו, חלקים בתוכו, יחידות, משפטים ומילים).

המורכבות המאפיינת את כלל התפילות המוקלטות אינה אופיינית רק לקטעים שבהם פועלים עקרונות ספרותיים מורכבים, דהיינו, קטעים שבהם קיימת תבנית ההמיולה. שורשיה של

אותה מורכבות כללית נטועים דווקא בהשפעה ההדדית בין המטרות והתפקודים הספרותיים ובין התהליכים והרמות שבהם הם מתקיימים.

כשבחנו את הרטוריקה והתוכן של הליטורגיה של ביתא ישראל, גילינו שקיימים ארבעה טיפוסים תפילה (ציוויים, תיאורים, תחינות ודרשות), וארבעה נושאים עיקריים (תארי האל, היבטים הנוגעים ליחסים בין המתפללים ואלוהים; סימבוליקה; דרשות/שיעורים). התוצאות שהתקבלו באמצעות שלוש גישות הניתוח שתוארו לעיל (ספרותי, מוזיקולוגי וליטורגי) מתכנסות לידי מסקנה עיקרית אחת: הקטגוריות הליטורגיות, ההליכים הספרותיים והתוכן – כל אחד מהם נוטל חלק בעיצוב הייחודיות התרבותית של ביתא ישראל. שלוש הגישות ביחד תומכות במידה רבה בהנחה שהליטורגיה של ביתא ישראל היא יצירה תרבותית מכוונת המבטאת פרדיגמות דתיות מושרשות. לעובדה שהמשגה והביצוע של הטקסטים הליטורגיים מושתתים לרוב על מסירה בעל-פה יש משקל מכריע באפקט שיש להם במהלך הטקסים.

ההקשרים הליטורגיים ונסיבות התפילות תפילות למחזור השנה

המחזור הליטורגי של ביתא ישראל מאורגן בכמה קבוצות. אלה כוללות תפילות יומיות, תפילות הקשורות למחזור השבוע, למחזור החודש ולמחזור השנה.

במחזור היומי, הקייסים מקבצים את התפילות על פי הסדר שבו הן נאמרות: תפילות בוקר, צהרים וערב. תפילות בוקר נאמרות לפני עלות השחר ומיד אחרי עלייתו. תפילות הערב

נאמרות לאחר רדת החשיכה ולעתים גם מאוחר בלילה, ולפעמים מפרידה ביניהן ארוחה או ארוחה ושעת מנוחה. את תפילות אחר הצהריים אפשר היה לבצע בערך משעת הצהריים ואילך.

ייתכן שהמודל לסדר זה של התפילות מקורו בחלוקה היהודית המקובלת לשלוש תפילות יומיות, אך טמון בו גם ההיגיון שבקיבוץ התפילות על פי סדר ביצוען במשך היום, ללא תלות בתנאים הטבעיים של אור יום וחשיכה. נראה שבחלוקות מסורתיות יותר (ראו Shelemay, 1989 ו-Leslau, 1957) קיימת נטייה גדולה יותר לסדר את התפילות על פי תנאי האור והחושך בטבע. כך, תפילות הבוקר, המבוצעות זו אחר זו, חולקו לכאלה המבוצעות לפני עלות השחר וכאלה המבוצעות אחרי עלייתו, גם אם לא קיימת הפסקה נראית לעין ביניהן.

בתוך המחזור הליטורגי יש תפילות שאותן אפשר לסווג כמתאימות לכל הזדמנות (למשל, תפילות אחר הצהריים נאמרות בסביבות חצות היום והן זהות בכל ימות השבוע ובכל החגים). ישנם גם מחזורי תפילה המופיעים בכל השבתות או בכל החגים. כמה תפילות הן ייחודיות להזדמנויות חד-פעמיות או נדירות. מאידך, כמה מן התפילות הנאמרות במהלך מחזור השנה או מחזור השבת משמשות גם באירועים ספציפיים במחזור החיים. בסקירה זו נתקדם מן התפילות הכלליות אל הספציפיות, ויש לזכור שיוצגו כאן רק דוגמאות מייצגות של תפילות לאירועים מיוחדים.

סדרת תפילות אחת שהקלטנו היא זו הפותחת את טקסי התפילה המתקיימים בשעות אחר הצהריים המוקדמות בכל יום, יהיה זה יום חול, שבת, חג או *Sagd*. המועד של הסדרה נקבע לאחר שעת הצהריים בימי חול וב-*Sagd*, ואחרי הארוחה החגיגית בשבת ובחגים. תפילות אלה הן *Yitbarek... zegevire* (Yc 2826-5a), *Meharena* (Yc 2826-5b) ו-*Kiyake* (Yc 2826-5c). בנוסף לביטויי שבח שונים לאל, מלאה הסדרה הזו בביטויים המביעים אמון בכוחו של

אלוהים להיענות לתפילות, וכן בבקשות מאלוהים להיות רחום וסלחני כלפי אלה המהללים אותו.

התפילה הראשונה בסדרה היא תפילת *Yitbarek*, והיא ידועה כתפילה הפותחת את תפילות אחר הצהריים. היא מהללת את אלוהים על גדולתו, ומציינת שהוא ראוי להיות מהולל בדרכים שונות ולעולמי עד. התפילה ממשיכה ומפרטת תארים שונים של אלוהים – הבורא, הגואל, מעניק סליחה ודואג לכול. אלוהים מזוהה כמלך כל האבות, החל מאברהם וכלה בחנניה, עזריה ומישאל, שבפניהם נגלה קולו בסיני. סדרת תשבחות נוספת באה לאחר הראשונה, חלקה בגעז וחלקה באגאוניה. רעיונות חדשים, אשר מופיעים לקראת סוף הקטע המוקלט, מתייחסים לשמיעת תפילת דוד (עם ציטוט מתהלים ו, ז), והיזכרות בברית עם נוח שסימנה הופעת הקשת בענן.

התפילה השנייה, *Maharena*, פונה לרחמי אלוהים, ומבקשת תחילה שאלוהים יסלח למתפללים על מיני חטאים שביצעו, ובהמשך שיימחל למען השבת, החגים, התורה והאבות. התפילה האחרונה בסדרה, *Kiyake*, מביעה אמון באלוהים כמגן, כאל אחד, כמלך וכבורא, ומסתיימת בהצהרה שטוב לתת אמון באלוהים (תהילים קיח, ח-ט).

אנו רואים, אם כן, שהסדרה נפתחת בהלל לאלוהים. דברי השבח האלה וההכרה בתארי האל, מאפשרים לבקש ממנו רחמים וסליחה. הסדרה מסתיימת בהבעת אמון בכך שהבקשה תתמלא. מעניין לציין שאמון זה מבוסס בחלקו על אמונה בחשיבות הברית ובמעלות האבות הקדמונים.

כל תפילות הערב של כל החגים נפתחות בתפילת *Herzaga*. שרים תפילה זו גם כחלק מטקסי הבוקר של כל החגים. היא מופיעה בקורפוס שלנו בשלוש גרסאות, שכל אחת מהן מיועדת

הנאמרות ב-*Berhan Saraqa*. אחרי תפילת *Herzaga* מופיעות התפילות הבאות:
.Wanevavo, ולבסוף *Beruk Yitbarek 'egzi'aveher 'amlak 'Esrail... Zegevre, Behatitu qedus*.
 סדרת תפילות נוספת נכללת בסדר התפילה לבוקר מולד הירח ולכל תפילות חגי השנה
 למעט ה-*Sagd*. סדרה קבועה זו של תפילות הנאמרות במהלך טקס הבוקר מצביעה על
 החשיבות השווה המיוחדת לכל ההזדמנויות האלה. התפילות הן *'Esebhake* (Yc 2833-6a),
Zegevre (שהדוגמה הטובה ביותר שלה היא Yc 2829-7-9, ודוגמה נוספת היא Yc 2833-6b),
Yatbārek... wayāmla (Yc 2827-2) *Kal'hu kwelomu mela'akt* (Yc 2829-10),
 ו-*Behatitu qedus* (Yc 2827-8). יצוין שהתפילות *'Esebhake* ו-*Zegevre* מהוות גם מרכיב
 בסיסי בטקסי חתונה; *Zegevre* נאמרת גם בהלוויות בהתאמות שונות.

בתחילת הסדרה הזו מופיע תמיד קטע תפילה ספציפי לכל הזדמנות, יהיה זה מולד הירח
 או אחד החגים, אשר מצביע על שם האירוע ומספק לפחות סיבה אחת לציונו. נדון ב"קטעי
 זיהוי" אלה להלן בתיאור כל אחד מהאירועים.

שרשרת התפילות שבאה אחרי קטע הזיהוי מתחילה במילה *'Esebhake*, ומביעה שלושה
 רעיונות מרכזיים: הלל לאלוהים, שיש לו ביטויים שונים; קדושת האל; ותודות לאל על שקיים
 את החוגגים עד אותו יום או אירוע. בנוסף לכך, התפילה הראשונה והאחרונה בסדרה קשורות
 בדרכים שונות לתפילה לאל או להכרה בקשר בין האל ובין המקדש בירושלים, ויש בהן אולי
 רמז לכך שירושלים היא המקום המתאים ביותר לחגוג בו את אותם אירועים.

תפילת *'Esebhake* מהללת את אלוהים, מביעה אמונה ואמון בו, מתייחסת לתפילה לאלוהים
 במשכנו, ומבקשת ממנו שיורה את הדרך הנכונה. מכיוון שרעיון זה הולם אנשים צעירים
 העומדים להינשא, טבעי שהתפילה נכללת בטקסי חתונה.

לאירוע אחר (Yc 2826-11/Yc 2827-1; Yc 2828-12; Yc 2836-3). הגרסה הארוכה ביותר (בת
 חמישים ושתיים יחידות טקסטואליות) היא הראשונה. חלק גדול מהחלק הפותח תפילה
 זו הוא באגאוניה, והוא כולל רבים מכינויי אלוהים כפי שהם מופיעים באגאוניה, וברובם
 מוטמעת ההברה *her*. ככלל, התפילה כוללת דברי שבח לאלוהים, וקטעים ארוכים המתארים
 את הדרכים שבהן יש להלל את אלוהים, כמו גם את תארוי הרבים. על כולם להלל אותן,
 כולל המלאכים, בין היתר על שנתן את השבת, את החגים, את התורה ואת הנביאים. הוא
 מהולל כאל צדיק. בסמוך להתחלה כוללת התפילה את המבעים הבאים: *za'vtš ahani*
 (לעיתים גם *ze'avšnehane*, שפירושה "שהביאנו"), *'aske yom 'aske zati 'alat ze'iyaresa'akani*
 (שפירושו המילולי: "שהגיעני ליום זה, ליום זה", *ze'iyaresa'akani*) שפירושו המילולי:
 "שלא שכח אותי עד היום הזה, היום הזה". יצוין שבאמירה "עד היום הזה" מופיעה תחילה
 המילה *yom* ואחר כך המילה *alat* באותה משמעות. מבין השתיים, המילה *'alat* היא המילה
 הרווחת בגעז ל"יום".

הטקסט הזה משותף לכל ההזדמנויות שבהן התפילה הזו נאמרת. עם זאת, בתחילת התפילה
 יש קטע קצר שבו מזוהה החג הספציפי שבו נאמרת התפילה. קטע זה מתחיל תמיד במשפט
Musye ba'al halshawe Herzaga, ואחריו לעתים המשפט *'Aron ba'al halshawe Herzaga*,
 המזהה את מקור החג, דהיינו, החוקים שעליהם הכריזו משה ואהרון. בשורה הבאה, שמו
 של החג מופיע ואחריו המשפט *ba'al halshawe Herzaga*. בהקלטה Yc 2826-11, מילות
 השורה הן *Fasika ba'al halshawe Herzaga* לציון העובדה שהחג הוא *Fasika*. בהקלטה
 Yc 2828-12 מופיעים שני משפטים כאלה, האחד מתחיל במילים *'ami ba'al*, כלומר,
 חג השנה, והשני במילים *sarq ba'al*, כלומר, חג החודש. אלה מתחילים סדרת תפילות

הדוגמה הארוכה ביותר ל-Zegevre בקורפוס (Yc 2829/7-9) היא קטע מורכב, שהיחידות הטקסטואליות שלו מתייחסות לכמה מקרים. היחידות המשמשות בחגים הן III-I ו-VI-V. בנוסף להכרזה שאלוהים הוא הבורא ויש לקדשו ולהללו, הוא ברא עולם מושלם, והוא צודק ובעל כוח עליון, גדול מכוחו של כל אדם, יחידות II ו-III כוללות את המשפט הנפוץ שבו מודים לאלוהים על שהביא את החוגג או החוגגים לאותו אירוע ולא שכח אותם עד היום הזה. אל המשפט הזה נוספות המילים *menu yire 'eya lasenayat wamenu yarekava la'amatate heywot*, שפירושו המילולי הוא " (זה) שיראה טוב וימצא שנות חיים".

התפילה *kal'u kwelomu mela'akt* מופיעה בקורפוס שלנו בשתי גרסאות (גרסה קצרה ב-Yc 2829-10 וגרסה ארוכה יותר ב-Yc 2832-3). הקצרה מבין השתיים היא זו הנכללת בשרשרת התפילות הזו. עם זאת, בעוד שהתפילה מופיעה לפעמים בשרשרת התפילות של כל בוקר חג, במקרים אחרים היא נאמרה רק בבוקר הראשון והאחרון של *Fasika* ושל *Ba'al masalat*. בתפילה זו המלאכים בכל אחד משבעת הרקיעים מהללים את אלוהים, כל אחד במילות שבח אחרות. על פי ה-Qessawost, התפילה מבוססת על חזון ישעיהו שבו המלאכים מהללים את אלוהים (ישעיהו ו).

