

KARINA FIRKAVIČIŪTĖ

Życie w pieśni karaimskiej

Life in Karaim Songs

Gyvenimas karaimų dainose

Tirlik karaj jyrlarynda

KARINA FIRKAVIČIŪTĖ

koncepcja, zestaw, zapis i transkrypcja muzyczna pieśni, tekst wstępu w językach polskim, angielskim i litewskim, opisy pieśni i obrzędów, biogramy, tłumaczenie tekstów pieśni z karaimskiego na angielski / conception, setting, record and musical transcription of songs, introduction in Polish, English and Lithuanian, description of songs and rituals, biograms, translation of poems from Karaim to English

KATARZYNA DZIEWIĄTKOWSKA

kompozycje na głos i fortepian do sześciu pieśni / compositions for a voice and piano to six songs

Redakcja polska / Polish editors Mariola Abkowicz, Anna Sulimowicz, Aldona Zaniewska

Redakcja angielska / English editor Jason Lowther

Redakcja litewska / Lithuanian editor Aušra Gapsevicienė

Tłumaczenia tekstów pieśni z karaimskiego na polski / translation of poems from Karaim to Polish

Halina Kobeckaitė, Anna Sulimowicz, Zofia Abkowicz

Opracowanie graficzne / Layout Andrzej Moczydłowski, Iwona Jabłońska

Copyright © 2016 by **Bizk**, Karaimska Oficyna Wydawnicza & Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Przedruk i reprodukcja w jakiegokolwiek postaci całości lub części książki bez pisemnej zgody wydawcy zabronione

Zrealizowano dzięki dotacji

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

Miasta Wrocław

Published with support of the Ministry of Culture and National Heritage,
the City Wrocław

Druk / Printed by

Paper & Tinta

www.papertinta.home.pl

ISBN 978-83-938423-3-9 (PL-print)

ISBN 978-83-938423-5-3 (PL-on-line)

ISBN 978-609-8071-38-2 (LT-print)

www.karaimi.org / info@karaimi.org / www.lmta.lt

SPIS TREŚCI

Introduction	4
Wstęp	5
Jvadas	28
When a child is born	38
Narodziny dziecka	39
Songs of youth and love	56
Młodość, zabawa, miłość	57
Betrothals and weddings	96
Ślub i wesele	97
Funerals	156
Pogrzeb	157
Biographies	172
Biogramy	173
Bibliography	182
Bibliografia	183
Notation	186
O zapisie nutowym	187
Alphabet and pronunciation of Karaim words	188
Alfabet i wymowa głosek języka karaimskiego	189
Annex. The compositions of Katarzyna Dziewiątkowska	190
Aneks. Kompozycje Katarzyny Dziewiątkowskiej	190

Introduction

One of the great truisms of life is that despite changing times, economic evolution or technological progress human nature always stays the same. Man sometimes tries to subordinate nature to himself or to his inventions, or even to change nature's rules in order to simplify, bypass or neglect anything that might hinder his activities. However, even in his contemporary incarnation, man remains a social and emotional being at least in the depths of his spirit, and he tries cultivating his feelings together with basic values and social needs.

This natural condition also explains a continuous human need to express feelings and thoughts. And one of the most intimate means of such expression is song. Songs can be traditional or modern, secular or religious in character. In principle, any kind of song is possible. We sing at home or in church or at work, alone or with others. All these factors define what and how we sing. Of course, specific moments or time periods also influence our singing repertoire.

In its variety modern reality is quite interesting in this respect. In a way, this bears witness to the fact that traditional songs from the past tend no longer to satisfy the needs of our new lifestyles. At the same time, however, modern freedoms bring an incredibly broad global repertoire of songs suitable for all tastes. And thus we are absolutely free to make our own choices. Luckily, we are also not restrained from looking for new repertoires or from turning back to rediscover the past.

Contemporary society suggests various ways in which we can make use of this musical heritage – usually at home, but also, for example, on the stage. Ethnographic groups are created for this very purpose. They perform collections of earlier music in pure or adapted form, they also look to expand their repertoire to include more traditional songs in danger of falling into oblivion. Evidently, fewer and fewer people are able to add any still unknown pieces to an authentic traditional repertoire.

In our modern times, preserving a musical heritage is an important means of safeguarding a national identity, which is what every nation strives to do. Every opportunity that arises in this pursuit can bring results.

The present publication may be regarded as precisely such an endeavour to rediscover the past. It has a dual objective: firstly, to record the cultural heritage of Karaim communities in Lithuania and Poland, and secondly to suggest relevant tools not only for experiencing this original heritage as such, but also for using traditional songs in new forms, perhaps so that they can satisfy the new needs of society.

Wstęp

Jedna z podstawowych zasad życia ludzkiego mówi o tym, że niezależnie od czasu, miejsca, postępu technicznego czy sytuacji ekonomicznej natura ludzka pozostaje taka sama, nawet jeśli głównym celem człowieka jest podporządkowanie natury sobie oraz swoim wynalazkom i jest on gotów zmieniać i upraszczać jej zasady, bądź lekceważyć wszystko, co stanowi „przeszkodę” w jego aktywności. Człowiek jest istotą społeczną, emocjonalną, w najgłębszych zakamarkach swego serca zawsze żywi i pielęgnuje uczucia, szanuje podstawowe wartości i stara się zaspokajać potrzeby społeczne.

Oznacza to również, że człowiek ma stałą potrzebę wyrażania uczuć i myśli, a jedną z najintymniejszych form ich ekspresji są pieśni – tradycyjne i nowoczesne, a nawet religijne, w zasadzie wszystkie. Śpiewamy je w domu, w kościele czy przy pracy, sami albo w towarzystwie. Od miejsca i sytuacji zależy też, co śpiewamy i jak. Nasz repertuar kształtują ponadto różne czasy i epoki, a także uzależnione od nich gusty. Dzisiejsze czasy są z tego punktu widzenia bardzo interesujące – pieśni tradycyjne, te z przeszłości, zazwyczaj już nie przystają do współczesnego życia, a przy tym mamy niewiarygodnie duży globalny repertuar do wyboru i wolność tego wyboru. To nas, na szczęście, nie powstrzymuje od sięgania do tradycji, aby odkryć jakąś pieśń na nowo albo w poszukiwaniu nowego repertuaru twórczo ją przekształcić. Współczesne społeczeństwo odkrywa też nowe możliwości korzystania z dziedzictwa muzycznego, na przykład na scenie, w przeciwieństwie do raczej tradycyjnego śpiewania w sytuacjach prywatnych, domowych, w wąskiej grupie. W różnych krajach Europy działa bardzo wiele zespołów folklorystycznych, których członkowie poszukują popadających w zapomnienie dawnych piosenek. Jednak tych, którzy jeszcze pamiętają te skarby kultury ludowej, jest coraz mniej, dla zachowania tradycji są więc oni na wagę złota. Każdy naród dąży do zachowania swego dziedzictwa, mając świadomość jego znaczenia dla podtrzymania tożsamości narodowej w dzisiejszym zglobalizowanym społeczeństwie. To zadanie może skutecznie spełnić każdy sposób prezentacji tegoż dziedzictwa, jego urzeczywistnienia.

Niniejsza publikacja również ma na celu odkrywanie przeszłości. Powstała z intencją zarejestrowania dziedzictwa kulturowego społeczności karaimskich na Litwie i w Polsce, a także zaproponowania narzędzi, które nie tylko pomogłyby je poznać, lecz także wykorzystywać to dziedzictwo poprzez nadanie mu nowej formy, użycie go do zaspokojenia nowych potrzeb nowymi sposobami. To przedsięwzięcie opiera się na przeświadczeniu, że by tradycja przetrwała jako taka, musi żyć, nie można jej „zamrozić”.

The idea behind this book is based on the conviction that tradition cannot be frozen in time, that it must live and breathe in order to continue being a tradition.

The scope of the present publication is limited exclusively to the musical heritage of the Karaim communities in Lithuania and Poland, who were inhabitants of the former Great Duchy of Lithuania and Lithuanian-Polish Commonwealth. Other Karaim communities ethnically related to those in Lithuania and Poland still live in Ukraine and Russia¹. In several other places around the world existing Karaim communities differ from Central Europeans not only in terms of their geography, cultural environments and traditions, but also with regard to other cultural peculiarities – their ethnic origins, mother tongues, rituals, songs, identity, and their relationships towards others. The only factor that is common to most of these communities is religion and the name ‘Karaim’ they all share. However, even liturgy and religious practices vary from community to community. The cultural heritage of these communities is not discussed in this book.

The importance of singing in the life of every nation and every human being is also evident among the Karaim communities of Eastern Europe. During their long history in this region several major centres of Karaim life and society have existed, namely in the Crimea, Lutsk-Halich and Vilnius-Trakai-Panevėžys. Later, some Karaims from these areas migrated to other places in Poland, Lithuania, Ukraine, Russia and France, taking with them their legacy and cultural features. Of course, every community had its own peculiarities, which were not limited to purely linguistic differences in terms of dialects. The different cultures of the Karaims’ neighbours, diverse political situations, and historical circumstances have also influenced their community life, family rituals, emotional style, and of course, their songs. Bearing in mind these diversities, in this collection we have restricted ourselves solely to the heritage of the Karaim communities in Poland and Lithuania².

This book is a collection of 27 songs covering the entire cycle of human life. It includes secular songs (a total of 17 pieces encompassing ritual folk songs, songs about youth and other songs for celebratory occasions), 3 songs connected with the religious wedding ceremony and 7 paraliturgical songs.

1. See more about the history of Karaims in Kowalski 1929, Zajączkowski 1961, Dubiński 1994, Machul-Telus 2012.

2. On the music of Crimean Karaims see: Aliev 2001.

Niniejsza praca skupia się wyłącznie na dziedzictwie społeczności karaïmskich na Litwie i w Polsce, w dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Społeczności pokrewne Karaïmom polskim i litewskim mieszkają również na Ukrainie i w Rosji¹. Także w innych częściach świata istnieją gminy karaïmskie, jednak ich obyczaje różnią się nie tylko wskutek odmienności kontekstu kulturowego i położenia geograficznego. Dzieli je wszystko to, co determinuje kulturę – pochodzenie etniczne, język narodowy, poczucie tożsamości, stosunek do własnej społeczności i do innych, stąd inne tradycje, rytuały, pieśni... Wszystkie je łączy jedynie religia karaïmska, jej zasady i wywodząca się stąd wspólna nazwa, jednak członkowie poszczególnych gmin kulturowo znacznie się od siebie różnią. Przy czym nawet praktyka liturgiczna i interpretacja religijna nie są jednakowe we wszystkich gminach. Te znaczące różnice są powodem, dla którego dziedzictwo kulturowe innych skupisk karaïmskich nie zostało objęte niniejszym opracowaniem.

Wcześniejsze uwagi o znaczeniu muzyki i śpiewu w życiu każdego narodu i każdego człowieka, dotyczą również społeczności karaïmskiej w Europie środkowej i wschodniej. Na przestrzeni dziejów gminy karaïmskie na tych obszarach działały w kilku większych skupiskach: na Krymie, w Łucku i Haliczu, w Wilnie, Trokach i Poniewieżu. Karaïmi osiedlający się później na innych terenach Polski, Litwy, Rosji, Ukrainy czy we Francji w istocie przenosili swój kod kulturowy z miejsc swego pochodzenia, z wyżej wymienionych miejsc. Każde z tych skupisk miało swoją specyfikę – różniły się nie tylko językiem czy dialektem. Inaczej wyglądało i życie gminne, i obyczaje w kręgu rodzinnym, i stosunki społeczne, i kontakty z otoczeniem obcym tak pod względem języka, jak i wyznania. Wszystko to miało większy lub mniejszy wpływ i na życie uczuciowe, i na obyczaje – dziedziny najbardziej powiązane z przedmiotem niniejszej pracy, śpiewem. Ze względu na istniejące różnice, nie da się zawrzeć tak obszernego materiału w jednym opracowaniu, ograniczymy się więc do analizy śpiewów charakterystycznych dla litewsko-polskich społeczności karaïmskich².

Przedstawiamy zbiór dwudziestu siedmiu karaïmskich pieśni, związanych z całym cyklem życia człowieka. Złożyły się nań pieśni świeckie (folklor rytualny, pieśni z repertuaru młodzieży, pieśni na różne okazje i uroczystości rodzinne, w sumie siedemnaście utworów), trzy pieśni z religijnego rytuału weselnego i siedem pieśni paraliturgicznych.

1. Więcej o dziejach Karaïmów – Kowalski 1929, Zajączkowski 1961, Dubiński 1994, Machul-Telus 2012.

2. O muzyce krymskich Karaïmów zob. Aliev 2001.

These songs make up almost the entire musical heritage of the Lithuanian and Polish Karaims in non-liturgical genres. Most probably these communities never had many songs for everyday life or rituals outside the liturgy. They tended to concentrate on religion, even at the everyday level. Perhaps this is the reason why far more liturgical melodies have survived (they are not included in this publication) than secular ones. However, bearing in mind the number of people who potentially sang the latter, who can be counted rather in the hundreds than in the thousands, the number of secular and non-liturgical songs does not appear to be that limited. It is also important to underline the fact that those secular songs that have survived cover all the most important periods of human life. This means they were always in great demand and were sung.

The present collection of Lithuanian-Polish Karaim songs in this shape is a first of its kind. However, the idea for such a collection and the need to compile it was first put forward in Vilnius in 1989, i.e. before Lithuania's independence had been officially restored and when efforts had only just begun to revive the cultures of all ethnic groups in Lithuania. It was Lithuanian professional musicians working for the Music publishing house at the time who suggested that the author put together such a collection. Sadly, financial problems prevented the project from being launched for a long time. Meanwhile, the author of this book has partially used the material she had collected for other scientific publications. Everything has now been updated and complemented in preparation for the present edition. The author would like to take this opportunity to thank all those active Lithuanian musicians³, professional composers and musicologists for their support, courage, help and inspiration, and especially for their respect for the Karaim musical heritage both then and today.

The songs in this collection are grouped thematically. The three main family rituals presented here (for the birth of a child, a wedding and a funeral) are described separately, underlining in particular the place the songs occupy in them. Each song is provided with a brief description, together with its melody, words, and a translation of the latter.

3. I would like to thank my dear teachers, professors Ona Narbutienė (1930–2007), Julius Juzeliūnas (1916–2001), Kazimieras Kalibatas (1938–2015), Jonas Bruveris, and also colleagues such as composers Šarūnas Nakas, Arūnas Dikčius, Tomas Juzeliūnas, Nijolė Sinkevičiūtė, Gintaras Sodeika and musicologists Jūratė Gustaitė, Jūratė Trilupaitienė, Zita Kelmickaitė, Živilė Ramoskaitė, Živilė Stonytė-Tamaševičienė, Judita Žukienė.

Pieśni z niniejszego zbioru stanowią prawie całe pozaliturgiczne dziedzictwo muzyczne Karaimów litewskich i polskich. Wydaje się, że w społecznościach tych nie tylko pieśni codziennych, lecz także używanych poza liturgią pieśni obrzędowych nigdy nie było wiele. Karaimi byli ludem skupionym przede wszystkim na religii, która przenikała wszystko, nawet życie codzienne. Może dlatego do naszych czasów dotrwało o wiele więcej śpiewów liturgicznych (niewłączonych do niniejszego zbioru), niż pieśni świeckich czy obrzędowych Nieliturgicznych. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę liczbę użytkowników tego świeckiego dziedzictwa, liczbę liczoną raczej w setkach niż w tysiącach, może okazać się, że nie jest to wcale tak mało. Ważne jest przy tym, że te żywe do dziś pieśni karaimskie należą do różnych rytuałów rodzinnych i towarzyszą Karaimom na wszystkich najważniejszych etapach życia, dlatego stwierdzenie, że zawsze ich potrzebowali i je wykorzystywali, jest jak najbardziej uzasadnione.

Niniejsza praca to pierwszy karaimski litewsko-polski śpiewnik opublikowany jako oddzielne wydawnictwo. Jednak pomysł podobnej publikacji i sygnały o potrzebie jej powstania pojawiły się już w 1989 roku w Wilnie, jeszcze przed formalnym odzyskaniem niepodległości przez Litwę, w czasie, gdy kultury narodowe dopiero zaczynały się odradzać. Litewscy muzycy, którzy wówczas pracowali dla Wydawnictwa Muzycznego Litwy, zaproponowali autorce przygotowanie takiego zbioru. Niestety, problemy finansowe na wiele lat wstrzymały realizację tego pomysłu. Zebrany wówczas materiał autorka częściowo wykorzystwała w swoich pracach naukowych, a obecnie uzupełniła na potrzeby tego zbioru. Korzystając z okazji, autorka serdecznie dziękuje litewskim muzykom³ za ich odwagę, wsparcie, pomoc, inspirację, jak też za ich szacunek dla karaimskiego dziedzictwa muzycznego wówczas i obecnie.

Pieśni w niniejszym zbiorze zostały podzielone tematycznie. Przy tych towarzyszących trzem najważniejszym rytuałom rodzinnym (narodzinom dziecka, ślubowi i pogrzebowi) dodano krótkie opisy ze szczególnym uwzględnieniem momentu wykonywania i znaczenia śpiewu podczas danego rytuału. Każda pieśń ze zbioru została zapisana oddzielnie wraz z melodią, tekstem i jego przekładem.

3. Autorka dziękuje profesorom Onie Narbutienė (1930–2007), Juliusowi Juzeliūnasowi (1916–2001), Kazimierasowi Kalibatasowi (1938–2015), Jonasowi Bruverisowi, jak również kolegom kompozytorom i muzykom litewskim: Šarūnasowi Nakasowi, Arūnasowi Dikčiusowi, Tomasowi Juzeliūnasowi, Nijolė Sinkevičiūtė, Gintarasowi Sodeice oraz muzykologom: Jūratė Gustaitė, Zicie Kelmickaitė, Živilė Ramoškaitė, Živilė Stonytė-Tamaševičienė, Judicie Žukienė.

Secular music occupies a particular place within the Karaim musical heritage. The fact that most of its melodies are musical borrowings from other cultures makes it rather specific. This is also one reason why from an academic point of view we call them ‘secular songs’, and not folksongs, even if in everyday life they are considered to be a part of folklore. This consideration is justified and rather natural. Hence, we would not suggest changing the way these songs are called in their natural environment.

Most of the melodies and words of songs, except those which are ritualistic in character, came into being at the beginning of 20th century. This was a time when in this part of the world the importance and understanding of ethnicity and national identity began to attract much more attention and prestige compared to the earlier standard practice of differentiating people according to their religion. It was also a time when new means were being sought to express Karaim national identity and help it withstand the approaching challenges of secularisation and globalisation. Since the religious canon had been the traditional unifying factor in all aspects of life in Karaim communities and up till that time there had been no need to underline or showcase any elements of secular ethnic culture, calls for a repertoire in the mother tongue grew strongly. As a result, melodic borrowings, even if they were musically not authentic, acquired a new role in supporting community’s sense of itself at the national/ethnic level.

The ‘new’ music was, however, carefully adapted to Karaim words and so immediately took root in Karaim communities, perhaps also thanks to its very appealing and emotional lyrics. It became a badge of identity for Karaims in Eastern and Central Europe, and at the same time it was immensely important in helping the nation to unite and focus as it went through the challenges of secularisation and globalisation while religious feelings and beliefs steadily weakened and faded away. A hundred or so years later, i.e. at the end of the 20th century and the beginning of the 21st, these songs reasserted their importance when Eastern and Central European countries, Lithuania in particular, regained their independence. The same secular songs proved once again very instrumental in demonstrating the power of social forces. Every concert staged by national minorities included performances of these secular Karaim songs. In this way, the Karaim people presented their culture to others and at the same time rediscovered themselves for their own sake, built up a sense of community and re-confirmed their shared Karaim identity.

All 17 secular songs included in this collection are monophonic and are designed to be performed with one voice (solo or in a group), mostly without any instru-

Muzyka świecka stanowi cenną część karaïmskiego dziedzictwa muzycznego. Co charakterystyczne, większość muzyki tego rodzaju stanowią melodie zapożyczone z innych kultur. Dlatego pieśni te zostały nazwane świeckimi, a nie ludowymi, chociaż powszechnie są one pojmowane jako folklor i traktowane jak pieśni ludowe. Uważamy, że takie pojmowanie jest naturalne, dlatego w żadnym wypadku nie proponujemy zmian w nazewnictwie pieśni.

Oprócz pieśni rytualnych prawie wszystkie zachowane świeckie pieśni, ich teksty i melodie powstały na początku XX stulecia – w czasie, gdy w tej części Europy zaczęto zwracać istotną uwagę na tożsamość narodową, w odróżnieniu od dotychczasowych podziałów, których kryterium stanowiło wyznanie. W tym czasie zrodziła się potrzeba stworzenia nowych form manifestacji karaïmskiej tożsamości narodowej, by przeciwstawić się nadchodzącym wyzwaniom związanym z globalizacją społeczeństwa. Ponieważ kanon religijny od zawsze był wiodącym aspektem życia gmin karaïmskich, nie było wcześniej potrzeby szczególnego podkreślania specyficznych elementów świeckiej kultury narodowej. Nowe zapotrzebowanie na repertuar świecki w języku narodowym wypełniły zapożyczone melodie, które – chociaż nie były materiałem autentycznym – bez problemu odegrały swoją rolę w podtrzymaniu poczucia wspólnoty narodowej.