התפילה הבאה, *Yitbarak...wayimla*, נאמרת "באמצע תפילות הבוקר" וגם כחלק מתפילות הערב, והיא נפתחת בהכרזה שיש להלל את אלוהים כבורא הכול, ועל כן עולמו מלא בתהילת כל ברואיו. תפילה זו מכילה גם את הצירוף *za'avtsahanee*, שהופיע כבר בתפילות *Herzaga* ו-Zegevre. אחרי הקדמה קצרה זו, התפילה ממשיכה ומתארת את אלוהים בקדושתו, גדולתו ונצחיותו, בפסוקים קצרים המתחילים במילים *behatitu qedus qedus* שפירושו "רק הוא קדוש". גם מילים אלה מושפעות ללא ספק מהכרזת המלאכים "מלוא כל הארץ כבודו" בישעיהו (ו, ג), משפט שהופיע כבר קודם לכן באותה תפילה. הפזמון החוזר בן שלוש

המילים נמשך ביחידת התפילה הבאה, *behatitu qedus qedus*, המדגישה את קדושת אלוהים ומקשרת אותה לשלושה רעיונות נוספים: בית המקדש כמקום הקדוש לאלוהים, מתן תורה והקדשת כל בכור בחיה ובאדם לאלוהים, ככתוב בשמות יג, ב. זוהי התפילה האחרונה בסדרה שהוקלטה עבור הקורפוס הנוכחי. *Herzaga* וסדרת תפילות הבוקר לחגים שבה דנו זה עתה, אינן נאמרות בחג ה-Sagd.

סדרת התפילות *'Alvo* (Yc 2830-11), *Yitbarek* (Yc 2830-13) וברכה הנאמרת בדיבור (Yc 2831-1/2), באה בסוף כל טקסי הבוקר החגיגיים, כולל בשבת. *Alvo* נפתחת בהכרזה שאין לאלוהים מלבד אלוהים ואין דומה לו. החלק הבא, שעיקרו באגאוניה, חוזר על שם החג, במקרה הזה *Berhan Saraqa*, ומקשר בינו ובין החגים שהוכרזו על ידי משה ואהרון במשפטים זהים כמעט לאלה המופיעים בתפילת *Herzaga* הפותחת את כל טקסי הערב בחגים. נאמר על אלוהים שהוא צודק וטהור לפני בית ישראל. לבסוף נאמר שיש לסגוד לאלוהים והוא ברוך לעולם ועד.

תפילת *Yatbarek* המסיימת מבוססת על תפילה חיזונית הקרויה מזמור שלושת הילדים, חנניה, עזריה ומישאל. בתפילה זו מהללים את אלוהים תוך שימוש בתיאורים ותארים שונים המתייחסים לקדושתו ולגדולתו, להיותו יושב על כס במרומים, לאופיו הבלתי משתנה, ולהיותו נצחי.

לבסוף, הקייס המבוגר או המכובד ביותר מעניק ברכה בדיבור. תחילת הברכה בהלל לאלוהים באגאוניה והמשכה בגעז, והיא כוללת תודה לאלוהים על כך שכולם זכו להגיע לאותו מעמד, ומהללת תכונות שונות של האל. כאן חוזרים על פסוקים מתוך תהילים פא אשר מצביעים על כך שהנוסח הזה של התפילה היה מיועד לחג *Berhan Saraqa*. הברכה מפרטת תארים רבים

של אלוהים, מהללת אותו וכוללת תחינות למען הקהילה. במקרים אחדים אלה משפטים גילים בגעז, ובאחרים אלה משפטים מאולתרים יותר באמהרית או טיגרינית.

קורבנות

העלאת בעלי חיים כקורבן בחגים, כולל בערב מולד הירח, ושחיתת תרנגולות ביום מולד הירח כמו גם שחיתת בעלי חיים לארוחות חגיגות ול-*Tāzkar* (אזכרה הנערכת לאדם שנפטר לאחר שבעה ימים או שנה), היו חלק בלתי נפרד מהאירועים והחגיגות הליטורגיים. השחיטה והקרבת הקורבן נעשו על פי סדרת כללים. לפני השחיטה, דקלמו את תפילת *Darma Her* (Yc 2831-3). התפילה נפתחת בהלל לאלוהים באגאוניה. אלוהים מתואר כזה שקיים את החוגגים עד אותו יום. הוא יקבל את המנחה ברצון כפי שקיבל ברצון את מנחתו של הבל וכפי שקיבל את תפילת דוד.

אחרי *Darma Her* באה *Yatbarek*, המבוססת במקרה הזה על גרסת מזמור שלושת הילדים (קיימות גרסאות נוספות של אותה תפילה לאירועים אחרים. ראו Yc 2830-13, Yc 2825-12). במהלך אמירת *Yatbarek* הקייסים מפזרים מלח ופלפל שלוש פעמים על ראש הקורבן ועל זנבו, ומוסיפים ברכה באגאוניה, ואז הקורבן נעקד ונשחט. תפילת *Yatbarek* נוספת נאמרת בהמשך, ובה מהולל אלוהים כאלוהי כל בשר ורוח. לאחר ה-*Yatbarek* השני מושרת תפילת *Hale Hale yevarkewo* (Yc 2831-8/9 ו-5722-8), אך הפעם במנגינה שונה מזו שהקלטנו. תפילה זו מתארת יצורים שונים בשמים ובארץ המהללים את אלוהים ואת תכונותיו הרבות. לאחרונה שונה סדר הקרבת הקורבנות. הקורבן נעקד תחילה ואחר כך נשחט. שינוי זה משקף הרגשה שמנהג הקרבת הקורבנות על ידי ביתא ישראל הולך ונעלם בארץ ישראל כתוצאה

מ"אובדן הטוהר". כפי שאמרו הקייסים שרואיינו, בימים עברו ידוע היה שמקריבי הקורבנות היו במצב של טוהר מוחלט. נהוג היה אז להוסיף את התפילה *Maswa'ate 'Aviel* או *'Aviel* (4-2831 Yc). בתפילה זו מבקשת הקהילה שהקורבן יתקבל כפי שהתקבלו הקורבן של הבל ותפילות אהרון והכוהנים. מבקשים מאלוהים להתייחס באהדה למנחות האלה, המכונות *meşuwat*. כיום האנשים נחשבים טמאים, ועל כן נוספת אמירה קצרה שמילותיה "קורבן, הוליכנו בדרך האמת". היום נקראים הקורבנות לא פעם "מנחה".

כשקורבן הועלה ב-*Tāzkar* או עם מולד הירח בטקס מלא, מותר היה לאכול את בשר הקורבן רק באותו יום ולמחרתו. ביום השלישי הוא נשרף (השוו ויקרא ז, טז-יח ו-יט, ה-ח). עם זאת, מותר היה לאכול את ה-*meşuwat*, לחם החג שהוגש בארוחות החגיגות הללו, גם ביום השלישי.

כדי לכפר על חטאים, הוקרבו פרה, כבש או עז, ונשרפו ללא כל ברכה. מי ששחט את החיה נחשב טמא עד הערב. ניתן היה לשחוט בעל חיים נוסף במקביל ולאכול אותו בארוחה.

טקסי מחזור החיים

אירועי מחזור החיים של הפרט נחגגו בטקסים מיוחדים: לידה, היטהרות, נישואין, גירושין (כשהדבר אירע) ומוות. התפילה הייתה מרכיב חשוב ברוב האירועים האלה, וכמוה גם הקרבת קרבנות.

את הבן הנולד מלו ביום השמיני ללידתו, כמצווה בבראשית יז, יב וביקרא יב, ג. המונח שבו השתמשו ביתא ישראל עבור ברית מילה הוא *gezara* (מילולית: לחתוך). את המילה ביצעו גבר או אישה שהוסמכו לכך מבין חברי ביתא ישראל. בניגוד ליהדות הרבנית, ביתא ישראל לא ערכו בריתות בימי שבת או ב-*Āstaseryo*, אם כי כן ערכו אותן בחגים אחרים. קיימת מחלוקת לגבי המועד שבו יש לבצע את המילה אם במקור היא אמורה לחול בשבת או ב-*Āstaseryo*. על פי *Aescoly* (1943), נהגו למול את התינוק ביום השביעי אם יום המילה היה שבת או *Āstaseryo*. על פי הקייסים במקרים כאלה נדחתה המילה ליום ראשון השכם בבוקר או ליום שאחרי *Āstaseryo*.

המילה התבצעה על גדר האבן שהקיפה את בקתת האם. גדר זו סימנה את הגבול בין העולם הטהור שמחוץ לה והעולם הטמא שמאחוריה. הקייס או הקייסים המשתתפים שחטו תרנגול כסמל לכפרה על הקזת דמו של התינוק. אז ביצע המוהל את המילה בעוד הקייסים אומרים את הברכה המתאימה. עם זאת, אסור היה להם לגעת בתינוק, משום שהוא נחשב טמא כל עוד אימו הייתה טמאה. הקייסים שרו אחרי זה שלוש תפילות קצרות (Yc 2833/4) שהצטרפו לכדי יחידה ליטורגית אורגנית אחת ייחודית לטקס המילה (התפילה הראשונה והשלישית בסדרה נאמרות גם במקרים אחרים). התפילה הראשונה, *Baruk 'Avreham* מתייחסת לברכות השונות שניתנו לאברהם לפני שקיבל את מצוות הברית (בראשית יד, יט ובראשית יב, ב, בסדר הפוך). התפילה השנייה, *'Adi gezara* מתייחסת לציווי כריתת העורלה ביום השמיני, והיא מצטטת מהציווי שניתן לאברהם (בראשית יז, במיוחד פסוקים יא–יב). התפילה השלישית, *Sālam kidane* מתייחסת לברית השלום הנצחית שנתנה לאבות. שמות אלה שקיבלו את הברית מדוקלמים: נוח, שם, אברהם, יצחק, יעקב/ישראל, משה, אהרון,

וביחידה האחרונה – צאצאיהם. הליטורגיה הזו מחזקת את מצוות המילה, מקשרת אותה לאברהם, ומאשרת את היות המעשה סמל לברית שלום נצחית בין אלוהים ובין ישראל.

טיהור האם התרחש ארבעים יום אחרי לידת בן, או שמונים יום אחרי לידת בת, על פי הדרך שבה פירשו ביתא ישראל את החוקים המפורטים בספר ויקרא יב. ביום הטיהור האם צמה, ולקראת שקיעה היא יורדת אל מקור מים זורמים בסביבה. בעודה אווזת בתינוק היא טובלת בהם מספר פעמים כמספר הימים שבהם שהתה בבידוד. אז היא נשכבת על האדמה כשפניה כלפי מטה והקייס חובט בה קלות באגודת זרדים, מספר פעמים כמספר הימים שבהם שהתה בבידוד. כפי שהוזכר לעיל (ראו את הקטע על הקורפוס הטקסטואלי של ביתא ישראל) הקייס קורא אז מתוך ספר *Ardet*. הוא מברך את האישה ואת היילוד, ומכריז על שמו של התינוק ברבים. אחרי הטקס נערכת חגיגה גדולה.

טקסי חתונה

החתונות אורגנו על ידי הורי הכלה והחתן, ואירעו כשבני הזוג היו צעירים מאוד. החלקים הטקסיים של החתונה נערכו על ידי הקייסים. באתיופיה, החתן והכלה באו בדרך כלל משני כפרים שונים, ולכן נערכו לרוב חגיגות בכפרים של כל אחד מהם. אם בכפר של החתן או של הכלה לא התגורר קייס, נערכו החלקים הטקסיים של החתונה בכפר אחר, שבו שכן קייס.

החגיגות מתחילות בכפר של החתן, כשהחתן מולבש בבית אביו. כשהחתן מוכן, הוא יוצא מהבית עם חבריו, ומתייצב בפני זקני העדה והקייסים שממתינים לו בחוץ. מושיבים את החתן בסוכת ענפים שנבנתה במיוחד לאירוע, וכל הזקנים והקייסים מקיפים אותו. למקום מובא סרט חדש בצבע לבן ופס אדום באמצעותו. הקייסים מזמרים את תפילת *'Esebahake* (Yc 2833–6a), תפילה המכריזה שיש להלל את אלוהים בכל עת, מביעה אמונה ואמון

באלוהים, ומבקשת ממנו הכוונה. הקייס מניח את הסרט לרגלי החתן, ואחר כך על ברכיו, ומזמר את תפילת *Zegevre*, שנושאייה הם: אלוהים הוא הבורא, ויש להלל ולקדש אותו. יש להודות לו על שאפשר לחוגג להגיע לאותו רגע. אלוהים הוא זה הנותן עולם מושלם, וכוחו רב מזה של כל אדם.

הסרט נקשר על ראשו של החתן, והקייס מזמר את תפילת *Wə'atus kama mar'āwi* (Yc 2834–2a) בעודו מרקד לפני החתן. הטקסט משלב את תיאור אלוהים "כְּחַתָּן, יֵצֵא מִחַפְּתוֹ" (תהילים יט, ו) בברכות לפיריון ופוריות (דברים ז, יג–יד). התפילה הבאה היא *'Amlāka 'alema* (Yc 2834–2b), תפילת תהילה לאלוהים ובקשה שיברך את מאמיניו בשלום, חסד, בריאות, אור וצדק. התפילה מבקשת הכוונה, וממשיכה בתיאור ירושלים ובבקשות לברך אותה. לאחר זאת הקייס מתיישב או מצטרף אל הריקודים והשירה הנמשכים ליד הסוכה. תוכני השירים המושרים במעמד זה הם חילוניים.

ברכה אחרונה נאמרת ליד הסוכה, והחתן וחבריו יוצאים אל הכפר של הכלה. המסע עשוי להימשך מספר ימים. בכפר של הכלה, הקייס או הקייסים מקבלים את פני החתן וקבוצתו בכבוד רב, וחוזרים שוב על התפילות *'Esebahake* ו-*Zegevre*. הריקודים, השירה והחגיגות נמשכים כל הלילה. בערב היום השני או השלישי, מושיבים את הכלה והחתן בביתן מיוחד, והם חותמים או מוסיפים סימן על הסכם הנישואין, שעיקרו "אני ואדם זה נישאנו ב(תאריך) לפני עדים וקייס (כולל שמות). אני ואיש זה (או אישה זו) נשואים מעתה והלאה. היא אשתי והוא בעלי, מהיום ועד עולם". הסכם זה כתוב בשפת המקום.

בצהרי היום שלמחרת החתימה על הסכם הנישואין, באים מלווי החתן אל בית משפחת הכלה כדי לקחת אותה אל כפרו של החתן. חבר קרוב של החתן או קרוב משפחה שלו נושא אותה על כתפיו, לרוב כשהיא מכוסה כולה. הנשים מלוות אותה כשהן שרות שירים מיוחדים (*zafen*)

באמהארית או *derfi* בטיגרניית), והקייסים מזמרים את תפילת *Tə'amānu daqīqa 'Īsra'el* (Yc 2826–3), הקוראת לבני ישראל להאמין באלוהים, מהללת אותו כבורא השמים, ומכריזה כי יש לשבח את האל בעת השמחה. הנשים מברכות את הכלה שתהיה מקור ברכה ותלד ילדים רבים, ככתוב בברכות שניתנו לרבקה (בראשית כד, ט). מסע החתונה יוצא לכיוון כפרו של החתן, ומתקבל שם בחגיגות. הכלה והחתן פורשים לביתם כדי לממש את נישואיהם. אם הכלה בתולה, הקייס מברך את הזוג בבוקר שלמחרת.

אף שרק התפילה *Wə'atus kama mar'āwi* היא ייחודית לחתונות, ראוי לשים לב לנושאים הזוכים להדגשה בקבוצת התפילות המלווה טקס חשוב זה של מחזור החיים. נכללים בהם עקרונות כלליים של אמונה, הצהרת נאמנות ותשבחות לאלוהים, אך גם בקשה להכוונה, הודיה לאל על שהביא את החוגגים ליום האירוע והכרה בתלותם בו. הפסוק מתהילים יט, ו המתאר את שמחת החתן הוא חלק מהתפילות האלה, כמו גם הברכות לפוריות ופיריון של הזוג הצעיר. ולבסוף, הברכות הניתנות לזוג מכוונות גם לירושלים.

טקסי אבל

טקס ההלוויה של אדם שהלך לעולמו (*Fetāt*) נערך ביום מותו. נפטרים שהיו בני שלוש עשרה ומעלה במותם זכו לטקס הלוויה מלא. ילדים צעירים יותר זכו לטקס קצר שנערך בבית המשפחה. כשהבשורה על מותו של מישהו הועברה לכפר מרוחק, נושא הבשורה הרעה ביקר את האדם שהחדשות היו מיועדות לו בביתו. אם הגיע בערב, חיכה תמיד עד הבוקר שלמחרת ואז הביא את הבשורה.

כל טקסי האבל נוהלו על ידי קייסים. כשאדם מסוים הגיע אל הקייס והודיע לו על פטירה של מישהו, הקייס אמר את תפילת *Wasəmkeni 'Egza 'egzi'abəher* (Yc 2835–5), הכוללת את

כל תארוי של אלוהים ותכונותיו, ובמיוחד חמלה, סליחה, נצחיות, צדק, כוח וחסד כלפי בני ישראל. התפילה מנגידה את נצחיותו של אלוהים עם היות האדם בן תמותה. הקייס גם אמר "בשם אלוהים, אל תיגע בי", אמירה המבוססת על מדרש של ביתא ישראל ולפיו האדמה, שהתנגדה לרצון האל לברוא את האדם ממנה, אמרה "אל תיגע בי".

כשהגופה נישאה אל בית הקברות, הקייסים צעדו לפני נושאי הארון וזימרו את תפילת *Wasamkeni* (Yc 2835-5). הקייסים לא נכנסו אל בית הקברות והמשיכו להתפלל מרחוק. גופת המת נקברה כשהוא שוכב על צידו הימני וראשו פונה מזרחה.

טקס הקבורה המלא כולל תפילות העוסקות בנושאים דומים לאלה של אירועי מחזור החיים האחרים, אך ההדגשים שלהם שונים: גדולתו וחסדו של אלוהים הן כל נפש, אזהרת האבלים בדבר הדרך שבה עליהם לנהל את חייהם, ובקשה שאלוהים יהיה רחמן. התפילה *Menu kamake* (Yc 2835-7) מדגישה את גדולת אלוהים וחסדו, ומבקשת את רחמי על כל הנוכחים. התפילה *Sabhatat* המתחילה במילים *'Amlak lekulu manfas* (Yc 2835-9) היא תפילה מורכבת מאוד. אחרי פתיחה המתארת את אלוהים ככל-יכול וכמקור נצחי לרפואה כמו גם למוות, מופיע סיפור ארוך המבוסס על ספר חנוך ומתאר את משפט כל הנפשות בפני אלוהים. מעשי האדם, והרעד האוחז באנשים הנידונים בפני אלוהים מתוארים בפירוט רב. התפילה מסתיימת בהכרזה המתארת את גורלם הטוב של הצדיקים, ומהללת את אלוהים על צדקתו. התפילה *Mela'ikte senayan* (Yc 2835-11) מתארת את התקבצות המלאכים היפים, ומודיעה על קבלת נשמתו של הנפטר. תפילה זו מבוססת על הרעיון ולפיו כשהמלאכים רואים נשמה יפה שמתה, הם מתקבצים סביבה ועוזלים. עם כיסוי הקבר מוקראת תפילת *Waya'azeni* (Yc 2835-13): זוהי בקשה מאלוהים להסיר את זעמו, להיות רחמן ולזכור את

בריתו עם האבות, החל מאברהם וכלה בשלמה. בניגוד לליטורגיה המורכבת הזאת, הטקס הקצר הנערך בביתו של נפטר שגילו פחות משלוש עשרה כולל רק את תפילת *Wasamkeni*.

האבלים ועימם אלה שקברו את הנפטר יושבים בבית שבעה ימים ואינם יוצאים לעבודה בחוץ. נהוג לתת למשפחה כסף בהלוויה ובמהלך שבעה ימי האבל, וכן לספק להם אוכל ומשקה. האבלים עצמם אינם מכינים אוכל. ביום השלישי וביום השביעי מגיע אל הבית קייס כדי לטהר את האבלים באפר של עגלה אדומה. בהמשך טובלים האבלים במים מעורבים באותו אפר. האמונה השוררת הייתה שאין לדבר סרה במתים או באבלים. אף שהקייסים אינם נכנסים לבית הקברות, גם הם שומרים על שבעה ימי אבל ומקבלים מזון משכניהם.

בתום שבעת ימי האבל, מתקיים הטקס הקרוי *Tazkar*. הוא מתחיל בערב האחרון ונמשך עד אמצע הבוקר שלמחרת. *Tazkar*, הקרוי גם *Fetāt* וכמוהו גם ההלוויה, הוא טקס שבו חייבים כל קרובי הנפטר וחבריו, ולא רק בתום שבעת ימי האבל אלא גם ביום השנה הראשון למותו. על פי האמונה, קיום הטקס הזה מביא תועלת לנשמת המת. אם הקרובים חפצים בכך, הם יכולים לקיים את טקס ה-*Tazkar* בכל שנה ביום השנה למותו של היקר להם.

אחרי הצהריים ביום שלפני ה-*Tazkar*, שוחט אחד הקייסים לזכר הנפטר כבש או פרה (ראו לעיל בפרק "קרבות") שנקנו על ידי המשפחה בכסף שנתרם לה במשך שבעת ימי האבל. נאמרות הברכות המלוות את כל טקסי הקרבת הקורבנות, כולל *Yatbarak* (Yc 2830-13). הדם המוקז מן החיה מפגין את הכבוד לנפטר. מבשלים *Wat* (נזיד) מבשר הבהמה עבור כל הקרובים והחברים המשתתפים ב-*Tazkar*. שכנים וחברים מביאים לחם (*anjera*) וגם *(bereketa/mešuwat)* ובירה. תרומות אלה ניתנות לזכר הנפטר או לזכרם של נפטרים אחרים שהם קרוביו של התורם, ובכל פעם שמובאת תרומה נישאים הספדים על כולם. הגברים

המוזיקה הליטורגית של ביתא ישראל

נעימות התפילה של ביתא ישראל מועברות בעל-פה, וביצוען אינו מתבסס על תיאוריה או על תיווי. ככל הליטורגיות, גם זו של ביתא ישראל כוללת ביצוע בציבור של קורפוס טקסטים נתון. פעולה זו נעשית בקהילות ביתא ישראל על פי עיקרון נוסחתי, דהיינו, פסוקים מקודשים מועברים באמצעות נוסחאות מלודיות. עם זאת, הטקסטים המקודשים של ביתא ישראל הם בפרוזה, ועל כן אורכי הפסוקים נבדלים זה מזה משמעותית. הבדלים אלה משפיעים על תצורת המשפטים המוזיקליים, שכן יש צורך להתאים מספר מגוון מאוד של מילים לנוסחה מלודית אחת. התאמה זו מתאפשרת באמצעות עיקרון ה"עיבור": חזרה על התא המלודי הפותח פסוק מושר ככול שדורש זאת אורך הפסוק, כשהמשך הנוסחה המלו-ריתמית מותאם למקטע האחרון של הפסוק. אותה נוסחה מלודית עשויה לשמש בביצוע מספר טקסטים. וההפך קורה גם הוא, דהיינו, טקסט מסוים עשוי להיות מבוצע על פי נוסחאות מלודיות שונות, בהתאם להקשר.

מלודיה

להוציא מספר קטן של מקרים, התפילות של ביתא ישראל עשויות רצף משפטים שמספרם אינו קבוע, ומובאים בביצועים שונים של נוסחה מלודית אחת. וריאנטים לאותה נוסחה מלודית נוצרים עקב השוני באורך המשפטים. במילים אחרות, בכל אחד ממשפטי התפילה טמון המבנה המוזיקלי הכולל שלה. זאת ועוד, לא רק שרוב התפילות מבוססות על חזרות וריאטיביות של אותה נוסחה מלודית, אלא שניתן אף למצוא תבניות מלודיות דומות

השכנים והקרובים מגישים את ארוחת הערב לכולם בזמן שבין התפילה הרגילה המתקיימת בעת שקיעת החמה ותפילות ה-*Tāzkar* המיוחדות הנאמרות אחרי הארוחה.

תפילות הערב מתחילות במילים *Buruk wə'ātu Yətbārek əmqədme 'alem wə'əmdēhere 'alem* ("ברוך יהיה לעולם ועד"). הן כוללות את *Sabhatat* (Yc 2835-9), הנאמרת גם בהלוויה. ניתן להוסיף אליהן כל אחד מפרקים א' עד י' בתהילים, ולפניהם הפתיחה *Mehevere Dawit* (Yc 2836-1), טקסט המתאר את המלך דוד כמחברם הגדול של פרקי התהילים. תפילת הערב מסתיימת תמיד ב-*Baruk Adonai zavaraka le senvat* (Yc 2825-6).

תפילות ה-*Tāzkar* מתחדשות שוב לפני עלות השחר בבוקר שלמחרת, ומשולבות בתפילות הבוקר הרגילות. התפילות מתחילות ב-*Wasəmkeni* (Yc 2835-5). עוד אחת מתפילות ההלוויה שחוזרים עליהן היא *Mela'akte senāyān* (Yc 2835-11). לכך מתווספת *Halita* (Yc 2830-1, Yc 2829-12-13), שני חלקים אלה הם גרסאות ביצוע שונות של תהילים ל"ג, שבו נקראים הצדיקים לשמוח בגדולת אלוהים שהוא אוהב צדק, בורא עולם וזה שגואל בחסדו את בני ישראל. תפילה נוספת הנכללת ב-*Tāzkar* של הבוקר היא *Yətkenayu lita* (Yc 2830-9), שבה מודים לאלוהים על המזון והלבוש שנתן, ומכריזים על נצחיותו. תפילות הבוקר מסתיימות בתפילה נוגעת ללב - *Sālam leke/leki* (מילולית "שלום לך"), ואחריה מוגש ה-*bereketa/meṣuwat*, תחילה לקייסים המברכים ובוצעים אותן, ואז לכל הנאספים. בהמשך מוגשת ארוחה. בכך מסתיים חלקו הרשמי של ה-*Tāzkar*.

בתפילות שונות. מסיבה זו קשה לא להבחין בכך שהתפילות השונות נשמעות דומות מאוד זו לזו. מהו המקור להיווצרות הרושם הזה בעת ההאזנה? התשובה נעוצה במה שמכונה "נוודים מלודיים", משפטים מלודיים ניידים המופיעים במספר תפילות. אך האם תופעה זו קיימת בכל התפילות או רק בכמה מהן? באילו קטעים התהליך הזה מתרחש? וכאשר משפט מלודי חוזר ומופיע בכמה תפילות, האם הוא מופיע תמיד באותו מקום או שמקומו משתנה? האם קיים מספר מוגדר של יחידות מלודיות ניידות?

בניסיון לענות על שאלות אלה, שהן שונות אך קשורות זו לזו, מתברר שבמוזיקה הזו נעשה שימוש בהליך קומפוזיציה הקרוי "סנטוניזציה" (*centonization*), שבו נעשה שימוש במאגר מוגבל של יחידות מלודיות או תאים מלודיים בהקשרים מלודיים שונים. המערכת המוזיקלית הליטורגית של ביתא ישראל נשענת על אוסף קטן של יחידות מלודיות. הבחירה במספר מסוים של יחידות ניידות כאלה והדרך שבה הן מאורגנות הן המעניקות לכל קטע את הזהות הייחודית שלו.