Ta „nowa” muzyka została jednak bardzo dobrze przystosowana do potrzeb Karaïmów i natychmiast się zakorzeniła wśród nich, być może również dzięki ekspresywności tekstów. W nich wyrażała się bowiem tożsamość karaïmska w Europie Środkowej i Wschodniej, co pomagało jednocyć naród wobec postępujących procesów laicyzacji i globalizacji, gdy znaczenie religii jako czynnika spajającego zaczęło szybko słabnąć. Pieśni te, dziś znane wśród Karaïmów już od ponad 100 lat, po raz kolejny odegrały znaczącą rolę w odbudowywaniu tożsamości narodowej i potwierdziły swą siłę w ostatniej dekadzie XX w. i w początkach XXI, gdy Litwa i inne środkowo- i wschodnioeuropejskie państwa odzyskały pełnię niepodległości i zaczęły się odraźdzać. Żaden z licznych koncertów muzyki mniejszości narodowych na Litwie w tym okresie nie odbył się bez repertuaru karaïmskiego – bez tych właśnie świeckich pieśni i wierszy. Tak Karaïmi przedstawiali się innym, ale też odkrywali sami siebie, budowali poczucie wspólnoty i potwierdzali swoją narodową tożsamość.

Wszystkie siedemnaście przedstawionych tu świeckich pieśni to utwory jednogłosowe. Najczęściej wykonywane są one unisono, czy to solo, czy w grupie. W przeciwieństwie do melodii liturgicznych czy paraliturgicznych, o których będzie mowa dalej, pieśni świeckie są dobrze znane każdemu członkowi polsko-litewskiej spo-

mental accompaniment. Contrary to liturgical or paraliturgical melodies, which will be discussed later, the Karaims know these secular songs very well. They can be divided into three groups, according to their musical features.

The first group contains 5 melodies for various rituals (a wedding, birth of a child, a funeral): *Bir bar èdi* (No. 4)⁴, *Muzhul kielin* (No. 13), *Syjyt jyry* (No. 25), *Syjyt fir-jatba tujulat* (No. 26), *Syjyt jyry sahynčyna kyrančnyn Lietuvada 1710 jylda* (No. 27). Compared to the secular songs from other groups, these 5 are the most authentic and can be classified as folksongs or examples of ritualised folklore. They are performed freely, in an improvised manner, and the performer can add as many melismas (musical ornamentation) as he or she wishes. The words of each particular song belong solely to that one song. Consequently, the word-sound inter-relation is simple and correct. Both elements are equally important, and each of them has its own role. Melodies are also highly individualised. There is only one song of its kind per ritual, which makes any academic inquiry difficult and a search for any common or systemic features nearly impossible.

All 5 songs have survived due to their oral transmission; there are no historic written notes of them. The majority of these songs are traditionally performed in unison by voice only, except *Muzhul kielin* (No. 13). This very emotional bride's lament performed during the engagement ritual just before the bride's head is covered with the veil is known to have been accompanied by a violin together with a wind instrument (e.g. flute or trumpet) between stanzas.

Another three melodies – *Ijisi baraskiniñ* (No. 6), *Troch šaharda* (No. 7), *Jyry ulanlarnyn* (No. 20) – fall within the second category of secular songs. We can assume that they were borrowed from Crimean Karaims or Tartars. All of them are well known and sung by Crimean Karaims, as is evident not only in practice, but also in the written source containing the song collection. It is found in a Crimean manuscript, so called *medjuma*, which is kept in The Wroblewski Library of the Academy of Sciences of Lithuania⁵. However, the actual route taken by these melodies is difficult to establish, because many of them are also mentioned in scholarly publications on Tartars in Crimea (Osmanova 1990). It is difficult to determine who borrowed melodies from whom.

4. The alphabet used in the Karaim texts and the rules for pronouncing Karaim language sounds are given at the end of the book.

5. Collection of S. Firkowicz, F.305-123.

łeczności karaimskiej. Ze względu na cechy muzyczne można je podzielić na trzy grupy. Do pierwszej należy pięć pieśni stanowiących integralną część rytuałów rodzinnych (wesele, narodziny dziecka, pogrzeb). Są to *Bir bar édi*⁴ (nr 4), *Muzhul kielin* (nr 13), *Syjyt jyry* (nr 25), *Syjyt firjatba tujulat* (nr 26), *Syjyt jyry sahynčyna kyrančnyn Lietuvada 1710 jylda* (nr 27). W porównaniu z innymi pieśniami świeckimi są one najbardziej oryginalne i można je nazwać pieśniami folklorystycznymi. Wykonuje się je swobodnie, stylem improwizacyjnym, z dosyć obfitą ornamentyką melodyczną. Tekst pieśni wiąże się tylko z jedną konkretną melodią, więc relacja słowa i dźwięku jest prosta, oba elementy są równie ważne, każdy ma swoją rolę do odegrania. Melodie są bardzo indywidualne, każda z nich jest jedynym przykładem muzycznym tej poszczególnej części rytuału, co ogranicza analizę naukową i poszukiwania wspólnych czy systemowych cech muzycznych tej grupy.

Nie istnieją zapisy muzyczne żadnej z tych pięciu pieśni, wszystkie znane są wyłącznie z przekazów ustnych. Jedynie do pierwszej pieśni, *Muzhul kielin* (Smutna panna młoda) – pełnego emocji lamentu oblubienicy, który wykonywany jest przy rytuale zakrywania głowy (*baš japmach*) panny młodej, zmiany jej społecznego statusu – używa się akompaniamentu instrumentalnego. Do śpiewającego dołączają skrzypce lub instrument dęty (np. flet, trąbka) albo obydwie jednocześnie. Pozostałe pieśni są wyłącznie wokalne.

Druga grupa pieśni świeckich zawiera trzy melodie: *Ijisi baraskiniin* (nr 6), *Troch šaharda* (nr 7), *Jyry ulanlarnyn* (nr 20). Są powody przypuszczać, że zostały one zapożyczone od krymskich Karaimów lub Tatarów. Wszystkie trzy występują bowiem również w kulturze muzycznej Karaimów krymskich. Wiadomo o tym nie tylko z obserwacji, lecz także ze źródeł pisanych – melodie tych pieśni znajdują się w rękopisie należącym ongiś do karaimskiej rodziny z Krymu (jest to tzw. *međzuma*, charakterystyczny dla Karaimów krymskich zbiór pieśni i innych wytworów literatury ludowej), który obecnie przechowywany jest w Bibliotece Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk⁵. Wiadomo również, że w niektórych publikacjach dotyczących muzyki tatarskiej na Krymie (Osmanova 1990) zostały one również odnotowane. Nie da się jednak jednoznacznie stwierdzić, jaką drogą melodie te przybyły do Karaimów polsko-litewskich, czy kto od kogo je zapożyczył.

4. Przyjęty w niniejszej publikacji alfabet i wymowa głosek w języku karaimskim zostały podane na końcu książki.

5. Zbiór S. Firkowicza, F.305-123.

However, the borrowed melodies were adapted to words written by Lithuanian-Polish Karaim authors, and this sometimes changes the flow of the melody or its rhythm. These melodies tend to be ‘classical’ in style. There is only one melodic feature that gives away its ‘Crimean’ or ‘Tartar’ origin, namely the interval of the augmented second in *Troch šaharda*. This interval is very popular among different peoples in the Crimea, but is non-existent in any other musical example from Lithuania or Poland.

The third group of songs includes melodies that are musical borrowings from Slavonic or Lithuanian sources. They are most probably based on urban folklore rather than having deep roots in the cultural heritage of Ukraine, Russia or Lithuania. These are the 9 melodies included in the third group: *Jukla uvlum* (No. 3), *Hej hej kyzhyňa* (No. 5), *Sahyšlar* (No. 8), *Tojčoch* (No. 9), *Galvieniń kyryjynda* (No. 10), *Jonanyn ördiačiegi* (No. 11), *Uzun kiuńliar* (No. 21), *Kybyn* (No. 23), *Utrulamach* (No. 24).

Religious ritual songs performed in the *kenesa* during the religious wedding ceremony constitute a separate category in the Karaim musical heritage. The three songs included here – *Kiorkiu kijovliarniń* (No. 14), *Tabuvču katyn* (No. 15) and *Kiučliu Tieńri* (No. 16) – are the only ones from the entire repertoire that belong to the strictly religious part of the ritual. Their content is religious and they include some biblical quotations. Two of them (No.15, 16) are performed by the religious leader marrying the bride and the bridegroom. From a musical perspective these melodies include features of religious or even liturgical chants, their melodic ornaments are very elaborate, and their melodies highly individualised. Their texts are sung only in this one melody. Being very specific as a result, the melody requires the performer to care not only about the sound, but also to ensure that the words are voiced in a correct way. Similar features are evident in the first category of secular songs.

The final category of songs in this collection is the **paralitururgical chant**. The name explains its nature – this chant does not form part of the liturgy, but its content is religious⁶. The paralitururgical chant is usually performed outside the liturgy, mostly at home during various rituals, such as on Saturdays and religious holidays, at betrothals, family meals or when celebrating a recent birth, etc. Very

6. In Karaim language a term *zemer* (or *zemerliar/zemerler* in plural) is used to refer to paralitururgical songs. This word is derived from Hebrew *zemer* – ‘a hymn’, ‘a song’.

Przejęte melodie zostały zaadaptowane do innych tekstów autorstwa Karaimów polsko-litewskich, co czasem nie pozostawało bez wpływu na ich rytm czy nawet ogólny przebieg. Melodie te, z uwagi na strukturę metro-rytmiczną, są proste. Jedyną cechą muzyczną potwierdzającą zapożyczony element krymskiego pochodzenia to interwał zwiększonej sekundy w *Troch šaharda*, bardzo popularny w dziedzictwie muzycznym różnych narodów na Krymie, a nieobecny w jakiegokolwiek innej pieśni w żadnym z gatunków z terenów litewsko-polskich.

Trzecią grupę pieśni świeckich stanowią inne zapożyczenia – melodie pochodzenia słowiańskiego, najprawdopodobniej przejęte z folkloru miejskiego, a nie z głębszych warstw kultury ludowej Ukraińców, Polaków, Rosjan czy Litwinów. Grupę tę tworzy dziewięć pieśni: *Jukla uvlum* (nr 3), *Hej hej kyzhyrna* (nr 5), *Sahyštar* (nr 8), *Tojčoch* (nr 9), *Galvienić kyryjynda* (nr 10), *Jonanyn ordiačiegi* (nr 11), *Uzun kiuńliar* (nr 21), *Kybyn* (nr 23), *Utrulamach* (nr 24).

W karaimskiej tradycji zachowały się również trzy **pieśni rytualne religijne**, wykonywane w kienesie (karaimskim domu modlitwy) podczas ceremonii ślubu. W ogólnej klasyfikacji karaimskiego dziedzictwa muzycznego stanowią one osobną grupę, ponieważ tylko te trzy pieśni spośród całego dziedzictwa należą do ściśle religijnej części rytuału rodzinnego i wykazują wszelkie cechy repertuaru religijnego czy wręcz liturgicznego. Zawierają treści religijne, a także cytaty biblijne. Mowa o pieśniach: *Kiorkiu kijovliarniń* (nr 14), *Tabuvču katyn* (nr 15) i *Kiučliu Tieńri* (nr 16). Dwie z nich (nr 15 i 16) wykonuje duchowny udzielający ślubu. Warto w tym miejscu zauważyć, że z muzycznego punktu widzenia melodie te cechują się dosyć bogatą ornamentyką. Poza tym ściśle określony tekst jest zawsze połączony z jedną, konkretną melodią, przez co pieśń jest wybitnie charakterystyczna i zobowiązuje wykonawcę do szczególnej staranności w zakresie dbałości o walor zarówno muzyczny, jak i literacki. Dotyczy to także kategorii pieśni rytualnych świeckich (pierwsza grupa pieśni świeckich).