ניתן לצמצם במידה רבה את מספר הנוסחאות המשמשות בליטורגיה של ביתא ישראל אם משתמשים בשני קריטריונים להגדרת "יחידה מלודית". הראשון הוא קריטריון התנועה המלודית. התנועה המלודית ברפרטואר הזה מתקדמת בצעדים קטנים, ומאופיינת על פי הכיוונית שלה. הקריטריון השני הוא שכיחות השימוש באותה יחידה מלודית בקורפוס כולו. מיון היחידות המלודיות על פי אותם שני קריטריונים מגלה יחידות שניתן לראותן כדגמי אב. התנועה המלודית של רוב התאים מתחילה בשלושה צעדים עולים ומספר צעדים יורדים. התא האופייני ביותר מורכב מרצף של שלושה צעדים עולים ואחריהם שניים יורדים. נמצאו גם שלושה תאים מפותחים יותר, הבנויים משלושה צעדים עולים ואחריהם שלושה, ארבעה או חמישה צעדים יורדים, על פי המקרה. ארבעה תאים מצומצמים יותר מורכבים משלושה

צעדים עולים ואחריהם צעד אחד יורד; שלושה צעדים עולים; שלושה צעדים יורדים; וארבעה צעדים יורדים.

באמצעות שמונה התאים שתוארו, ניתן לשחזר את כל הנוסחאות המלודית המצויות בקורפוס, יהיה אשר יהיה אורכן וייצוגן המודאלי. שמונה דגמי האב המצויים בליטורגיה של ביתא ישראל מכילים את כל החומר המלודי המשתתף במסורת הזאת. התא הארוך מכולם מכיל את כל התאים האחרים ומשמש, על כן, כמטריצה, או "מִטָּה-דגם-אב" של החומר.

התאים האלה מהווים מצאי של מתארים מלודיים מופשטים. למעשה, אם מנטרלים את גודלי המרווחים בין הדרגות של סולמות פנטטוניים שאין בהם חצאי טונים (כלומר, הבנויים מסקונדות גדולות וטרצות קטנות), ומשמרים רק את סדר ההתקדמות שלהם, המתאר שלהם חורג ממושג המודוס. מנקודת מבט קוגניטיבית, כל מתאר כזה משמש נקודת התייחסות מנטאלית לכל הנוסחאות הנגזרות ממנו.

מהם המאפיינים המשמעותיים ביותר של אפשרויות החיבור בין אותם דגמי-אב של תאים? כפי שראינו, בתוך כל נוסחה שולטת תנועה של צעדים בין דרגות עוקבות. מאידך, קפיצות – במיוחד טרצות גדולות וקווינטות – מופיעות בשכיחות גדולה יותר בנקודות החיבור בין יחידות מלודיות. מאפיין תחבירי נוסף הוא זה הנובע מהארכת המשפט, ונוגע לעקרון ה"עיבור" שהוזכר לעיל. עיבור כזה מתרחש בדרך כלל לפני התא האחרון של המשפט. לבסוף, התנועה המלודית מתקדמת בסקוונצות, דהיינו, חזרה על אותו תא מלודי בגובה צליל אחה. תופעה זו מתרחשת תמיד בסדר יורד.

בליטורגיה של ביתא ישראל מתבססת הצורה על חזרה על משפט מוזיקלי ועל העיקרון הבסיסי של חילופין בין קייס אחד או שניים המשמשים סולנים, ובין שאר המשתתפים השרים במקהלה. החילופין הנפוצים האלה עשויים להישען על עיקרון אנטיפונאלי, שבו המקהלה חוזרת על המשפט המלוּדי שהושר על ידי הסולן, או על עיקרון שירת המענה. במקרה השני, המקהלה עונה למשפטים השונים של הסולן בנוסחה מלודית וטקסטואלית חוזרת אחת שאינה משתנה לאורך כל התפילה. מענה המקהלה הוא בדרך כלל קצר, לעתים בן מילה אחת בלבד. המלודיה של המענה עשויה להיות שונה מהמלודיה ששר הסולן או להיות דומה לה ולהשתמש בקטע מהמלודיה של הסולן. בליטורגיה של ביתא ישראל, העיקרון האנטיפונאלי שכיח יותר.

עם זאת, בפרק שדן בנהגי הביצוע של הליטורגיה של ביתא ישראל, ראינו כבר שקיימות גם צורות מוזיקליות מסובכות יותר, שבהן מתקיימים תהליכים אנטיפונאליים ותהליכי מענה זה בצד זה, אך הם מאורגנים בדרך שאינה צמודה לאפיים הבינארי. צורות אלה כונו על ידינו תבניות המיולה. במוזיקה האירופית של המאה ה-15 וה-16, מושג ההמיולה התייחס לתופעה ריתמית בה לקבוצה בת שלושה צלילים יש אורך זהה לזה של קבוצה בת שני צלילים. הליטורגיה של יהודי אתיופיה אימצה את העיקרון הזה בצורה מקורית והיא משתמשת ביחסי 3:2 / 2:3 בחלוקת החומר המלוּדי בין הסולן והמקהלה (ראו פרטים בפרק הקודם, "אופני ביצוע של הטקסטים הליטורגיים"). יותר מכך, אופני חלוקה שונים של החומר המלוּדי יכולים להופיע זה אחר זה בתוך אותה תפילה או אפילו בתוך אותה משפט.

מבנים צורניים המבוססים על תבנית המיולה הם חריגים למדי במוזיקה המועברת בעל-פה. הם אינם קיימים במסורת הנוצרית האתיופית, אך ניתן למצוא אותם בזמירות של הקהילה הסופית בגונדה. מחוץ לאתיופיה, יש עדויות לקיומם בסנגל, בקרב בני ה-Kujamaat Diola וה-Wolof, ובמאלי, בקרב בני ה-Malinke.

שלוש הצורות – האנטיפונאלית, שירת המענה וההמיולה, עשויות להופיע לעיתים באותה תפילה. קטע יכול להתחיל בשירה אנטיפונאלית, אחריה חלק שני בהמיולה וסיום בשירת מענה. בתפילות מורכבות כגון אלה מספר החלקים אינו קבוע. יש להן בממוצע שלושה חלקים, אך עשויים להיות אף יותר. בעת הביצוע קשה מאוד למאזין שאינו מצוי בחומר להבחין בגבולות בין הצורות השונות בתוך תפילה. הדרכים לשלב את שלוש הצורות שונות ורבות משום שקטעים שונים של אותה תפילה עשויים להיגזר בחלקם או בשלמותם מאותה נוסחה מלודית ומאותו מודוס מוזיקלי. במקרים כאלה הדבר המבדיל בין חלקים שונים של קטע הוא לרוב הארגון שלהם בזמן ולא החומר המלוּדי שלהם.

ארגון הזמן

נעימות רבות בליטורגיה של ביתא ישראל זורמות במקצב חופשי, בעוד שלאחרות יש פעמה ברורה שהקייס מדגיש אותה על ידי רקיעה ברגליו. התפילות הממושקות שייכות לקטגוריה מוגדרת היטב. למרות זאת, רוב הקורפוס שלנו מורכב מתפילות שאין להן פעמה ברורה, אם כי ייתכן שבעבר הייתה לחלק מהתפילות הבלתי ממושקות פעמה קבועה יותר. הקייסים העידו שכמה תפילות המבוצעות בישראל א–קפְּלָה לוו באתיופיה בתוף מסגרת המכונה *negarit* ואחרות לוו ב–*negarit* ובגונג מתכתי קטן, *metqe*. אך גם באתיופיה היו תפילות

שהושרו א-קפלה, והקטגוריה הזו, המכונה "ללא כלים", כוללת קטעים שהמלודיה שלהם זורמת ללא פעמה קבועה.

בליטורגיה של ביתא ישראל קיימות ארבע תפיסות של זמן מוזיקלי, או, ליתר דיוק, ארבע דרכים לאפיין אותו. ארבע תפיסות אלה הן: תפילות בלתי ממושקלות; תפילות מודגשות באמצעות ליווי מוזיקלי; תפילות בלתי ממושקלות מלוות באוסטינטו ריתמי; ותפילות בעלות משקל מדויק. בתפילות שאין להן משקל, הזמן של כל פעמה אינו זהה לזה של האחרות. ברמה המוזיקלית, תפילות בלתי ממושקלות מתאפיינות בחילופין בלתי סדירים בין צלילים קצרים למדי ובין צלילים ארוכים. צלילים ארוכים מופיעים תמיד בתנועות המלוודיות היורדות של המשפט, אחרי שכל הנוסחאות פותחו ולפני הנשימות המסמנות את חלוקת המשפט. הם מופיעים לפעמים גם בתחילת משפטים, אחרי תנועה מלוודית עולה.

בקטגוריה השנייה, הקטעים מצריכים - בהתאם לנסיבות הספציפיות - שימוש ב-*negarit*. ל-*negarit* אין תפקיד משקלי. תפקידו הוא להבליט באורח מזדמן את הפיסוק בשירה. לכלי זה תפקיד ליטורגי ייחודי, ועל כן רק הקייסים ניגנו בו והוא היה נתון לאחריותם. השתמשו ב-*negarit* בכל הטקסים הדתיים להוציא שבת ו-*Āstaseryo*.

תפילות (או חלקי תפילה מסוימים) מהקטגוריה השלישית מלווים על ידי אוסטינטו ריתמי שמנוגן ב-*negarit* ובהקשה במקוש מתכתי קטן על ה-*metqe*. אוסטינטו כלי זה בנוי מביצוע רציף של פיגורה ריתמית המורכבת מחמישה ערכים קצרים. הראשון, השלישי והרביעי מצוינים על ידי ה-*metqe* בעוד ה-*negarit* מדגיש רק את הראשון בכל מחזור. תוף המסגרת והגונג מווסתים את הזרימה המלוודית, אך צורת הליווי מונעת מאתנו לראות קטעים בקטגוריה זו כשייכים אל המוזיקה הממושקלת.

בתפילות בעלות משקל סדיר, הקטגוריה הרביעית ברשימה, קיימת פעמה קצובה אשר מסדירה את המוזיקה. הפעמה נשמעת לעיתים בגלוי במוזיקה עצמה או שהיא מרומזת ומובלעת בלבד, כפי שקורה לעיתים קרובות במוזיקה אפריקאית. במסורת של ביתא ישראל, קטעים ממושקלים מוגדרים בבירור, שכן הם קשורים תמיד לריקוד. המונח *zlia*, שפירושו קפיצה או דילוג, קשור תמיד עם מזמורי תפילה מהסוג הזה. באתיופיה כלל הריקוד הזה תנועות קבוצתיות של הקייסים במעגל או בחצי מעגל תוך כדי שירה. לעיתים הקישו הקייסים מידי פעם בקרקע במטות התפילה שלהם, ה-*maqwamaya*.

תפילות ממושקלות תופסות מקום חשוב במסורת המוזיקה הליטורגית. הארגון המשקלי מתפרס לרוב על פני כל התפילה הממושקלת. הקייסים מדגישים את הארגון הריתמי הברור של מזמורים אלה באמצעות רקיעות רגליים או על ידי השמעת קולות שמטרתם העיקרית היא לשמר את המשקל. חלוקת הפעמה היא זוגית תמיד. על אף האופי הריתמי הברור, החפיפות המרובות בין הסולן והמקהלה גורמות לכך שרק לעיתים נדירות נשמרת מחזוריות ברורה בקטעים הממושקלים. חפיפות אלה מקורן ביוזמות של הסולן, שמצטרף לשירה באופן בלתי סדיר, ומשבש בכך את המבנה המחזורי של התפילות הממושקלות.

סולמות

הסולם השכיח ביותר בליטורגיה של ביתא ישראל הוא סולם פנטטוני ללא חצאי טונים. נדיר למצוא תפילות שהמנעד שלהן רחב מאוקטבה. כפי שראינו, התנועה המלוודית של התפילות מתקדמת בדרך כלל בצעדים סמוכים, וכל המשפטים בתפילה מסתיימים על צליל אחד - הפינאליס, שאינו משתנה.

רב-קוליות

במבט ראשון נראה שהזמירות של ביתא ישראל הן חד-קוליות בבסיסן: הנעימות מבוצעות באוניסונו, לעתים במרווחי אוקטבה. עם זאת, לא פעם ניתן להבחין שבחלקים המקהלתיים המלודיה מתפצלת לקווים שזורים זה בזה, אשר יוצרים במאזין רושם של רב-קוליות בסיסית ומזדמנת. רמת הרב-קוליות מגוונת מאוד ונעה בין הטרופוניה למרקמים קונטרפונקטיים. עם זאת, קשה לקבוע מה שייך לקטגוריה אחת או אחרת של רב-קוליות. סיבה אחת לאי-הוודאות הזו היא קיום תנועות מלודיות רגעיות סביב הקו המלודי העיקרי. לעתים ניתן להבחין בהן בבירור, והן חוזרות על עצמן בצורה מזדמנת. במקרה כזה, קיימת עקביות מסוימת ברב-קוליות. אך במקרים רבים אחרים קשה מאוד לקבוע אם לפנינו וריאנטים בו-זמניים של הקו המלודי הראשי, או מנגינה נגדית.

כניסות המקהלה יוצרות לעיתים רושם של המולה כללית, המקשה על קליטת הקו המלודי העיקרי וזיהוי. מקורו של רושם זה בעובדה שחברי המקהלה שרים את אותה יחידה מלודית פחות או יותר ביחד. קולותיהם מתאחדים לרוב באוניסונו בסוף כל משפט, ולעיתים נדירות יותר הדבר קורה גם על צלילים ארוכים בתוך המשפט עצמו. בין שתי נקודות ההתלכדות האלה קיימות תזוזות ריתמיות רבות בין הקולות. ניתן להבחין פחות או יותר בתזוזות קבועות כאלה על פי סוג התפילה. מקור נוסף להטרופוניה הוא וריאציות מלודיות המושרות על ידי יחידים. וריאציות כאלה אופייניות לכמה מן הקייסים אשר סוטים מעט מהקו המלודי הראשי וגוררים אחריהם חברי מקהלה נוספים. הטרופוניה מלודית עשויה להופיע בכל נקודה במזמור או בתפילה להוציא סופי המשפטים המושרים, כפי שצוין לעיל, תמיד באוניסונו.