Śpiewem paraliturgicznym nazywamy pieśni, których się wykonuje poza liturgią, nie w kienesie (śpiewa się je np. podczas rytuałów domowych w sobotę, w święta religijne, podczas zaręczyn, wesel, rytuałów związanych z narodzinami dziecka, przy wspólnych posiłkach itp.), lecz zawierają one pewne treści religijne⁶. Ten rodzaj śpiewu występuje w licznych tradycjach religijnych, istnieją np. śpiewy tego rodzaju

6. W języku karaimskim na określenie paraliturgicznych pieśni używano hebr. *zemer* (*zemerliar/zemerler* w liczbie mnogiej) oznaczającego 'pieśń, hymn'.

similar types of songs also exist in other cultural traditions (Christian religious songs (Bartkowski 1987), genres of Arab hymnology such as the *madih* and *an-achid*, the *inshad* – reciting of hagiographs, even forms of the *dhikr* and *hadra* dances (Poche 1994) or the Jewish *zemirot* (Encyklopedia Judaica 1971), etc.). They all are regarded by researchers as an intermediary type between liturgical songs and folk songs.

The paraliturgical genre is also a very interesting feature of Karaim culture. The fact that as many as 20 Karaim paraliturgical songs (their melodies) have survived until today points to the previous vitality of this tradition. However, since the end of the 19th century and the beginning of the 20th secularisation, globalisation, wars, the displacement and resettlement of different peoples, and the later Soviet regime have all had an enormous impact on the position of the family in society, and even on the very idea of the institution. They have likewise affected traditional values, including those connected with religion. Karaim communities particularly felt the consequences of these new developments. Unlike secular songs, paraliturgical songs have not been sung for almost a century now. The only reason they have been saved was that some people remembered several melodies and they were recorded on tape in the years 1970–1990⁷. This is also why it was possible to write the melodies down and analyse them, and complement the descriptions with information obtained from interviewing ‘tradition-keepers’⁸.

The melodies of the chants and their texts represent two important aspects of the paraliturgical repertoire. Each has its own particularities and values, and until now both domains have been analysed separately (Tuori, Firkaviciute, Kollender). It appears that the time is ripe for a joint investigation. And this is a research challenge of great relevance today.

7. The recordings of Szymon Firkowicz (1897–1982) and Michał Firkowicz (1924–2000) are kept in the author’s own private collection.

8. The author obtained a great deal of information and several examples of songs from Dr. Aleksander Dubiński (1924–2002), a professor of turcology and an orientalist. He was born in Trakai, but after the Second World War lived and studied in Warsaw. Besides his academic work, much of which was dedicated to Karaim research, he also worked quite actively for the benefit of Karaim communities in Poland and Lithuania. For some time he also served as the unofficial religious leader of the Polish Karaim community. He had a good musical ear, knew a large number of chants and prayers. He gave the author valuable advice on the Karaims’ musical heritage and shared his archive of recordings. The author is sincerely grateful to him for all this help.

Other valuable sources of information for the author were Józef Firkowicz (1925–2009) and Towiasz Ławrynowicz (1923–2005).

w chrześcijaństwie (Bartkowski 1987), różne gatunki hymnologii arabskiej *madih*, *anachid*, recytacji hagiografów *inshad*, a nawet formy recytacji, którym czasem towarzyszy taniec, jak *zikr* albo *hadra* (Poche 1994), czy hebrajskie *zemirot* (Encyklopedia Judaica 1971). Zarówno naukowcy, jak i użytkownicy tradycji uważają ten rodzaj śpiewu za zjawisko pośrednie pomiędzy liturgią a folklorem.

Jest to bardzo interesujący fenomen w każdej kulturze, również u Karaimów. Fakt, że do dziś przetrwało aż dwadzieścia karaimskich pieśni (melodii) paraliturgicznych, świadczy o tym, jak silna była tradycja ich śpiewania. Jednak zjawiska społeczne z końca XIX i XX wieku (sekularyzacja, globalizacja, kataklizmy wojenne, rozproszenie ludności karaimskiej, czasy sowieckie), które miały bardzo duży wpływ na sytuację rodziny i tradycyjne wartości, a więc i na religijność w szczególności Karaimów, kardynalnie zmieniły wiele tradycji, między innymi te związane ze śpiewem paraliturgicznym. Można uznać, że śpiew paraliturgiczny w czystej formie już od dawna przestał być żywym zjawiskiem i – w przeciwieństwie do pieśni świeckich – nie usłyszymy go dziś w żadnym już domu. Współcześnie znamy te pieśni tylko dzięki temu, że w latach 1970-1990⁷ zostały zarejestrowane w Trokach na taśmie magnetofonowej, żyły też jeszcze osoby, które zachowały je w pamięci⁸. W ten sposób – dzięki istniejącym nagraniom lub na podstawie nowych nagrań z wywiadów – autorce udało się stworzyć ich zapis nutowy i je przeanalizować.

Teksty pieśni i ich melodie to dwa ważne, lecz oddzielne aspekty repertuaru paraliturgicznego, z których każdy ma swoją specyficzną wartość. Dotychczas obie dziedziny badano oddzielnie (Tuori, Firkavičiūtė, Kollender), wydaje się jednak, że już czas najwyższy je połączyć. To aktualne wyzwanie naukowe.

Autorzy tekstów śpiewów paraliturgicznych są przeważnie znani, zdarzają się jednak utwory anonimowe. Najczęściej mają formę wiersza lub poematu, występują

7. Nagrania wykonał Szymon Firkowicz (1897–1982) i Michał Firkowicz (1924–2000) z prywatnej kolekcji autorki. Biogramy tych wykonawców znajdują się na końcu książki.

8. Wiele informacji i kilka zarejestrowanych śpiewów przekazała autorce dr Aleksander Dubiński (1924–2002), turkolog, orientalista, dydaktyk. Urodzony w Trokach, po drugiej wojnie światowej zamieszkał w Warszawie, gdzie ukończył studia turkologiczne, a następnie przez wiele lat był pracownikiem Instytutu Orientalistycznego UW. Autor wielu cenionych prac z zakresu karaimoznawstwa, był też aktywnym działaczem społecznym na rzecz gmin karaimskich w Polsce i na Litwie. Pełnił nieformalnie obowiązki hazzana (duchownego) społeczności karaimskiej w Polsce. Miał dobry słuch muzyczny, znał śpiewy i modlitwy, konsultował z autorką karaimskie dziedzictwo muzyczne i dzielił się swoim prywatnym archiwum nagrań, za co autorka pozostaje mu niezwykle wdzięczna. Inni informatorzy, nagrani przez autorkę to Józef Firkowicz (1925–2009) i Towiasz Ławrynowicz (1923–2005).

The words of paraliturgical chants, even those with a religious content, were usually composed by a single person, known or unknown. These are mostly poems on various topics with humorous, ironic or didactic threads rather than biblical quotations. As a consequence, and unlike liturgical texts, they do not require any use of Masoretic accents⁹. The majority of recently used texts are included in the 4th part of the Karaim prayer book of 1890–1892 (STMQ IV, compiled and published in Vilnius in Biblical Hebrew by Felix Malecki (1854–1928)¹⁰ with financial support from a Karaim tobacco merchant from Vilnius called Jakub Szyszman.

It contains 230 paraliturgical texts (pages 96–223). As is usually the case in printed Karaim prayer books, all the paraliturgical texts have been put together in a separate section. In this particular prayer book the texts of paraliturgical chants have also been grouped thematically – chants for Saturdays, for different religious festivals (e.g. Easter, Pentecost), and for happy occasions (e.g. weddings, birth, family meals, etc.). The lyrics of paraliturgical songs included in prayer books were quite often taken from previous publications. Felix Malecki exercised his prerogative as editor to include the paraliturgical texts of those authors that he considered relevant. The Finnish author Riikka Tuori analysed in her book (Tuori 2013) both the content and linguistic features of these songs.

Last century Karaims in Poland and Lithuania only sang paraliturgical songs in their native Karaim language, since these songs accompanied home rituals and everyone had to understand the content. The use and knowledge of religious language (Biblical Hebrew) was not necessary. Poetic texts in Hebrew and Karaim as well as translations from Hebrew to Karaim were written down and kept in manuscript form, on separate sheets or in bound books. The majority of the most commonly used songs were even learned by heart.

9. The system of Masoretic accents (from *masora* – a Hebrew word usually interpreted as ‘tradition’) used for the original text of the Bible was developed in the 8th–10th centuries. These accents were intended for those using the text of the Old Testament to better orient themselves in the structure of the text and better understand its pronunciation. In the original Old Hebrew text of the Bible these accents take two forms: one shows the vowels of the text, and the other, which is especially valuable for musical analyses of chants, registers the syntactic structure (parts of a sentence, partitioning of the Old Testament, etc.) (Kahle 1927–1930). These syntactic features of Masoretic accents have ephonic notational value for liturgical chants. The melody of a chant has to follow these signs and maintain the appropriate structure of the sentence. They show where to adapt the melody (e.g. to add a middle or final cadence), where an elaboration or shortening is still needed to continue or finish chanting according to the rule, i.e. according to a sign in the text showing the middle or end of the sentence.

10. His biography is included at the end of this publication.

w nich niekiedy wątki humorystyczne, ironiczne albo dydaktyczne. Nie jest to tekst biblijny i w przeciwieństwie do tekstów liturgicznych nie ma tu i nie musi być znaków masoreckich⁹. Większość utworów, których używano przez ostatnie stulecia, znajduje się w czwartym tomie karańskiego modlitewnika (w języku hebrajskim), wydanego w Wilnie w latach 1890–1992 (STMQ IV) przez ułłu hazzana (starszego duchownego) Feliksa Maleckiego (1854–1928)¹⁰ sumptem wileńskiego kupca tytoniowego Jakuba Szyszmana. Tom ten zawiera 230 tekstów paraliturgicznych (strony 96–223). W drukowanych modlitewnikach karańskich teksty takie były z reguły zamieszczane osobno. W modlitewniku zostały podzielone tematycznie – śpiewy na soboty, na święta (np. Pascha, Pięćdziesiątnica), na uroczystości rodzinne (np. wesela, ceremonie urodzinowe, rodzinne posiłki itd.).

Teksty śpiewów paraliturgicznych w modlitewnikach tak rękopiśmiennych, jak i drukowanych, częściowo się powtarzały. Feliks Malecki jako redaktor wspomnianego modlitewnika dokonał wyboru utworów. Szerzej o samych tekstach, ich źródłach, treści i cechach językowych pisała fińska autorka Riikka Tuori (Tuori 2013). W ostatnim stuleciu Karaimi w Polsce i na Litwie wykonywali pieśni paraliturgiczne już tylko w języku rodzimym, karańskim. Towarzyszyły one rytuałom domowym, podczas których wszyscy powinni byli rozumieć śpiewane treści, teksty nie mogły więc wymagać znajomości języka kultu.

Teksty utworów poetyckich w językach hebrajskim i karańskim oraz tłumaczenia z hebrajskiego na karański (jak też rzadziej spotykane, aczkolwiek również występujące, z karańskiego na hebrajski) przechowywane były w rękopisach w postaci zarówno luźnych kart, jak i oprawnych tomów. Tym niemniej większość tekstów najczęściej śpiewanych pieśni była zazwyczaj znana na pamięć.

Kolejny modlitewnik karański, wydany również w Wilnie w latach 1997–1998 (KDJJ, t. 1–2) przez ułłu hazzana (starszego duchownego) Michała Firkowicza

9. System znaków masoreckich (od słowa ‘masora’ w języku hebr., najczęściej interpretowanego w znaczeniu tradycji) został wypracowany w VIII–X w. Znaki te miały na celu pomóc czytającemu oryginalny tekst biblijny lepiej orientować się w jego strukturze i prawidłowej wymowie. W oryginalnej wersji Pisma Świętego istnieją dwa ich rodzaje: pierwszy oznacza samogłoski języka hebrajskiego, drugi zaś – szczególnie ważny przy analizie muzycznej – wskazuje na strukturę syntaktyczną tekstu (części zdania, rozdziały Starego Testamentu itp.). Zob. np. Kahle 1927–1930. W śpiewach liturgicznych znaki masoreckie syntaktyczne występują w roli notacji ekfonicznej. W śpiewie należy uwzględnić te znaki, gdyż to one ustalają strukturę melodii, podpowiadają śpiewającemu, gdzie musi dopasować śpiew (np. kadencję środkową czy końcową), a gdzie musi jeszcze rozwinąć melodię, aby zakończyć ją zgodnie z regułą, tj. ze znakiem podanym w tekście.

10. Jego biogram znajduje się na końcu niniejszego opracowania.

The prayer book that followed Malecki's edition was published in two volumes also in Vilnius in 1997–1998 and compiled by a senior priest by the name of Mykolas Firkovičius (1924–2000) (KDJJ t. 1–2). This was the first prayer book published exclusively in the Karaim language. Its second part contains the texts of a number of paraliturgical songs from the previous prayer book. Six of these are paraliturgical songs from this collection: *Uvul kajsy tuvdu* (No. 2), *Ėńdiriuvčiu* (No. 12), *Onarhejlar* (No. 17), *Ojan džanym* (No. 18), *Jachšy šarap* (No. 19), *Širiń el'* (No. 22). Before 1997 these and other texts of paraliturgical songs were also published in various other sources, mostly in scholarly, linguistic editions. More detailed information on all of these songs is given in the description for each entry.

The genre of the paraliturgical chant in general, not only its texts but also its melodies, is a promising research area in which we can expand our knowledge of Karaim culture and language, especially in the case of the Lithuanian and Polish Karaim communities. This mainly concerns the history of the Karaim school of scholars, linguists and religious philosophers, which was very active during the 9th–12th centuries in the Middle East and became both renowned and influential with regard what constitutes a correct reading of Biblical Hebrew, Karaim religious exegesis and the liturgy, etc., and offering a specific Karaim point of view on these issues based on Karaim religious dogmas (Khan 2000: 1; Khan–Gallego–Olszowy–Schlanger 2003: xi). For quite some time now, the prevailing view in the literature on Karaim religious studies is that this specific Karaim perspective disappeared after the 12th century, when the medieval Karaim school declined in influence. According to some scholars (Lasker 2001), since that time specific Karaim religious practices and traditions have ceased to exist, and in the following centuries the Karaims took over rabbinical practices, to which they adapted their activities, especially those concerning religion.

These conclusions were drawn from what is known about Karaim communities in the Middle East. The heritage of Lithuanian and Polish Karaims was ignored for a long time and for many reasons was overlooked in different religious studies. In recent decades, however, researchers have discovered not only a still untouched heritage, but also some surviving Karaim traditions in Polish-Lithuanian communities, have started forwarding substantial counterarguments to previous conclusions. Research on oral traditions, especially with regard to the pronunciation of Biblical Hebrew (Harviainen 1997, 2013), but recently also on the paraliturgical poems of Eastern European Karaims, has proven once again that specific Karaim

(1924–2000), jest pierwszym modlitewnikiem drukowanym w całości w języku karaimskim. Druga jego część zawiera tłumaczenia tekstów niektórych pieśni paraliturgicznych z czterotomowego wydania z końca XIX w. Wśród nich znajdziemy też sześć z siedmiu pieśni, które weszły do niniejszego zbioru. Są to *Uvul kajsy tuvdu* (nr 2), *Ėndiriuvčiu* (nr 12), *Onarhejlar* (nr 17), *Ojan džanym* (nr 18), *Jachšy šarap* (nr 19) oraz *Širiń el'* (nr 22). Te i niektóre inne utwory paraliturgiczne były przed rokiem 1997 publikowane również w innych opracowaniach, w większości naukowych, językoznawczych. Informacje dotyczące poszczególnych tekstów z niniejszego zbioru podano oddzielnie przy każdej pieśni.

Śpiew paraliturgiczny – nie tylko jego teksty, lecz także melodie – to jedna z bardzo obiecujących dziedzin badawczych, która może poszerzyć naszą wiedzę z zakresu karaimistyki, zwłaszcza gdy chodzi o gminy litewskie i polskie. W badaniach religioznawczych i literaturoznawczych dotyczących kultury karaimskiej przeważała dotąd opinia, że wraz z końcem działalności średniowiecznej szkoły karaimskich egzegetów i filozofów na Bliskim Wschodzie, która w IX–XII w. podejmowała oryginalne rozważania w kwestiach teologicznych, liturgicznych i lingwistycznych (Khan 2000: 1; Khan, Gallego i Olszowy-Schlanger 2003: xi), ten odrębny „karaimski punkt widzenia” przestał być widoczny. Według niektórych badaczy (Lasker 2001) od tego czasu zanikła specyficzna karaimska praktyka i tradycja religijna, a w następnych stuleciach we wszystkich działaniach i dziełach religijnych Karaimi zaczęli przejmować praktyki rabinistyczne i się do nich dostosowywać.

Takie wnioski wywiedziono w oparciu o materiały gmin karaimskich z Bliskiego Wschodu. Dziedzictwo intelektualne Karaimów na Litwie i w Polsce przez długie stulecia nie było objęte badaniami naukowymi i z różnych powodów faktycznie nie istniało w studiach religioznawczych. Jednak prowadzone w ostatnich dekadach przez specjalistów z różnych dziedzin badania zaczęły powoli odsłaniać nie tylko dziedzictwo czasów minionych, lecz także wciąż żywe tradycje zachowane w gminach polskich i litewskich. Badania te dostarczają wielu kontrargumentów przeciwko tezie o zaniku specyfiki karaimskiej w kwestiach religijnych. Badania nad tradycją ustną, szczególnie nad wymową języka biblijnego (Harviainen 1997, 2013) i – ostatnio – nad poematami paraliturgicznymi zachowanymi u Karaimów z Europy Wschodniej (Litwy i Polski), wskazują, że specyfika karaimska wyraźnie się tu zaznacza i jej przejawy są obecne nawet w XX wieku. Teksty paraliturgiczne z XVII–XIX w. zawarte w modlitewniku wileńskim (STMQ IV) wykazują specyficzne podejście typowe dla karaimskiego pietyzmu i filozofii religijnej, widoczne

features have survived in these domains and highlight their continued existence up to the 20th century. Paraliturgical texts composed in the 17th–19th centuries published in the 1890–1892 prayer book (STMQ IV), are evidence of very particular features of Karaim pietism and religious philosophy, such as religious polemics, Karaim calendar calculations, the condemnation of rabbinical habits (Tuori 2013: 3), etc.

As has already been mentioned, 20 paraliturgical songs from Polish-Lithuanian Karaim communities have survived until today. They are all monophonic melodies with no instrumental accompaniment. Traditionally they are sung at wedding rituals, funerals, births or simply at family meals or any other gatherings. The present publication contains 7 paraliturgical chants concerned with family life (No.1, 2, 12, 17, 18, 19, 22). The other 13 chants are intended for different occasions – 6 for Saturday celebrations, 2 for marking the end of Saturday, and 5 are not connected with any preannounced occasion.

In those prayer books or in manuscripts containing paraliturgical poems there is usually a passage at their very beginning indicating what specific melody or which kind of melody it should be sung to, for example, ‘a pleasant melody’, ‘another melody’ or ‘a melody of a certain known song’. These notes and the fact of their authorship lead us to assume that several texts used to be created for the same occasion, but most probably they were sung with the same melody. Contrary to the liturgical chant, here the priority is given to the melody, and so the texts had to adapt, even if the accent of the words had to be changed so as to follow the tune. Normally, although with some exceptions, melodies can be performed with sufficient emotion; they allow for a high degree of ‘musical’ interpretation, which is not the case with the liturgical chant.

However, it is important to note that paraliturgical chants still do not allow for as much ‘freedom’ in their musical expression as their secular counterparts. Paraliturgical songs emerge from a religious context, they always have a religious content, even if the author is known. Moreover, many of them are performed by a priest or any reputable person specially appointed to this task, usually a man of authority in the family, which lends this chant a certain importance and ‘gravity’.

From a musical point of view paraliturgical melodies differ from liturgical ones. They are more ‘open’ and much simpler. We suggest dividing them into two groups. The first comprises melodies of a more or less ‘classical’ style (13 out of a total of 20 that have been preserved). They have a steady rhythm, have distinct features recognisable from classical music, including major or minor scales, as well as forms of a

na przykład w polemice religijnej, obliczeniach kalendarzowych czy negatywnym stosunku do rabinistycznych zwyczajów (Tuori 2013: 3).

Jak wspomniano wcześniej, do dnia dzisiejszego u Karaimów litewsko-polskich zachowało się dwadzieścia melodii śpiewów paraliturgicznych. Podobnie jak pieśni świeckie, wszystkie one stanowią bez wyjątku pieśni jednogłosowe, wykonywane bez akompaniamentu instrumentalnego. Zgodnie z obyczajami karaimskimi wykonuje się je podczas rytuałów weselnych, pogrzebowych i związanych z narodzinami, przy rodzinnych biesiadach i innych spotkaniach, a także w dni świąteczne i przy różnych uroczystościach. Niniejsza publikacja zawiera siedem śpiewów paraliturgicznych (nr 1, 2, 12, 17, 18, 19, 22) związanych z życiem rodzinnym. Trzydzieści pozostałych to śpiewy na inne okazje: sześć na sobotę, dwa na zakończenie soboty i pięć bez sprecyzowanych okoliczności wykonywania.