כמקובל במוזיקה המועברת בעל-פה, גם בקרב ביתא ישראל אין התייחסות לגובה מוחלט של צליל, ולסולמות המשמשים בתפילות אין כוונון מושווה. בנוסף לכך, הגובה שבו מושג קטע עולה לפעמים בהדרגה במהלך הביצוע.

כשמוזיקה קולית מבוצעת ללא נוכחות כלים מלודיים, האינטונציה של דרגות מסוימות בסולם אינה יציבה. אי-יציבות זו מתגלה לרוב רק במשפטים הראשונים של התפילה. מכיוון שרוב לחני התפילה של הליטורגיה היהודית האתיופית נשענים, כמצוין, על סולמות פנטטוניים שאין בהם חצאי טונים, תופעת אי-היציבות נפוצה בהם. הסולם מורכב משני סוגי מרווחים – סקונדה גדולה וטרצה קטנה. מכיוון שהסקונדה הגדולה היא המרווח הקטן ביותר, הפיזור הפוטנציאלי של המרווחים רחב יותר מאשר בסולם דיאטוני, שבו חצאי הטונים מקטינים את היכולת לסטות מהאינטונציה המדויקת. קשה, על כן, לקבוע בוודאות את גודלם של מרווחים מסוימים. למשל, היכן עובר הגבול בין סקונדה גדולה "גדולה" וטרצה קטנה "קטנה"? התשובה לשאלה זו חיונית כדי לקבוע את התצורה הפנטטונית (כלומר, את רצף הסקונדות הגדולות והטרצות הקטנות) המאפיינת כל קטע, או לזהות את שתי הסקונדות הגדולות העוקבות, שמיקומן קובע את המודוס המוזיקלי.

לסיכום, נראה שאם הנעימות תואמות מסגרת פנטטונית ניתנת לזיהוי, הרי שגמישות מסוג זה מותרת. ניסויים גילו ששינוי גודל המרווחים בין דרגות עוקבות (סקונדות גדולות או טרצות קטנות) אינו משפיע על זהות הנעימה, כל עוד הסדר שבו הן מופיעות זהה. כך, במסורת הליטורגית המושג "מתאָר" חיוני להבחנה בין מנגינות שונות יותר מאשר מושג הסולם.

שבת

1. *Yitbārek 'egzi'abāḥer... wazantu wə'ātu samāy* (סולן: קייס רחמים)

הטקסט של התפילה הזו נכלל בכל תפילות השבת במהלך השנה. בהקלטה שלפנינו הוא קשור ספציפית לתחילת השבת הרביעית של החודש החמישי, אך המנגינה זהה לאלה של כל השבתות. הטקסט מתייחס לשמירת השבת, כפי שהיא מופיעה במקורות התנ"כיים וכפי שעוצבה בידי ביתא ישראל. שמירת השבת מיוחסת לסמכות משה. היא נשענת בעיקר על ספר שמות (לא, יד ו-טו; כ, ח-י) ומסתיימת בפרפראזה על דברים כז, טו, שם מוטלת קללה על עובדי האלילים שאינם מקיימים את מצוות ה'. במקורות הכתובים של הליטורגיה של ביתא ישראל מופיעים וריאנטים טקסטואליים אחדים לתפילה הזו.

הקטע מושר כשירת מענה בין הקייס הסולן (א) ומקהלה של קייסים (ב). המקהלה משלימה כל משפט המושר על ידי הסולן. הקטע אינו ממושקל ואין לו פעמה קבועה. בשירת זמרי המקהלה נשמעים וריאנטים מלודיים במספר רב בנוסף לאי-התאמות קלות ביניהם בזמני השירה. כל אלה יוצרים מרקם הטרופוני.

2. *Yitbārek 'egzi'abāḥer... nāgru lə'egzi'abāḥer* (סולן: קייס ירמיהו).

תפילה לשעת כניסת השבת ביום שישי בערב. בכל השבתות מושרת אותה מלודיה, אך עשויים להיות שינויים בטקסט. אותו קטע יכול להיות מושר גם אחרי ארוחת השבת.

הטקסט נשען בחלקו על תהילים קז, אך כולל גם חלקים מחוברים. הוא מהלל את אלוהים, את האבות ואת המעשים הטובים שעשו למען האנושות, העניים והסובלים – בסדר הזה. הטקסט מסתיים בהצהרה מחדש על כוחו ושלטונו של אלוהים.

הקטע מבוצע בסגנון אנטיפונאלי: המקהלה חוזרת בדיוק רב על כל מה ששר הסולן (סולן: א, מקהלה: א). נוסחה מלודית אחת המושרת לראשונה בפתחה על ידי הסולן, חוזרת לאורך הקטע כולו.

3. *Kālḥu k'elomu melā'akta samāy* (סולן: קייס מלכיצדק)

לתפילה זו יש דמיון לטקסטים הנכללים ב"קדושה" של הליטורגיה היהודית, והיא כוללת וריאציות עליהם. היא מהווה חלק מתפילת הבוקר של כל השבתות בשנה, אך מושרת למלודיה אחרת בבוקר השבת השביעית. הטקסט כלול גם בתפילת הבוקר של *Sarq Warḥi* / *Tchereka Bā'al*, שבה הוא מושר למנגינה אחרת. התפילה מונה את תאריו של אלוהים, את גילומו ואת כסא מלכותו. היא מתארת עוד את כל יציריו השמימיים והארציים, ומציינת שאלה מהללים אותו, משתחוים לפניו ומבקשים שתפילותיהם ישמעו. אף שהתפילה כולה מחוברת, היא מהדהדת את ישעיהו ו, משפטים א-ו, ומרחיבה אותם. היא מתארת כיצד מלאכים בכל אחד משבעת הרקיעים מהללים את אלוהים, ופותחת במילים "qeduś, qeduś" (פעמיים בלבד).

הארגון הצורני של התפילה הזו שונה לגמרי מזה של השתיים הקודמות. היא בנויה משלושה חלקים שונים: חלק אנטיפונאלי, אחריו סולו ארוך – תופעה נדירה ביותר בליטורגיה של ביתא ישראל – ונוסחה מסיימת קצרה המושרת על ידי הסולן והמקהלה כל אחד בתורו.

4. Afqarnāka (סולן: קייס אברהם).

קטע זה הוא חלק מתפילה הבוקר של כל השבתות. חלק מהטקסט מושר למנגינה אחרת בשבת השביעית. זוהי תפילה שכולה מחוברת, חלקה בגעז וחלקה באגאונייה. הטקסט מזכיר את אלה הפונים לאלוהים ומבקשים ממנו לא לנטוש אותם. המתפלל פונה לאלוהים ומבקש שתפילותיו ייענו.

המשפטים של תפילה *Afqarnāka* ערוכים בתבנית המיולה. כל משפט מכיל שלוש יחידות מלודיות – א', ב', ו-ג', המחולקות לשתי צלעות כך: א'-ב'-ג' / א'-ב'-ג'.

סולן	מקהלה	סולן	מקהלה	סולן	מקהלה
א'	ב'	ג'	א'	ב'	ג'

בעוד שארגון החומר המוזיקלי הוא בינארי, תצורת החילופין בין הסולן והמקהלה היא טרנארית.

מאפיין נוסף של הקטע הוא הרב-קוליות שלו: בנקודות מסוימות עוברת המקהלה לשיר בצורה מזדמנת במרווחי טרצה או אפילו קווינטה, היוצרים מעין פוליפוניה בסיסית.

5. Waye'azeni tansə'u (סולן: קייס ירמיהו).

תפילה זו נאמרת בטקס התפילה של שבת בבוקר מיד אחרי התפילה הקודמת. בשבת השביעית היא מושרת למלודיה אחרת. הטקסט מתמקד ברעיון הדין. כל מי שפונה אל אלוהים מייחל לדין צדק. על אלוהים לרדוף את אויבי המתפללים. מבקשים ממנו להיות רחמן ולהימנע מלרגוז על המתפללים.

הקטע נפתח בנוסחה מלודית מורכבת למדי המושרת על ידי הסולן, ומסתיימת בנוסחה מורכבת אחרת המושרת על ידי הסולן והמקהלה ביחד. בין שני החלקים האלה, החומר המלודי מאורגן בתבנית המיולה מסוג מיוחד: בניגוד לזו של הקטע הקודם, אין היא מאורגנת בתבנית של 2 לעומת 3 אלא של 2 לעומת 5. כל משפט מכיל שלוש יחידות מלודיות (א', ב', ג', אשר חוזרות באותו סדר בשתי הצלעות, כפי שמראה התרשים הבא:

סולן	מקהלה	סולן	מקהלה	סולן	מקהלה	סולן	מקהלה
א'	א'	ב'	ב'	ג'	ג'	א'	א'

6. Šwa'akuka (סולן: קייס ירמיהו)

זוהי תפילה לשבת בבוקר, כולל לשבת השביעית, חלקה בגעז וחלקה באגאונייה לסרוגין. היא נפתחת במילים "קראתי אליך [אלוהים]". אלוהים הוא אחד ואין בלתו, והמתפללים מכריזים שאלוהים לא שוכח אותם. התפילה מסתיימת באזכור כמה מתארי אלוהים.

זהו קטע בלתי-מושקל הבנוי בתבנית המיולה. שני חלקי התפילה – א' וב' – מאורגנים בתבנית הדו-חלקית א' א' ב' / א' א' ב'. אף שהמנגינה משתמשת בסולם פנטטוני ללא חצאי טונים, האינטונציה של כמה מהדרגות אינה יציבה, תופעה המאפיינת מוזיקה המבוססת על סולם זה, שהמרווח הקטן ביותר שלו הוא טון שלם. בדומה לרפרטוארים מוזיקליים אפריקאים אחרים, בליטורגיה של ביתא ישראל קו המתאר של המנגינה חשוב יותר מהאינטונציה המדויקת של המרווחים.

7. 'Elohe 'Amlāka 'Avrāhām (סולן: קייס רחמים)

בדומה לארבעת הקטעים הקודמים, תפילה זו מושרת במהלך טקס התפילה של שבת בבוקר. בשבת השביעית היא מושרת בנעימה אחרת, וזו הגרסה הנשמעת בהקלטה. על פי כמה מן הקייסים, הטקסט המלווה נעימה זו מושר גם בשעות אחר הצהריים של חגיגות ה-Sagd. מאידך, אותו טקסט מושר במנגינה אחרת באירועים שאינם ליטורגיים. הטקסט מתחיל באזכור האבות ובריתנו של אלוהים עמם. לאחר מכן מוזכרים ירושלים ובית המקדש, בלוויית ציטוטים מתהילים קכב (משפט ג', חציו השני של משפט ו' וחציו הראשון של משפט ז'). עם זאת, מדלגים על חלקי המשפטים המתייחסים לעלייה לרגל לירושלים. התפילה מסתיימת בחזרה על כך שאלוהים הוא אלוהי השמיים והארץ.

הקטע מורכב משלושה חלקים המושרים ברצף. שני הראשונים הם אנטיפונאליים: הראשון אינו ממושקל ולשני משקל סדיר וקבוע. החלק האחרון גם הוא ממושקל, אך מאורגן בתבנית המיולה.

8. Hāle hāle yabārkwō (סולן: קייס אברהם)

תפילה בגעז שהיא חלק מתפילות הבוקר של שבתות רגילות, של השבת השביעית ושל ה-Sagd. בהקלטה מופיעה המלודיה המושרת בשני המקרים האחרונים. הטקסט מערב קטעים מחוברים עם ציטוטים ממקורות תנ"כיים (בעיקר תהילים קמח, וגם ישעיהו מט, 12; שמואל א' ב, ד וציטוטים נוספים). התפילה מתחילה במבוא המכריז שאלוהים הוא נצחי ועל כל יציריו להלל אותו. בהמשך בא חלק המהלל את אלוהים על תמיכתו בחלשים. יתרת התפילה מונה רשימת יצורים שצריכים להלל את אלוהים, כולל אלה השרים את התפילה. גרסה מורחבת של הטקסט הזה מצויה במקורות ליטורגיים כתובים של ביתא ישראל.

קטע זה הוא ארוך יחסית וכולו אנטיפונאלי. הוא כולל נוסחה מלודית אחת שעליה חוזרים הסולן והמקהלה.

9. Yitbārek 'egzi'abāher (סולן: קייס רחמים)

קטע זה מושר באירועים שונים של לוח השנה הליטורגי, כגון בתפילה השנייה של טקס ה-Sagd, בסיום תפילות הבוקר של יום שישי, ובמהלך ה-Tāzkar. גרסה מקוצרת שלו מבוצעת במסגרת תפילות הבוקר של יום שבת. לבסוף, אותה מלודיה מושרת לטקסט שונה במקצת לרגל מולד הירח. בהקלטה הנוכחית מושמעת הגרסה המיועדת ל-Sev'e Senvet ול-Berevo'e Senve. מטרת התפילה להלל את אלוהים. היא מושתתת על מוטיבים תנ"כיים שבהם אלוהים הוא הבורא והוא המולך על הרקיע. הטקסט מושתתת על בראשית א, על תהילים כט, ויש בו אזכור קצר ליחזקאל א, ג.

התפילה כוללת שלושה משפטים בתבנית המיולה ומשפט מסיים אנטיפונאלי. המנעד שלו – גדול מאוקטבה – רחב יחסית למנעד הממוצע ברפרטואר של ביתא ישראל.