Teksty śpiewów paraliturgicznych znajdujące się czy to w modlitewnikach drukowanych, czy rękopisach, są zazwyczaj opatrywane swojego rodzaju nagłówkiem, wstępem, w którym na ogół zaznacza się, do jakiego rodzaju melodii należy go wykonywać („na ładną melodię”, „na inną melodię”, „na melodię danej pieśni” itp.). Zapiski te pozwalają wyciągnąć wniosek, że tworzono nowe teksty na tę samą okazję, ale melodia zazwyczaj się nie zmieniała. W przeciwieństwie do pieśni liturgicznych tutaj najważniejsza była sama linia melodyczna, do której należało dostosować nowy tekst, czasami nawet zmieniając akcent słów na rzecz prawidłowego akcentu muzycznego. Oczywiście, istnieją wyjątki od tej reguły, ale trzeba też uwzględnić generalną zasadę, że tego rodzaju melodie winny być wykonywane z dużą dozą ekspresji artystycznej.

Repertuar paraliturgiczny pod względem muzycznym nie jest w takim samym stopniu neutralny jak muzyka świecka. Powstaje w kontekście religijnym, wątki religijne w treści tekstów są zawsze obecne (nawet jeżeli autor tekstu był osobą świecką). Poza tym znaczna część tych śpiewów jest tradycyjnie wykonywana przez duchowego albo osobą upoważnioną do wypełniania niektórych obrzędów, zazwyczaj jest to któryś z dorosłych mężczyzn z rodziny. Dzięki temu śpiew zyskuje wyższy status. Zastanawiając się nad aspektem czysto muzycznym pieśni, należy stwierdzić, że melodie paraliturgiczne różnią się od liturgicznych. Są one bowiem stosunkowo proste. Można je ponadto podzielić wewnętrznie na dwie grupy. Do pierwszej grupy należą melodie (jest ich trzydzieści z zachowanych w sumie dwudziestu) o mało skomplikowanym rysunku rytmicznym oraz o cechach melodyki „zachodniej” (wpisującej się w kanon systemu dur-moll). Co więcej, częstokroć ich budowa ma formę okresową,

classical period consisting of two usually four-measure musical phrases (melodies No. 1, 18 and 22 in the present collection).

The second group is closer to liturgical melodies (7 out of the 20 surviving songs, melodies 2, 12, 17 and 19 in the present collection). They are less periodic, allow much more freedom to improvise, including by adding musical ornaments and longer melismas in one syllable. Moreover they do not fit the classical meter and only some 'classical' features are present.

Two paraliturgical songs were sung by both the Polish-Lithuanian and Crimean Karaim communities.¹¹ They have not been included in the present collection, but are known to the author from recordings produced in 1980 and which include 5 Crimean Karaim melodies.

Even if the melodies of Karaim paraliturgical chants are quite diverse, they show several features typical of classical tempered music. From this we can assume that these melodies were also possibly borrowed from surrounding cultures or simply from urban folklore, as is the case with secular melodies.

The author has published numerous articles on the subject of Karaim liturgical chants, including on their melodies, their typology, their relationship with the liturgy, etc. Several of these publications also include examples of melodies. Liturgical melodies have the privilege of being used in their original form, while songs from this collection are more or less open to new interpretation. We would hope, however, that this can be done respectfully and with good intentions so as to facilitate the promotion of Karaim traditional knowledge and its continued vitality.

The Annex to this publication includes six of Katarzyna Dziewiątkowska's compositions. These are elaborations of traditional Karaim songs that represent one possible way of promoting a musical heritage. The composer herself compiled this representative selection and included songs from all three main periods of human life: *Bolhej bazlych* (No. 1), *Ijisi baraskiniń* (No. 6), *Troch šaharda* (No. 7), *Muzhul kielin* (No. 13), *Jachšy šarap* (No. 19), *Syjyt jyry sahynčyna kyrančnyn* (No. 27). The composer has not just created a piano accompaniment to these six songs, but she also presented them slightly differently in a musical sense. The original compositions are now more than conventional songs for voice and piano. They go a step further

11. These are songs included to the 4th part of the Karaim prayer book from 1890–1892 (STMQ IV: 112, 213). Melody and its text from p. 112 (*Machtav Tieńrigia*) was also published in the collection of Tatar songs (Šerfedinov 1931: 25), but it was presented there as a Karaim paraliturgical song for weddings.

gdzie fraza składa się ze zdań muzycznych złożonych z poprzednika i następnika (melodie nr 1, 12, 18, 22 w niniejszym zbiorze).

Drugą grupę stanowią śpiewy bliższe melodiom liturgicznym (siedem utworów). Te mają zwykle wolniejsze tempo, brak ustalonego metrum oraz dopuszczają stosowanie techniki improwizacyjnej, co rodzi możliwość rozbudowania melodii o dodatkowe zwroty, ornamenty (melodie nr 2, 12, 17, 19).

W tym miejscu należy wspomnieć, że istnieją dwie melodie paraliturgiczne, niewłączone do niniejszego zbioru, znane tak społeczności karańskiej w Polsce i na Litwie, jak i tej na Krymie, i wykonywane przez obydwie¹¹. Autorka zebrała w sumie pięć melodii paraliturgicznych krymskich Karańców; ich nagrania powstały w latach 80. XX w.

Melodie karańskich śpiewów paraliturgicznych są różne. Można przypuszczać, że zostały zapożyczone z kultur innych narodów czy po prostu z folkloru miejskiego, jak to się zdarzało w wypadku melodii świeckich. Mogą świadczyć o tym cechy takie jak: odniesienia tonalne i harmoniczne oraz układ samej linii melodycznej.

Autorka niniejszego zbioru opublikowała kilka prac o karańskiej muzyce liturgicznej, analizując melodie, ich typologie, związki z liturgią itd. W niektórych z tych publikacji zostały zamieszczone również zapisy nutowe melodii. Liturgiczny śpiew ma swoje wyjątkowe miejsce – jest używany tylko w liturgii i tylko w oryginalnej formie, zaś pieśni z niniejszego zbioru są o wiele bardziej otwarte na różne interpretacje. Stąd autorka ma nadzieję, że tworząc ten swojego rodzaju śpiewnik z tekstami i nutami, uda się sprawić, że pieśni te powrócą do życia i przysłużą się promowaniu karańskiego dziedzictwa narodowego, pomogą w pobudzeniu jego witalności, przy zachowaniu pozytywnych intencji i w szanujących ten skarb formach.

Zamieszczone w aneksie do niniejszego zbioru kompozycje Katarzyny Dziewiątkowskiej do sześciu pieśni stanowią przykład jednej z możliwości zaktualizowania karańskiego dziedzictwa muzycznego. Kompozytorka sama dokonała reprezentatywnego wyboru pieśni – przedstawiają one kolejne etapy życia człowieka (nr 1 *Bolhej bazlych*, nr 6 *Ijisi baraskiniń*, nr 7 *Troch šaharda*, nr 13 *Muzhul kielin*, nr 19 *Jachšy šarap*, nr 27 *Syjt jyry sahynčyna kyrančynyn*). Dla tych sześciu pieśni kompozytorka nie tylko stworzyła partię fortepianu, lecz także w odmienny, z muzycznego

11. Są to melodie do tekstów z IV części modlitewnika karańskiego (STMQ IV: 112, 213). Melodia do tekstu *Machtav Tienrigia* (STMQ IV: 112) została opublikowana przez Szerfedinowa w zbiorze pieśni tatarskich, przedstawiona jednak jako paraliturgiczna pieśń karańska z repertuaru weselnego (Šerfedinov 1931: 25).

towards offering a new artistic quality thanks to Katarzyna Dziewiątkowska's creative approach, and inspiration to provide her own musical vision of these songs. The essence of the songs has not changed, however. It is complemented by new nuances. Some melodic details have been transferred to the piano part and accentuated both in their melodies and rhythm. Moreover, the general flow of the melodies has been slightly changed, and even the modality of one song (*Muzhul kielin*) has been modified. All this creates a completely new sound. Traditional songs become new, and fairly neutral compositions, even if the same words are used.

From a musical point of view, it is quite a challenging endeavour to compose a piece that both safeguards the traditional original melody and at the same time represents a new interesting and personalised composition. Katarzyna Dziewiątkowska responded to this challenge in a very talented way. This is the first time that Karaim songs were elaborated in such a professional and creative fashion.



punktu widzenia, sposób przedstawiła melodie oryginalnych śpiewów, tworząc coś więcej niż zwykłą pieśń z akompaniamentem, posunęła się krok dalej w kierunku nowej jakości artystycznej opartej na jej autorskiej idei, inspiracji, własnym widzeniu muzycznym tych śpiewów. Rodzaj pieśni się nie zmienił, został jednak uzupełniony o nowe tony. Niektóre detale melodii przeniesione na fortepian i akcentowane melodycznie albo rytmicznie, lekko przekształcony przebieg melodii, a nawet zmodyfikowana modalność jednej z pieśni (*Muzhul kielin*) – wszystko to tworzy zupełnie nową jakość brzmieniową. Tradycyjna pieśń staje się inną, dosyć neutralną kulturowo kompozycją, choć jej słowa pozostają niezmienione.

Stworzenie kompozycji, które zachowują tradycyjny motyw oryginału pieśni, a przy tym stają się nowymi, ciekawymi, autorskimi utworami, to istotne wyzwanie twórcze. Katarzyna Dziewiątkowska odpowiedziała na to wyzwanie z ogromnym talentem. Karaïmskie pieśni zostały po raz pierwszy opracowane w tak autorski sposób.



Ivadas

Vienas svarbių gyvenimo principų sako, kad, nepaisant besikeičiančių laikų, kintančių ekonominių sąlygų ar technologijų pažangos, žmogaus prigimtis lieka nepakitusi. Net ir tada, kai žmogus mėgina gamtą paversti pavaldžia sau ar savo išradimams arba net keisti jos dėsnius, siekdamas supaprastinti, apeiti ar paneigti galimus savo veiklos trukdžius. Žmogus giliausiuose savo širdies klotuose sąmoningai ar nesąmoningai visada išlieka socialia ir emocionali būtybe. Jis siekia puoselėti savo jausmus, esmines vertybes ir socialinius poreikius.

Žmogaus poreikis išreikšti savo jausmus ir mintis taip pat yra pastovus, o vienas iš pačių subtiliausių tokios išraiškos būdų yra daina, dainavimas. Dainos rūšis šiuo atveju visai nėra svarbi, ji gali būti bet kokia, tradicinė ar šiuolaikinė daina, ar net religinė giesmė. Žmonės dainuoja namie ar bažnyčioje, darbe, vieni arba grupėje. Tai, žinia, apibrėžia, ką ir kaip dainuojame. Ypatingos progos ar laikotarpiai taip pat turi įtakos mūsų dainavimo repertuarui.

Šiandieninė situacija, atskleidžianti tokių aspektų įvairovę, yra neįtikėtina įdomi. Viena vertus, ji liudija faktą, kad praeities tradicinės dainos jau nebeatliepia modernaus gyvenimo poreikių. Kita vertus, ta šiuolaikinė laisvė atveria globalų dainavimo repertuarą ir suteikia nepaprastai daug galimybių. Esame laisvi patys pasirinkti – galime ieškoti visiškai naujo repertuaro, bet galime ir atsigręžti į praeitį, siekdami ją atrasti.

Kaip bebūtų, paveldas tebėra svarbus dēmuo tautinės savimonės išsaugojimui, todėl kiekvienas jo puoselėjimo, išlaikymo būdas gali būti pateisinamas. Be to, šiuolaikinė visuomenė siūlo tą paveldą naudoti ne tik namie, sau, bet ir viešai, pavyzdžiui, scenoje, demonstruojant jį kitiems. Taip iš dalies veikia ir specialiai suburtos etnografinės grupės, atliekančios iš autentiškų šaltinių surinktas dainas gryna ar adaptuota forma. Jos siekia papildyti savo repertuarą naujai atrastais tradicinio paveldo pavyzdžiais, nors žmonių, dar prisimenančių tuos tradicinius turtus, lieka vis mažiau.

Šis rinkinys atitinka praeities atradimo kategoriją. Jo autoriai siekia užfiksuoti Lietuvos ir Lenkijos karaimų bendruomenių kultūrinį paveldą ir kartu suteikti tam tikrus įrankius naujiems būdams ir formoms, pristatančioms originalųjį paveldą, atrasti. Šio leidinio idėja grindžiama nuostata, kad tradicija iš esmės nėra statiškas reiškinys. Ji privalo gyventi, kad išliktų tikra tradicija.

Šiame rinkinyje pristatomas karaimų bendruomenių, gyvenančių Lietuvoje ir Lenkijoje (buvusiose Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės ir Abiejų Tautų respublikos teritorijose), palikimas. Karaimų bendruomenės, giminingos Lietuvos

ir Lenkijos karaimams, gyvena Ukrainoje ir Rusijoje¹. Kitur pasaulyje (pvz., JAV, Izraelyje ar Turkijoje) gyvenančių karaimų kultūrinis palikimas čia neaptariamas. Jie kitokie ne tik dėl geografinės platumos ar kultūrinės aplinkos, bet ir žmogiškosios prigimties parametrais, pvz., jų kita etninė kilmė, gimtoji kalba, ritualai, dainos, identitetas, savęs supratimas, santykis su kitais žmonėmis. Vienintelė visų bendruomenių bendrybė yra ta pati išpažįstama religija, duodanti vardą visoms grupėms, tačiau liturgija ir religinė praktika tose bendruomenėse skiriasi.

Paminėtos nuostatos apie dainavimo svarbą žmogui yra aktualios ir Rytų bei Vidurio Europos karaimų bendruomenėms. Per istoriją šiose teritorijose susiformavo keli didesni karaimų centrai: Krymas, Luckas-Haličas ir Trakai-Vilnius-Panevėžys. Vėlesniais amžiais karaimai, išėiviai iš šių tradicinių vietovių, apsigyveno ir kitose Lenkijos, Lietuvos, Rusijos, Ukrainos ar Prancūzijos teritorijose. Žinoma, kiekviena bendruomenė turėjo savitumą, ir ne tik kalbinių (skirtingi karaimų kalbos dialektai). Įvairiai klostėsi ir tų bendruomenių gyvenimas, santykiai su kitakalbiais kaimynais, įtakos turėjo skirtingos politinės sąlygos, kitokia valstybinė tų vietų istorija. Visa tai stipriau ar silpniau veikė ir papročius, ritualus, žmonių emocijas, o tai tiesiogiai susiję su šio leidinio tema – dainomis. Atsižvelgiant į šias skirtynes ir ribotą leidinio apimtį, analizuosime tik tas dainas ir giesmes, kurios buvo naudojamos Lietuvos ir Lenkijos karaimų bendruomenėse².

Rinkinį sudaro 27 dainos, susijusios su žmogaus gyvenimo ciklu. Tai 17 pasaulietinių dainų (ritualinio folkloro, jaunimo repertuaro ir kitoms linksmoms progoms skirtos dainos), 3 vestuvių ritualo religinės giesmės ir 7 paraliturginės giesmės.

Šios 27 dainos sudaro bene visą Lietuvos ir Lenkijos karaimų muzikinį neliturginį palikimą. Kasdienos dainų ar neliturginių giesmių šiose vietovėse turbūt niekada nebuvo daug. Lietuvos ir Lenkijos karaimai labiau koncentravosi į religinį gyvenimą. Gal būtent dėl šios priežasties karaimai iki šiol išlaikė kur kas gausesnį liturginių giesmių repertuarą (jis į šį rinkinį neįtrauktas). Tačiau reikėtų pabrėžti, kad ir pačių karaimų, potencialiai naudojančių pasaulietines dainas / giesmes, niekada nebuvo daug (Lietuvos ir Lenkijos teritorijose per pastaruosius kelis šimtmečius tegyveno apie 400 karaimų). Tad pasaulietinių dainų palikimas pagal proporciją nėra toks jau mažas, be to, jos atstovauja visiems svarbiausiems žmogaus gyvenimo etapams, taigi jos visada buvo paklausios ir naudojamos.

1. Daugiau apie karaimų istoriją žr. Kowalski 1929; Zajączkowski 1961; Dubiński 1994; Machul-Telus 2012.

2. Daugiau apie Krymo karaimų muzikinį palikimą žr. Aliev 2001.

Toks Lietuvos ir Lenkijos karaimų dainų rinkinys yra išleidžiamas pirmą kartą. Jo poreikis ir sumanymas jį tokį parengti buvo išsakytas dar 1989 m. Vilniuje. Tuo metu, dar prieš Lietuvos Nepriklausomybės atkūrimą, pačiame visų Lietuvos tautų atgimimo priešaušryje, Lietuvos muzikai profesionalai, dirbantys Muzikos leidykloje, pasiūlė autorei sudaryti karaimų dainų rinkinį. Finansinės problemos, deja, sustabdė šio projekto įgyvendinimą, tačiau autorė surinktą medžiagą sėkmingai panaudojo kitose savo mokslinėse publikacijose. Rengiant šiandienos rinkinį, ankstenė medžiaga yra papildyta ir atnaujinta. Autorė nuoširdžiai dėkoja to meto ir dabarties aktyviems Lietuvos muzikams³ už pagalbą, paramą, naujų idėjų skatinimą ir ypač už jų pagarbų dėmesį karaimų muzikiniam palikimui tada ir dabar.

Šio rinkinio dainos yra sugrupuotos pagal temas. Aprašomi ir trys pagrindiniai šeimos ritualai (gimimas, vestuvės ir laidotuvės), atkreipiant dėmesį į juose giedojimui skiriamą vietą ir jo reikšmę. Kiekviena rinkinio daina pateikiama atskirai, taip pat jos melodija, žodžiai, jų vertimas, trumpas jos skambėjimo konteksto aprašymas, publikacijų sąrašas.

Melodijas autorė užrašė neutraliu, folkloristiniu būdu, siekdama išvengti aliuzijų į klasikinę tonaliąją harmonijos sistemą, todėl prierašiniai ženklai, ritmas, metras daugeliu atvejų pateikiami laisvai. Periodinės struktūros užrašytos tik ten, kur pagal melodiją ir jos kilmę tai pasiteisina. Konkretus melodijos aukštis yra santykinis, atlikėjai gali jį prisitaikyti pagal savo balso diapazoną.

Pasaulietinė muzika užima svarbią ir ypatingą vietą karaimų muzikos paveldo istorijoje. Dauguma pasaulietinių dainų melodijų yra skoliniai iš kitų kultūrų. Dėl šios priežasties vadiname jas „pasaulietinėmis dainomis“, ne liaudies ar folklorinėmis, nors buityje jos yra suvokiamos būtent kaip liaudies dainos. Toks yra jų natūralus būvis, todėl neskatiname keisti jų suvokimo ar pavadinimo, skiriasi tik mokslinis terminas. Dauguma šių dainų melodijų ir jų tekstų, išskyrus kelias ritualams priklausančias dainas, atsirado XX a. pradžioje. Tuo metu Europos platumose dėl įvairių ekonominių, kultūrinių ir istorinių pokyčių žmones pradėta suvokti ir skirstyti pagal jų tautybę, o ne pagal išpažįstamą religiją. Tai buvo ir toks laikas, kai reikėjo naujų

3. Nuoširdžiai dėkoju brangiems mokytojams ir kolegoms, o ypač profesoriams Onai Narbutienei (1930–2007), Julii Juzeliūnui (1916–2001), Kazimierui Kalibatui (1938–2015), Jonui Bruveriui, taip pat kompozitoriams Šarūnui Nakui, Arūnui Dikčiui, Tomui Juzeliūnui, Nijolei Sinkevičiūtei, Gintarui Sodeikai, muzikologėms Jūratei Gustaitei, Jūratei Trilupaitienei, Zitai Kelmickaitei, Živilei Ramoškaitei, Živilei Stonytei-Tamaševičienei, Juditai Žukienei.

įrankių karaimų tautinei savimonei deklaruoti, kad būtų apsaugota ir įgyta atsparumo globalėjančios visuomenės iššūkių akivaizdoje. Iki tol nebuvo poreikio susimąstyti ar sąmoningai pabrėžti kokius nors tautinius žmonių skirtumus. Tautinės ypatybės patiems karaimams buvo aiškios, bet juos vienijantis veiksnys, apimantis įvairius bendruomenės gyvenimo aspektus, iki XX a. tebebuvo religija. Tad išaugo pasaulietinio repertuaro tautine kalba poreikis, ir pasiskolintos melodijos, net jei ir nebuvo karaimiškos, autentiškos, padėjo palaikyti tautinį bendruomeniškumą.

Ši „nauja“ muzika labai meistriškai buvo pritaikyta karaimiškam kontekstui, tad ji netruko išsiskirti bendruomenės šeimų gyvenime. Taip atsitiko galbūt ir dėl labai išraiškingų, emocingų, aktualių karaimiškų žodžių šioms melodijoms. Visai netrukus pasaulietinės dainos tapo ryškiu Europos karaimų identiteto ženklu, kartu jos padėjo tautai išlikti vieningai ir išgyventi daugelį pavojingų sekuliarizacijos ir globalizacijos procesų, kai religiniai jausmai ir patirtys nuolat silpo ir nyko.

XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje, kai Rytų ir Vidurio Europos valstybės, o ypač Lietuva, ėmė savarankiškai stotis ant kojų, atgaudamos nepriklausomybę, situacija tarsi pasikartojė. Tos pačios pasaulietinės dainos, sugebėjusios vėl pademonstruoti tokią reikalingą tuo metu socialinę, tautą vienijančią galią, tapo iš naujo svarbios. Kiekviename Lietuvos tautinių mažumų koncerte būtinai skambėdavo ir karaimų dainos. Tokiu būdu karaimai pristatydavo savo kultūrą ir save kitiems, kartu atradavo patys save, iš naujo patvirtindavo savo karaimišką tapatybę.