מחזור השנה

FĀSIKA (פסח)

10. We'etu Amlākiye Isebhāwo (סולן: קייס יוסף)

תפילה זו נחשבת לתפילה שאמרו משה ובני ישראל אחרי חציית ים סוף. הוא נאמרת במהלך תפילת הבוקר של פסח, ראש השנה (Ber'hān Sarāqa), במולד הירח ובמהלך הטקסים המתקיימים ביום העשירי, השנים-עשר והחמישה-עשר של כל חודש. הטקסט מהלל את

אלוהים במונחים כלליים ומתאר אותו כגיבור. הוא נמנע מלהזכיר את פרעה, את צבאו או את ים סוף עצמו. הטקסט כולל מספר ציטוטים משמות טו (שירת הים) – החלק השני של משפט ב, ומשפטים ו ו-טז. נכללים בו גם חלקים משירת האזינו (דברים לב משפט ג וחלקו הראשון של משפט י). ציטוטים אלה נפתחים בנוסחה "אשיר את השיה..."

לקטע שני חלקים – הראשון אנטיפונאלי והשני בתבנית המיולה. שמונה המשפטים של החלק הראשון כוללים מספר רב של וריאנטות עיטוריות, הן בצלע המושרת על ידי הסולן והן בזו של המקהלה. הזרימה הקצבית של התפילה נשמעת חופשית כביכול, אך היא סדורה. באתיופיה ליוו את התפילה שני כלי הקשה – גונג ותוף מסגרת באוסטינטו של חמישה משכים זהים, שעל הראשון, השלישי והרביעי בהם הושמעה הקשה על שני הכלים הללו. בתפקיד המקהלה קיימת לעתים קרובות חפיפה בין תבניות מלודיות שונות, המייצרת מעין פוליפוניה בלתי מפותחת.

11. *Herzagā* ואחריו *Yitbārek* (סולן: קייס מלכיצדק)

קטע זה מורכב משני שירים המושמעים לעתים גם בנפרד. הראשון, *Herzagā*, מופיע בקביעות בתפילת הערב של פסח, בעוד השני, *Yitbārek*, נשמע בתפילת הבוקר של פסח, אך גם בראש השנה (*Ber'hān Sarāqa*) ובתחילת *Āstaseryo*. שני השירים מבוצעים זה אחר זה ברצף רק במולד הירח של חודש ניסן ובראש השנה (*Ber'hān Sarāqa*).

השפה הראשית של *Herzagā* היא אגאווניה אך המשכה הוא בגעז, ובה מהללים את אלוהים על שאפשר למתפללים להגיע לאירוע. בליטורגיה של ביתא ישראל מופיעה תפילה זו לעיתים קרובות כאחת המקבילות לברכה העברית "שהחיינו", שאותה אומרים יהודים כשהם חוגגים אירועים מיוחדים או כשהם מודים על חוויה חדשה ובלתי רגילה. אך בניגוד ל"שהחיינו",

שהיא נוסחה קבועה שאינה משתנה על פי האירוע, הטקסט של *Herzagā* עובר שינויים כדי שיתאים לאירועים ליטורגיים שונים.

הביצוע של *Herzagā* הוא אנטיפונאלי. קטע מתוכה, המושר על ידי סולן, משמש כקטע מעבר המוביל ל-*Yitbārek*, שהיא שירת מענה. באתיופיה לוותה שירת *Herzagā* על ידי תוף מסגרת. לכלי לא היה כל תפקיד ריתמי, והשימוש בו נועד להדגיש מילים מסוימות ולהבליט חלקים מסוימים של הטקסט.

***MA'ĀRIR* (שבועות)**

12. *Hāle luya wanevāvo* (סולן: קייס מלכיצדק)

זוהי תפילה בגעז לשני מועדים הקשורים לשבועות על פי הלוח של ביתא ישראל, *Hedar* ו-*Ma'arir* *Ma'arir Seni*. משולבות בה וריאציות דומות על מספר קטעים מהתנ"ך. ראשית, היא מתארת את תבנית הציווי המופיעה לכל אורך חומשי התורה, ולפיה בעיני אלוהים משה הוא זה המוסר את דיברות האל. הטקסט ממשיך ומפרט מספר חובות, וביניהן כתיבת לוחות הברית בפעם השנייה (שמות לד, א, דברים י, א-ה), קריאת התורה בציבור מדי שבע שנים (דברים לא, י-יג), ולימוד מתמיד של התורה (יהושע א, ח).

בדומה ל-*Elohe 'Amlāka 'Avrahām* (רצועה 7), הקטע נפתח בחלק בלתי ממושקל ואחריו חלק ממושקל. עם זאת, *Hāle luya wanevāvo* נבדל מ-*Elohe 'Amlāka 'Avrahām* בכך ששני החלקים שלו בנויים בתבנית המיולה.

13. 'Alabomu (סולן: קייס יוסף)

זוהי תפילה נוספת ל-*Hedar Ma'arir* ול-*Ma'arir Seni*. שרים אותה גם בערב כחלק ממחזור שבע השבתות, או כאשר מוציאים את ספר התורה מתוך ארון הקודש לקריאה בציבור בבית התפילה. לעתים שרים אותה גם במהלך ארוחת השבת. הטקסט מתמקד בקידוש הקייסים ובתפקיד הקרבת הקרבנות המוטל עליהם עקב חטאי בני האדם (שמות כט, כ). הוא ממשיך ומאזכר את כתיבת לוחות הברית בפעם השנייה, את בית המקדש, ואת תפארתו של אלוהים, שמרכזת בציון. בנקודות אלה מופיעים עיבודים של דברים י' ב ו-ה, של מלכים א' ח, כט, ושל תהילים נ, ב-ג. לקראת סיום מקשר הטקסט בין הקרבנות ובין משה, אהרון ובנו אלעזר (בעניין אהרון ואלעזר השוו: במדבר כ, כב-כט).

מתחילת הקטע מבחין המאזין בכך שהוא ממושקל. אופיו הריקודי מתממש עד מהרה, כשהקייסים מתופפים את הקצב ברגליהם על הרצפה. המלודיה בנויה בתבנית המיולה. חלוקת הפעמות בכל המיולה היא קבועה, דהיינו, 5-6-11/5-6-11 בחזרות על ההמיולה הראשונה, ו-4-8-4/4-8-4 בהמיולות הבאות. כמו ברבים מהקטעים הליטורגיים הממושקלים של ביתא ישראל, גם כאן הסולן מצטרף בחפיפה של פעמה אחת או שתיים לסוף תפקיד המקהלה.

BERHĀN SARĀQA (ראש השנה)

14. Wanevāvo (סולן: קייס אברהם).

קטע זה דומה באופיו ובתוכנו לאחד הקטעים לשבועות המופיעים בלקט הנוכחי (ראו *Hāle luya wanevāvo*). המלודיה של התפילה מיועדת ל-*Ber'hān Sarāqa* ולמולד הירח. היא מתחילה בציטוט נוסחאות המזכירות את החוקים המופיעים בספר ויקרא ובספר דברים, אך

גם בספר שמות על אודות החג. כפי שצוין כבה, המסגרת הזו משמשת מבוא סטנדרטי לכל טקסט ציווי לחג של הליטורגיה של ביתא ישראל, ואחריו מופיע תהילים פא, ד-ה. ביחד הם בונים הצהרה שמטרתה להעניק לכל דיבר אופי נצחי. אלוהים קדוש וחנון אל אלה העושים כדברו. התפילה מסתיימת בהלל לאלוהים וציטוטים מתהילים לג.

הקטע מכיל שני חלקים המתבססים על אותה נוסחה מלודית, והוא דוגמה טובה לארגון הצורני של המוזיקה הליטורגית של ביתא ישראל. החלק הראשון המבוצע על ידי הסולן מכיל את המוזיקה של כל הקטע. נוסחה א' מכילה שני מוטיבים (1 ו-2), שניהם נעים סביב אותו צליל. החלק הראשון הוא אנטיפונאלי: המקהלה חוזרת על הנוסחה המושרת על ידי הסולן (א'1-2). החלק השני בנוי בתבנית המיולה. הוא מכיל את אותם מוטיבים אך הפיזור שלהם שונה מזה שבחלק הראשון:

סולן	מקהלה	סולן	מקהלה	סולן	מקהלה
א'	א'	ב'	א'	א'	ב'

15. Bə'anti'ahomu feṭarā (סולן: קייס רחמים)

תפילה זו נאמרת ב-*Ber'hān Sarāqa* השכם בבוקר, לפני זריחת השמש. הטקסט מקשר בין בריאת השמים, הארץ והמים ובין האבות הקדמונים שעבורם הם נבראו. קשר ישיר נוצר בין *Ber'hān Sarāqa*, בריאת העולם והאבות. מעלותיהם של האחרונים מביאות טוב על צאצאיהם. הרחבה כזאת של משמעות הטקסט התנ"כי מקרבת את ביתא ישראל אל היהדות הרבנית.

תקליטור II

'ĀSTERAY או 'ĀSTASERYO (יום כיפור)

1. 'Āṣuv gevraka (סולן: קייס אדאנה)

זוהי תפילה לאמצע יום כיפור. היא מהווה גם חלק מתפילת יום שישי בערב של Beravo'a Senvet, כשהטקס נמשך כל הלילה, אלא שאז משתמשים במנגינה אחרת מזו המופיעה באוסף הנוכחי. חלקים אחדים של הטקסט הם בגעז, אך לאחריהם געז ואגאווניה מעורבים זה בזה. התפילה מתחילה בנוסחת תהילה לאלוהים. מוזכרים עוצמתו ונפלאותיו. הטקסט מסתיים באזכור תבוסת פרעה בים סוף.

הקטע אנטיפונאלי וממושקל. בהתחלה קשה להבחין בתבנית סדירה של פעמות, אך בהמשך, כשתפקיד הסולן עובר מקייס אחד לאחד, זו מתגלה. לתפקיד המקהלה מרקם הטרופוני דחוס שאותו יוצרות וריאציות מלודיות ותזוזות ריתמיות קלות של זמרים יחידים.

2. Yətbārek... wanevāvo (סולן: קייס רחמים)

תפילה זו נאמרת בסביבות הצהריים או אחר הצהריים בטקס ה-*'Āstaseryo* (Aescoly 1951). היא נפתחת בציוויים דומים לאלה שצוינו לעיל. חלק מהמשפטים נלקחו מספר שמות, וחלק מספר ויקרא. לאחר מכן מפורטים הציוויים המתייחסים ישירות ליום כיפור (ויקרא טז, כט-לא; ויקרא כג, כו-לב). התפילה ממשיכה וקובעת שחובה לשמור את שבת שבתון, כלומר יום כיפור. בהמשך היא מתארת ומהללת את ירושלים, עירם של אברהם ויצחק, שאותה צריכים המתפללים לשבח בתפילותיהם ובזמירותיהם. בני ישראל קשורים לירושלים באמצעות

Bə'anti'ahomu feṭarā בנויה בתבנית המיולה. כל התפילה ממושקלת ובסמוך לתחילתה הקייסים רוקעים ברגליהם לצורך הדגשה, בדומה ל-*'alabomu* (רצועה 3). כמה מהקייסים מוסיפים התנשפויות ולחישות קצביות לרקיעות ברגליים.

מחויבויות שונות. התפילה מעלה את האותיות דל"ת וזי"ן שלעצם הגייתן כוח פעולה. צדק ואור יבואו מירושלים.

התפילה בנויה משני חלקים. הראשון, שהוא קצר מאוד ובלתי ממושקל, הוא אנטיפונאלי. בעקבותיו בא שיר ריקוד במבנה המיולה, מלווה ברקיעות רגליים של הקייסים לצורך הדגשה, ולעתים גם בקולות גרוניים קצביים. בקטע הזה, בניגוד לקודמים לו, מתחלף תפקיד הסולן בין קייסים אחדים. מכיוון שהסדר אינו קבוע מראש, קורה לעתים ששני קייסים או יותר פוצחים בשירת סולו במקביל. אורכי המשפטים משתנים, ועשויים להיות בני 16, 18, 22, או אפילו 24 פעמות לכל תבנית המיולה. דבר זה נובע בעיקר מהחפיפה בין קטעי סולו שונים וסופי הקטעים המקהלתיים.

3. *Ganayu... 'Ayte mā'ayte... wafṣamā Musye* (סולנים: קייס יוסף ואחרים)

שלושה קטעים אלה מסיימים את טקסי *Āstaseryo*.

התפילה הראשונה בנויה ממספר חלקים. לכל אורכה שזורים משפטים מתהילים קלו, אשר מורחבים באמצעות קטעים נוספים מן התנ"ך, כגון: תהילים קד; תהילים קמח; איוב כט, טז; איוב לז; ישעיהו מה, ז; איוב יב, כב; ישעיהו נח, יא. זהו המנון לכוחו של אלוהים כבורא. פונים אליו בבקשה להיענות לתפילותיהם של אלה המהללים אותו. מבקשים שישמור את יציריו בקרבת התורה וחוקיו. המתפללים פונים אל אלוהים בבקשה להתפלל (מילולית: להשתחוות) בתוך בית אלוהים בירושלים ולחזות בתפירתו. התפילה השנייה מחוברת כולה, וקוראת לאלוהי האבות והנביאים להתגלות. התפילה השלישית מתייחסת למשה שהשלים את כל מלאכתו.

החטיבה הליטורגית הזו מכילה ארבעה חלקים מוזיקליים ברורים המושמעים ברציפות על ידי מספר קייסים המבצעים אחד אחרי השני את תפקיד הסולן. החלק הראשון והחלק השלישי זורמים בקצב חופשי, בעוד לשני ולאחרון פעמה ברורה, המובלטת באמצעות רקיעות רגליים וקולות התנשפות של המבצעים. החלק הראשון משלב ביצוע אנטיפונאלי עם תבניות המיולה. בדומה ל-*Yatbārek... wanevāvo* (הרצועה הקודמת), החלק השני, שבו מלווה השירה בריקוד, מדגימה את האורכים המשתנים של משפטי המיולה: בין 24 ו-48 פעמות. החלק השלישי שונה. תוכנו המוזיקלי זהה לזה של החלק הקודם לו, אך כולו בלתי ממושקל. החלק האחרון, בדומה לחלק השני, מלווה בריקוד, אך משפטי המיולה הם בעלי אורך קבוע של 24 פעמות, וזאת גם בקטעים שבהם הסולנים מתחלפים ביניהם. החגיגות שבה ביצעו ביתא ישראל את תפילות הריקוד במהלך *Āstaseryo* עומדת בניגוד חד למצב הרוח המהורהר המאפיין את תפילות יום הכיפורים בקהילות יהודיות אחרות.

BĀ'ĀLA MAṢĀLAT (סוכות)

4. *Ganayu* (סולן: קייס רחמים)

תפילה זו היא חלק מתפילות הבוקר לחגים, פרט ליום הראשון והאחרון של *Fāsika* והיום האחרון של *Bā'alā Maṣalat*. זוהי גרסה פשוטה וקצרה יותר של אחת התפילות האחרונות של *Āstaseryo*. גם היא מבוססת על תהילים קל"ו, אך ממעטת בהתייחסויות אחרות לתנ"ך. לתפילה מנגינה מיוחדת ל-*Bā'alā Maṣalat*. היא דומה מאוד לנעימת *Nagru la'egzi'abaḥer* (תקליטור 1, רצועה 2), אך כאן היא מבוצעת בתבנית המיולה ולא בצורה אנטיפונאלית.

5. Watatfesāh baba'aleka (סולן: קייס יוסף)

קטע זה ייחודי ל-*Bā'alā Maṣalat*. הוא מבוסס על דברים טז, יד, ומזכיר את החובה לשמוח בחג. עלינו לשמוח לא רק עם בני ביתנו אלא גם עם הנצרכים המתגוררים מחוצה לו. בסוף הטקסט מוזכר שמעון, האמור לברך את ישראל. על אף שהחג הספציפי שבו תפילה זו אמורה להיאמר מוזכר בטקסט, אין התפילה כוללת משפטי ציווי המבוססים על ספר ויקרא, כאלה המאפיינים בדרך כלל את תפילות ביתא ישראל הקשורות ללוח הליטורגי. על כן, ניתן לראות את ההתייחסות לדברים טז, יד כהצדקה עקיפה לקיום החג. למעשה, לא חגגו את סוכות על פי המסורת הרבנית. רק אחרי שביאת ישראל נפגשו עם המלומד ז'ק פאילוביץ' אחרי 1904 הם החלו לכלול את הסוכה ואת ארבעת המינים בחגיגות ה-*Bā'alā Matsalat* שלהם.

הקטע בנוי בתבנית המיולה (א - א - א / א - א - א) והוא מלווה בריקוד. כשהסולן, אשר נוהג לדלג בשיטתיות על הפעמה האחרונה כששירתו חופפת את לתפקיד המקהלה, אינו מבצע את החפיפה, החלוקה למשפטים נעה בין 24 ל-30 פעמות לכל המיולה.

Sagd

6. Waṣoru tāvotomu (סולן: קייס מלכיצדק)

הקטע פותח את תפילות הבוקר של ה-*Sagd*. הוא מבוצע כשספר התורה (*Orit*) מוצא מתוך בית התפילה אל המקום הגבוה שבו נחגגים אירועי החג. הטקסט מתאר כיצד נשאו בני ישראל את ארון הקודש וכיצד המלאך מיכאל הנחה אותם. בהמשך הוא מזכיר את ארבעים שנות הנדודים במדבר ואת עמוד הענן שהורה לבני ישראל את הדרך ביום, ועמוד האש שהוביל אותם בלילה. ציון היא המוטיב המרכזי של חלקה השני של התפילה. מוזכרים גולי

ציון, כמו גם ההדר והזהב שתלבש ירושלים עם חזרתם. החלק השני כולל מספר ציטוטים מהתנ"ך: ישעיהו נא, ט; ישעיהו מו, טז; ישעיהו ס, ד; זכריה ב, יד.

הקטע בנוי בתבנית המיולה והוא ממושקל. הסולן נכנס באופן שיטתי בחפיפה לסופי קטעי המקהלה, שאורכה לעתים אף שלוש פעמות.

7. Wayi'ārgu devre (סולן: קייס רחמים)

חגיגות ה-*Sagd* הרשמיות מתחילות כשספר התורה מגיע למקום בראש ההר שבו מתקיימים טקסי החג. הקטע הנוכחי הוא הראשון המבוצע כשהמשתתפים מגיעים למקום שנבחר לאירוע. מבחר הקטעים התנ"כיים המאוזכרים לאורך כל התפילה מצביע על כך שתוקפו של ה-*Sagd* מושתת על התנ"ך. המודל לחג מצוי בנחמיה פרקים ח עד י, ובמיוחד בקטעים המתארים את קריאת התורה בפומבי וחידוש הברית בין העם ואלוהים בתקופת עזרא ונחמיה.

חלקה הראשון של התפילה מצטט את הקטע מתוך זכריה יד, טז, המצווה על חגיגה בכל שנה ושנה; במקור מוזכר חג סוכות, אך כאן המשפט מותאם ל-*Sagd*. חלקה השני של התפילה מתייחס לנחמיה ט, ומתארת את הקריאה הפומבית ואת פירוש התורה. הקטע המרכזי שאותו מקריאים בציבור במהלך ה-*Sagd* לקוח מהפרק הזה. על פי ביתא ישראל, האירוע שהתרחש פעם אחת בימי עזרא צריך לחזור בכל שנה.

הקטע הוא אנטיפונאלי ואינו ממושקל. המקהלה שרה בו במספר קולות (לרוב במרווחי טרצה וקוינטה), המייצרים מעין פוליפוניה ראשונית.

8. Hāle hāle yabārkawo (סולן: קייס מלכיצדק)

תפילה זו נאמרת במהלך ה-*Sagd* ובטקס השבת השביעית. המלודיה בהקלטה שלפנינו היא זו המיוחדת ל-*Sagd*. הטקסט דומה במידה מסוימת לזה של קטע אחר באותו שם (תקליטור I, רצועה 8, *Hāle hāle yabārkawo*) המשותף כנראה ל-*Sagd* ולשבת השביעית. גם הלחן דומה מאוד (תקליטור I, רצועה 8). החומר המלודי שלו זהה, וגם הוא אנטיפונאלי ומכיל אותו מספר משפטים. ההבדל היחיד בין שתי התפילות הוא בצלילי הציר שלהם.

מחזור השנה: קטעים לכל מועד

9. Zegevre 'aviya wamenkara (סולן: קייס ירמיהו)

תפילה זו נאמרת בתאריכים שונים של הלוח הליטורגי, ביניהם השבת השביעית, אך לא בשבת רגילה. הטקסט הוא פרגמנט מתוך תפילה ארוכה יותר המושרת לאותה מנגינה ב-*Berhan Sāraqa*, במולד הירח וב-*Tāzkar*. הטקסט מכריז שיש להלל את אלוהים עד עולם. הוא הבורא. הוא נושא חסד לאלה המהללים אותו ומאפשר להם להשתתף בתפילה. אלוהים דן את האדם ומביא למותו, אך הדבר מנוגד לאופיו הנצחי של אלוהים. עם זאת, האדם חי בזכות שמירת החגים. התפילה היא גם חלק מתפילות החתונה.

באתיופיה, *Zegevre*, כמוהו כ-*Herzega* (תקליטור I, רצועה 11), לווה על ידי תוף מסגרת שנועד לתת דגש ולא היה לו תפקיד ריתמי. הקטע בנוי בתבנית המיולה, וכולל לסירוגין מבעים קצרים וארוכים מאוד. מנעד השירה קטן.

10. Anverewā wasta karsā (סולן: קייס שמואל)

קטע זה הוא חלק מתפילות הבוקר של *Ma'arir Seni* ושל ה-*Sagd*, אך הוא מבוצע גם בחגים אחרים כשספר התורה מוחזר לארון הקודש בבית התפילה. הוא מבוצע גם כשיר במהלך ארוחות חגיגות בכל אירוע של הלוח הליטורגי. הטקסט מספר על החזרת האורית לארון הקודש, ומתבסס על במדבר י, לה-לו, משפטים בהם מסופר על נשיאת ארון הברית והנחתו. בהמשך הוא מספר ארוכות על ציון, בין השאר על ההערכה שאלוהים רוחש לירושלים ועל העלייה לרגל לציון. בין ההתייחסויות למקרא ראוי לציון במיוחד את תהילים נ, ב-ג.

הקטע כולל שני חלקים: הראשון בנוי בתבנית המיולה, והשני אנטיפונאלי. יש לו פעמה קבועה והוא מלווה ברקיעות רגליים וקולות לחישה ריתמיים.

11. Balā' waṣāgav (סולנים שונים)

הקטע, שהוא בעצם פארה-ליטורגי, מבוצע בשבתות או בחגים בסוף כל ארוחה משותפת הנערכת אחרי תפילת הבוקר של שבת או חג. ארוחות כאלה מתקיימות מחוץ לבית התפילה או בבתים קרובים אליו. הטקסט של התפילה דן במזון, במשקה ובלבוש המתאימים לשבתות ולחגים. ניתן לפרש את המושגים האידיאליים האלה כלשונם או ברמה מופשטת יותר, כאמצעים לקידוש השבת והחגים על ידי הענקת ערך לדברים ארציים.

הקטע מבוסס על תבנית המיולה. מהמשפט השלישי והלאה המלודיה מתחלפת ועימה מנעד הצלילים.

תקליטור III

1. *'Anta mehari meharena* (סולן: קייס ירמיהו)

תפילה זו מסיימת את תפילות הבוקר של כל החגים, וכן את אלה של מולד הירח, והיום העשירי, השנים-עשר והחמישה עשר בחודש. זוהי קריאה לחסדי אלוהים. הסיבה לקריאה היא שאלוהים מגדיר את עצמו כרב חסד, ועליו להיות רחום משום ששומרים על השבת, על החגים ועל התורה. הבקשה מורחבת בהמשך אל האבות ואל החכמים. התפילה מסתיימת בהכרזה שאלוהים הוא נצחי.

החומר המלודי של הקטע דומה לזה של התפילות ברצועות 4 ו-14 של תקליטור I. בתפילות רבות של ביתא ישראל מתפתחת הנעימה בתנועה עולה ואחריה תנועה יורדת, המייצרות צורת קשת. בתפילה זו מתאר המנגינה הפוך ומתפתח בתנועה יורדת ואחריה תנועה עולה. החומר המלודי, הבנוי בתבנית המיולה, מחולק בין הסולן והמקהלה כדלהלן: א-א/א'-א-א-א'. הקטע בולט בביצוע הדינאמי הייחודי של הסולן.

2. *'Itāmāsan 'agzi'o* (סולן: קייס שמואל)

תפילה זו היא חלק מתפילות אחר הצהריים של *'Āstaseryo* ונכללת גם בתפילות הערב של *Fāsika*, פרט ליום הראשון. ברוח בראשית פרק יח, התפילה פותחת בקריאה להפריד בין הצדיקים לחוטאים, וממשיכה באזכור אברהם, כמופת לאדם צדיק שעתיד להינצל. בהמשך היא מפרטת את הקללות שאסור שיפלו על הצדיקים, אלה המתפללים. עליהם להיות מוגנים ממחלה, מוות, רעב, מלחמה וגלות. הטקסט מסתיים בקריאה לישועה של הכלל. המתפללים רואים את עצמם זהים לאלה שיתפללו על הר הבית.

12. *'Ansa'i 'a'ayantaka* (סולן: קייס אדאנה)

תפילה זו, שירושלים נמצאת במרכזה, היא חלק מתפילות אחר הצהריים של *'Āstaseryo* ושל *Sagd*, אך היא נאמרת לעיתים גם בשבתות וחגים. הטקסט בעיקרו הוא עיבוד של ישעיהו מט, יח או ס, ד. קול קורא יוצא בירושלים: ראו את בני ישראל נקבצים אליה מרחוק. קטע אנטיפוניאלי זה הוא ממושקל, אך הביצוע הריתמי הגמיש שלו מבליט את מרקמו ההטרופוני.

הקטע כולל שלושה חלקים ממושקלים. הראשון הוא אנטיפונאלי ואחריו מופיע ברצף קטע שני, שהחומר המלוּדי שלו זהה לזה של החלק הראשון ונפרס בתבנית המיולה. בחלק השלישי שאחרי תבנית ההמיולה, הנוסחאות המלוּדיות שונות במקצת מאלה של שני החלקים הראשונים. התכונות הבולטות ביותר של התפילה הן פשטות החומר המלוּדי, ריקוד, קולות נשיפה ריתמיים, וביצוע קולקטיבי, כלומר, מספר רב של סולנים שרים בתורות.

3. *Bəhatitu qedus qedus* (סולן: קייס שמואל)

תפילה הנאמרת במספר אירועים ליטורגיים: בוקר מולד הירח, תפילת אחר הצהריים של כל חג שהוא, תפילת הערב של *Āstaseryo* ושל השבת השביעית. בהקלטה שלפניו נשמעת המנגינה הייחודית למולד הירח. קיימות שתי מלוּדיות נוספות לאותו טקסט, שבאמצעותן מבחינים בין *Āstaseryo* ובין השבת השביעית. עם זאת, אין הסכמה מלאה בין הקייסים בשאלה האם הנעימה הנשמעת בהקלטה הנוכחית היא ייחודית למולד הירח או לא. הטקסט נפתח בשבחים לאלוהים ולקדושתו ואחריהם שבחים למקדש בירושלים ולקודש הקודשים שבו שוכן אלוהים. הוא כולל עוד שני מוטיבים נוספים: אלוהים כנותן התורה, והקדשת הבן הבכור לאלוהים (שמות יג, ב).

הקטע בנוי בתבנית המיולה, הכוללת שני טיפוסי הרכב פריודי, הראשון 5-4-5/2-4-5-2 והשני 5-4-5/3-4-5-3. הסולם הוא בן שלושה צלילים, והמנעד אינו גדול מקוינטה. תפילת *Bəhatitu qedus qedus* מלוּה בריקוד.

4. *Hāle luya hāle 'aleka* (סולן: קייס אברהם)

תפילה לימים מסוימים בחודש שבהם מזכירים אירועים מהותיים, במקרה שלפניו העשרה, השנים עשר והחמישה עשר בכל חודש, ו-*Arfe 'esert* יום הזיכרון לישועה מהמבול התנ"כי.

על המתפללים להלל את אלוהים תמיד, והם מבקשים ממנו להיות רחום והוגן. לאלוהים תהילת נצח, כי הוא עצמו נצחי. קיימת התייחסות לתארי אלוהים, וציטוט חלקי של תהילים קמה, ובמיוחד הקטע המתחיל במשפט יג.

לקטע שלושה חלקים. אחרי משפט פותח ארוך ואנטיפונאלי מופיע חלק בתבנית המיולה. החלק השלישי גם הוא אנטיפונאלי. הקטע אינו ממושקל, והמקהלה שרה במרקם הטרופוני. בחלק השני ניתן להבחין בקטעים רב-קוליים הנוצרים כתוצאה משירה בו-זמנית של שתי יחידות מלוּדיות שהושרו קודם לכן אחת אחרי השנייה.

5. *Menāvarta beta Dāwit* (סולן: קייס אדאנה)

תפילה זו נאמרת בטקס הבוקר של *Āstaseryo* ושל השבת השביעית. הטקסט מתמקד בירושלים. הוא מתחיל בציטוט מתהילים קכב, ה-ו, ומתפתח בציטוט תהילים קכב, ט וישעיהו מח, ז. המתפללים מבקשים לעלות לירושלים. הטקסט מתאר את היתרונות שבעליה זו, וממשיך בתיאור החובה לדאוג לזר ולנצרך. התפילה מסתיימת בציטוט מתהילים פד, ד, המתאר את בני ישראל מקדשים את אלוהים, את בני יעקב שכמוהם כנסיכים, את אלוהים השומע לתפילת יעקב, ואת פתיחת דלתות הנסיכים (כולל פרפראזה על תהילים כד, ט).

הקטע הוא בן ארבעה חלקים, ובהם מתחלפים לסירוגין מבנה אנטיפונאלי ותבנית המיולה. החלק הראשון והחלק השלישי הם אנטיפונאליים, בעוד השני והרביעי (להוציא משפט קטוע אחד) בנויים בתבנית המיולה. בחלק השלישי, קייסים אחדים מתחלפים ביניהם בתפקיד הסולן. החל מהחלק השלישי ועד סוף התפילה השירה ממושקלת ומודגשת על ידי רקיעות רגליים של הקייסים על האדמה.

6. *'Egzi'o semāna* (סולנים קייס שמואל וקייס אברהם)

זוהי תפילה לבוקר כל השבתות, כולל השבת השביעית, השבת הרביעית של החודש החמישי, וה-*Sagd*. היא משמשת גם לצורך בקשות אישיות, כגון רפואה למחלה. התפילה מיוחסת לנוח. זוהי פנייה לאלוהים, ובקשה שיקשיב למתפללים. התפילה מונה את תפילות משה, את התהילים לדוד, את תפילת שלמה, ואת הקדשת בית המקדש, את תפילות אליהו ואלישע, ואת תפילת עזרא, ושם תפילה גם בפיו של נוח. כפי שנשמע קולם של אלה שהביעו את התפילות התנ"כיות האלה, כך צריכה גם פנייתם של המתפללים להיענות בחיוב.

על אף אורכו, הקטע אנטיפונאלי כולו: המקהלה חוזרת על הנוסחה המלודית המושרתת תחילה על ידי הסולן. אורכם המשתנה של משפטי הטקסט מחייב שימוש באמצעי הקרוי *recto tono*, דהיינו, דקלום קטעים מסוימים על אותו גובה צליל.

קטעים המשמשים במחזור השנה ובמחזור החיים כאחד

7. *Kāla' šallāt* (סולן: קייס ירמיהו)

הקטע מושמע במועדים רבים: בתפילת הבוקר של *Ma'arir Seni* ושל *Sagd*, וגם במהלך ההסמכה של קייס. הוא מושמע גם במועדים ליטורגיים רבים אחרים, כאשר מוציאים את ספר התורה (*Orit*) מארון הקודש. לעיתים הוא מושר ליד השולחן בארוחה החגיגית של שבת רגילה, בחגים, או בשבת השביעית. הטקסט דן בלוחות הברית ובשתי סדרות הדיברות שאלוהים חקק באבן ונתן למשה על הר סיני.

אף שהקטע קצר מאוד, הוא כולל שתי מלודיות שונות המושרות אחת אחרי השנייה ברצף. שתי המלודיות בנויות בתבנית המיולה. הן ממושקלות, ובשתייהן כל המיולה כוללת עשרים

ושמונה פעמות, אך אלה אינן מקובצות בצורה זהה: במלודיה הראשונה - 7-4-3 / 7-4-3, ובשנייה 7-3-4 / 7-3-4. הסולן נכנס לעתים בחפיפה למקהלה. ניתן לשמוע את הקייסים רוקעים ברגליהם וקולות התנשפות מזדמנים.

8. *'Amlak 'Ābawina 'antā 'Yitbārek 'egzi'abāher...* (סולן: קייס אברהם)

תפילת בוקר לימי שישי, לחגים, למולד הירח ול-*Sagd*. תפילה זו שייכת לסדרה הפותחת את התפילות באותם מועדים. היא מושרת גם אחרי הקרבת קורבן ביחד עם *Tāzkar*. משתמשים באותו טקסט ובאותה מנגינה בכל אותן הזדמנויות. הטקסט מהלל את אלוהים. הוא מבוסס על התפילה החיצונית של עזריה, חנניה ומישאל, ומרחיב אותה.

הקטע אינו ממושקל והוא אנטיפונאלי. שירת המקהלה הטרופונית. דקלום הטקסט מתארך בהדרגה ומושר בחזרה על צליל אחד.

9. *Menu kamaka* (סולן: קייס אברהם)

קטע זה הוא חלק מתפילות הבוקר של יום שישי, ומבוצע גם בהלוויות. בשני המקרים משתמשים באותו טקסט ואותה מנגינה. התפילה מתחילה בדברי הלל לאלוהים. הסיבה המפורשת לשבחים היא שאלוהים הוא מקור כל התחדשות. בהמשך מבקשים את רחמיו. התפילה מסתיימת בהכרזה שאלוהים קדוש וצודק ואין בלתו.

הקטע בנוי מחלק אחד שבו שתי מלודיות עוקבות אחת אחרי השנייה בתבנית המיולה. כפי שקורה לא אחת בליטורגיה של ביתא ישראל, נוסחת הסולן מופיעה במקום השלישי במחזור ההמיולה, ועימה גם הראי של נוסחת ההמיולה, המושר על ידי המקהלה מופיעה במקום השישי, שניהם ארוכים יותר ומסתיימים על הפינאליס, כך שמקומות אלה נשמעים כקדנצה.

אחת מתפילות הבוקר למולד הירח, ל-*Berhan Sāraqa* ול-*Tāzkar*. מצוטטים בה מספר פרקי תהילים אך היא כוללת גם טקסט מחובר. ציטוט תהילים לג, א-ו פותח בדברי שבח לאלוהים, אל הצדק והסליחה, ובורא עולם. בהמשך מצוטטים מספר משפטים מתהילים מז, וכן משפטים בודדים מתהילים צג, צז ו-צט, ובהם מוזכרים מעשי אלוהים כמלך. החלקים המחברים של התפילה מציינים שדוד ועזרא הם מחברי התהילות לאלוהים.

נעימת הקטע בלתי ממושקלת, ומאופיינת בנוסחה המלודית הקצרה על המקומות 2 ו-5 של תבנית ההמיולה. ההמיולה מבוססת על החילופין הבאים: א-ב-א/א-ב-א. הקטע מסתיים בתפילה המושרת על ידי המקהלה והסולן.

11. *Yitkenayu lite* (סולן: קייס יחזקאל)

זוהי תפילה לבוקר העשרה בחודש, ולעיתים גם ל-*Tāzkar*. מודים לאלוהים על שהוא מזין את העניים, משקה את הצמאים ומלביש את העירומים. אלוהים מהולל כראשון והאחרון, וכנצח.

בקטע הזה החומר המלודי מאורגן בתבנית המיולה רגילה (א-א-ב/א-א-ב). בתפקיד הסולן, חלקים א' ו-ב' חופפים לעיתים את תפקיד המקהלה, ומייצרים רגעים של רב-קוליות.

מחזור החיים

'ADI GEZĀRA (ברית מילה)

12. *Baruk 'Avrāham, 'Adi gezarā, Salām kidāna* (קייס שמואל)

לתפילה שלושה חלקים שאותם שרים בנפרד באירועים אחרים כגון חתונות (חלק ראשון), *Āstaseryo* והשבת השביעית (חלק שלישי). אך כשהם מושרים ביחד בסדר הנוכחי הם הופכים לקטע המיועד לברית מילה. בהקשר למילה, החלק הראשון מספר על הברכה שבירך אלוהים את אברהם לפני שהטיל עליו את מצוות המילה. החלק השני מתייחס למצוות כריתת העורלה ביום השמיני, ומאזכר את בראשית יז, יא-יב. החלק השלישי מזכיר את הברית לשלום עולם, והמילה עצמה מכונה ברית עולם. הקטע ממשיך וקורא בשם אלה שעמם נכרתה ברית עולם שכזאת: נוח, שם, אברהם, יצחק, יעקב/ישראל, משה ואהרון, ומציין לבסוף את צאצאיהם.

שלושת הקטעים בנויים בתבנית המיולה ומושרים ברצף זה אחר זה. בעוד שבתחילה המקצב שלהם לא נשמע בבירור, הוא מודגש במהרה על ידי רקיעות רגליים של הקייסים וקולות נשיפה שהם משמיעים. משפטי ההמיולה משתנים על פי אורך משפטי הטקסט, מ-4-8/4-8-4-4, ל-3-3-6/3-3-6, אחר כך ל-3-3-7/3-3-7 ולבסוף ל-3-3-5/3-4-5.

QESHERA (חתונה)

13. *'Esebāhaka bak" welu gize, Zegevre 'aviya wamenkara, Wə'ätus kama mār'āwi*

'Amlākā 'ālem (סולנים: קייס אברהם ואחריו קייס ירמיהו)

התפילה כוללת ארבעה קטעים המושרים בחתונות בסדר המופיע כאן. שני הקטעים הראשונים מושרים בהזדמנויות אחרות בנפרד. בחלק הראשון, המתפללים מכריזים שיהללו

FETAT/TĀZKAR (אָבֶל)

14. *Sebhatat-Amlake lak^welu manfas* (סולן: קייס ירמיהו)

זוהי תפילת אבל על המתים, הנאמרת בהלוויות ובטקס *Tāzkar*. היא מתחילה באזכור כמה מתארי אלוהים (בפרפראזה על דברים י, יז-יח). הרעיון הבא, ולפיו אלוהים מביא מוות על כל ברואיו, נמשך בהדהוד של תהילים נו. החלק השני של התפילה קובע שאלוהים הוא נצחי, ושהמתפללים אליו מכירים בנצחיותו. אלוהים הוא השולט בעולם, הוא מולך בשבתו על כס מלכותו הקדוש בשמים. בהמשך אלוהים פונה לחנוך. מעשיו של כל אדם נכתבים על ספר הדין אחרי שנשקלו על ידי אלוהים. כל אדם יישפט ביום הדין על פי מעשיו.

חלקה הראשון של התפילה הוא בסגנון מענה. אחריו בא חלק סולו ארוך, תופעה נדירה בליטורגיה של ביתא ישראל. נסיבות האבל של התפילה מוסיפות עומק רגשי לביצועי הסולן.

את אלוהים תמיד, שהם מאמינים בו ותמיד יהיו נאמנים לו. בהמשך מוזכרת תפילה בבית אלוהים. המתפללים מבקשים בסוף מאלוהים להנחות אותם. הקטע השני מופיע בנפרד בחגיגות אחרות של ביתא ישראל. המתפללים מודים על הרשות שנתנה להם להיות נוכחים באירוע הליטורגי ולבצע אותו, והם מהללים את אלוהים על כך. החלק השלישי כולל את עצם הברכות לחתונה. הוא מצטט חלק מתהילים יט, ומקשר את המשפטים עם החתן. לאחר מכן מופיעות ברכות לפרי בטן ופרי האדמה מתוך דברים ז, יג-יד. החלק האחרון של התפילה הוא קריאה לאלוהים. מבקשים אותו לברך את מאמיניו בשלום, חסד, נחמה, אור וצדק. הקטע מסתיים בסדרת ברכות לעיר ירושלים: שלום על עיר האבות, על המקדש, ועל ציון הקדושה.

ארבעת הקטעים המושרים ביחד בטקסי חתונה מהווים מקבץ מעניין מבחינה מוזיקלית. הביצועים מגוונים, קטעי הסולו מתחלקים בין מספר קייסים על פי תור (לעיתים בתוך אותו קטע), וקיים גיוון גדול במלודיות ובארגון הזמן. התפילה הראשונה, שהיא קצרה יחסית, היא אנטיפונאלית. השנייה מתחילה לאחר הפסקה. היא כוללת שני חלקים, אחד בתבנית המיולה והשני בתבנית מענה, שבה אחרי מבעים ארוכים מאוד מופיעים מבעים קצרים מאוד. באתיופיה ליוו את שתי התפילות הראשונות ואת החלק הראשון של השלישית בגונג ובתוף מסגרת. החל מחלק ההמיולה השני, התפילה מודגשת על ידי רקיעות רגליים של הקייסים על האדמה. החלק השלישי הוא אנטיפונאלי, והמודוס המוזיקלי שלו שונה. לבסוף, לתפילה האחרונה שלושה חלקים: הראשון והשלישי בתבנית המיולה, ואילו האמצעי אנטיפונאלי ובמודוס מוזיקלי אחר.