Šiame rinkinyje pristatoma 17 pasaulietinių dainų. Visos jos yra vienbalsės, skirtos atlikti solo arba grupei žmonių unisonu, tradiciškai, be jokio instrumentinio pritarimo. Priešingai nei liturgines ar paraliturgines melodijas, šias dainas karaimai labai gerai moka. Pagal muzikines savybes pasaulietines melodijas galima suskirstyti į tris grupes.

Pirmajai grupei priklauso penkios dainos, skirtos įvairiems ritualams (vaiko gimimo apeigoms, vestuvėms, laidotuvėms). Tai – *Bir bar ėdi* (Nr. 4), *Muzhul kielin* (Nr. 13), *Syjt jyry* (Nr. 25), *Syjt firjatba tujulat* (Nr. 26), *Syjt jyry sahynčyna kyrančnyn Lietuvada 1710 jylđa* (Nr. 27). Šios penkios melodijos yra autentiškiausios iš visų pasaulietinių dainų, jas galima būtų tikrai vadinti liaudies dainomis ar ritualiniu folkloru; atliekamos laisvai improvizuojant su gana gausia melodine ornamentika. Kiekviena iš jų dainuojama tik pagal tą vieną konkretų tekstą, tad melodijos ir žodžio santykis yra paprastas, abu elementai yra vienodai svarbūs. Melodijų yra mažai, ir tai kiek apsunkina mokslinius apibendrinimus ar sisteminių bruožų paiešką. Muzikine prasme kiekviena melodija yra labai individuali.

Visos šios dainos išliko vien žodinės tradicijos dėka, nėra jokių šių melodijų istorinių užrašymų ar natų. Vienintelė vestuvių rauda *Muzhul kielin* atliekama pritariant smuikui ar pučiamajam instrumentui (pvz., fleitai, trimitui). Ši emociinga rauda giedama sužadėtuvių ritualo metu, prieš pat uždengiant jaunosios galvą nuometu. Į antrą grupę patenka trys melodijos – *Ijisi baraskiniñ* (Nr. 6), *Troch šaharda* (Nr. 7), *Jyry ulanlarnyn* (Nr. 20). Iš praktikos ir kai kurių rašytinių šaltinių žinome, kad šias dainas dainuoja ir Krymo karaimai. Galima spėti, kad jos Lietuvoje gyvuoja kaip Krymo karaimų ar totorių dainų skoliniai. Rašytinis šaltinis, kuriame randame šias melodijas, yra „medžuma“, rankraštinė knyga iš Krymo, dabar saugoma Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekoje⁴. Nustatyti tikrą melodijų kilmę yra ganėtinai sunku, nes jos minimos ir mokslinėse publikacijose, nagrinėjančiose Krymo totorių dainas (Osmanova 1990). Ne visada yra aišku, kuri kultūra iš kurios jas skolinosi.

Pasiskolintos melodijos buvo atitinkamai pritaikytos Lietuvos ar Lenkijos karaimų sukurtiems žodžiams. Kartais toks pritaikymas vertė šiek tiek pakeisti melodijos tėkmę ar ritmą, ir tai aiškiai matyti palyginus su originalu. Visos melodijos yra klasikinio stiliaus, ir tik vienas melodinis bruožas „išduoda“ jų Krymo ar totorišką kilmę – tai padidintosios sekundos intervalas *Troch šaharda* melodijoje. Jis labai populiarus tarp įvairių Krymo tautų, tačiau neaptinkamas Lenkijos – Lietuvos teritorijų muzikiniame karaimų pavelde.

Trečioji pasaulietinių dainų grupė yra pati gausiausia (iš viso 9): *Jukla uvlum* (Nr. 3), *Hej hej kyzhyzna* (Nr. 5), *Sahyšlar* (Nr. 8), *Tojčoch* (Nr. 9), *Galvieniñ kyryjynda* (Nr. 10), *Jonanyn ordiačiegi* (Nr. 11), *Uzun kiuñliar* (Nr. 21), *Kybyn* (Nr. 23), *Utrulamach* (Nr. 24).

Tai – melodijos-skoliniai iš kaimyninių Lietuvos ir Lenkijos kultūrų, dažniausiai miesto folkloro, o ne giliausių folkloro klodų. Čia rasime ukrainietišką, rusišką ar lietuvišką melodijų (ar jų bruožų).

Karaimų muzikiniame palikime išliko ir trys **religinės ritualinės dainos**, atliekamos per vestuvių religinį ritualą (santuoką) kenesoje: *Kiorkiu kijovliarniñ* (Nr. 14), *Tabuvču katyn* (Nr. 15), *Kiučliu Tieñri* (Nr. 16). Jos sudaro atskirą šio palikimo grupę, mat tik šios trys dainos priklauso būtent religinei ritualo daliai. Dėl šios priežasties muzikinės šių dainų savybės yra artimos religinėms ir net liturginėms giesmėms. Jų tekstų turinys religinis, yra nemažai bibliinių citatų. Dvi iš trijų dainų (Nr. 15,

4. S. Firkovičiaus kolekcija, F. 305-123.

16) atlieka dvasininkas, patvirtinantis santuoką. Melodijose gausu ornamentų, jos labai individualios, giedamos tik pagal tą vienintelį tekstą, ir tai daro jas ypatingas, įpareigoja giedantįjį atkreipti reikiamą dėmesį tiek į garsą, tiek ir į žodį. Panašūs yra ir pirmosios pasaulietinių dainų grupės bruožai.

Trečioji šio rinkinio giesmių kategorija yra **paraliturginės giesmės**. Jų žanro pavadinimas paaiškina ir šių giesmių prigimtį – jos nepriklauso liturgijai, bet yra religinio turinio. Paraliturginės giesmės atliekamos už liturgijos ribų, dažniausiai namie, įvairių šeimos apeigų ar šeštadienio šventimo, religinių progų paminėjimų ar šeimos šventinių susibūrimų metu, nors tekstų turinys dažniausiai yra religinis⁵. Panašios giesmės egzistuoja ir kitose kultūrose (krikščioniškos religinės giesmės (Bartkowski 1987), arabų himnologijos pavyzdžiai *madih*, *anahid*, hagiografų rečitavimas *inshad*, net šokių *zikh*, *hadra* formos (Poche 1994), žydų tradicijos *zemirot* (Encyklopedia Judaica 1971), etc.). Visi šie žanrai tyrėjų yra suvokiami kaip tarpiniai tarp liturgijos ir folkloro.

Paraliturginis žanras yra įdomus ir karaimų kultūros fenomenas. Iki šių dienų išliko net 20 tokių dainų, liudijančių ankstesnę šio žanro gyvybingumą. Tačiau nuo XIX a. pabaigos – XX a. pradžios, kai sekuliarizacijos, globalizacijos procesai, karai, žmonių išsisklaidymas, o vėliau ir tarybinis režimas labai smarkiai paveikė šeimos sampratą ir jos padėtį visuomenėje, tradicines vertybes, religingumą ir net bendruomeniškumo supratimą, viskas pasikeitė – ne tik tradicinis gyvenimo būdas, bet ir santykis su „praetimi“, jos atributais, tarp jų ir simboliais – paraliturginėmis giesmėmis. Galime drąsiai teigti, kad paraliturginių giesmių originalus pavidalas deramoje aplinkoje nebeegzistuoja jau beveik visą šimtmetį. Kitaip nei pasaulietinių dainų, paraliturginių giesmių namie niekas nebegieda. Jos išliko iki šių dienų tik kelių žmonių atmintyje⁶ ir 1970–1990m.⁷ įrašuose. Tik jų dėka autorė galėjo užrašyti melodijas natomis ir išanalizuoti, papildydama žinias tradiciją išlaikiusiųjų komentarais.

Giesmių melodijos ir tekstai yra dvi skirtingos paraliturginio repertuaro dalys. Kiekviena jų yra savaip ypatinga ir ligi šiol buvo analizuojamos atskirai (Tuori, Fir-kavičiūtė, Kollender). Visgi atėjo laikas jungtiniams šio žanro tyrimams, ir tai yra aktualus mokslinis iššūkis.

Paraliturginių giesmių tekstai dažniausiai yra sukurti konkretaus autoriaus, žinomo arba anonimo. Tai – eilėraščiai įvairiomis temomis, kartais su humoristiniais, iro-

5. Karaimų kalboje šioms giesmėms apibūdinti vartotas terminas *zemer* (ir daugiskaita – *zemerliar*) – hebrajų k. žodis (*zemer* – hebr. k. „himnas“, „giesmė“).

6. Daug informacijos ir kelias melodijas autorei pateikė tiurkologas, orientalistas, pedagogas dr. Aleksandras Dubinskis (1924–2002), gimęs Trakuose. Po Antrojo pasaulinio karo jis gyveno ir ►

niškais ar net didaktiniais motyvais. Kai kurie autoriai naudodavo ir Biblijos citatas, tačiau tai nėra bibliniai tekstai tikrąja to žodžio prasme. Todėl kitaip nei liturginiame repertuare, šiems tekstams nėra naudojami masoretiniai giedojimui skirti ženklai⁸. Dauguma pastarąjį šimtmetį naudotų paraliturginių giesmių tekstų buvo paskelbta karaimų maldaknygės, leistos 1890–1892 m. Vilniuje (religine – hebrajų kalba), 4-oje dalyje (STMQ IV). Ją sudarė ir išleido tuometinis vyresnysis karaimų dvasininkas Feliksas Maleckis (1854–1928).

Šios maldaknygės 4-oje dalyje yra atspausdinta 230 paraliturginių giesmių tekstų (STMQ IV, p. 96–223). Kaip ir buvo įprasta tokiam leidiniui, visos paraliturginės giesmės publikuojamos kaip atskiras blokas viename skirsnyje ir yra sugrupuotos pagal temas – skirtos šeštadieniams, įvairioms religinėms šventėms (Velykoms, Sekminėms, kt.), linksmoms progoms (vestuvėms, vaiko gimimui, šeimos susitikimams, kt.).

Paraliturginių giesmių tekstai dažnai keliaudavo iš vienos maldaknygės į kitą, tačiau kadangi jie nepriklauso pačiai liturgijai, maldaknygės sudarytojas galėdavo įtraukti tekstus tų autorių, kurie jam atrodė priimtini ar tinkami. Taip pasielgė ir sudarytojas Feliksas Maleckis. Apie maldaknygėje paskelbtus tekstus, jų turinį ir lingvistines savybes rašė suomių autorė Riikka Tuori (Tuori 2013).

Pastaraisiais šimtmečiais Lietuvos ir Lenkijos karaimai paraliturgines giesmes giedojo dažniausiai jau tik karaimų kalba, mat jos lydėjo namų ritualus ir kiekvienas privalėjo suprasti jų turinį. Religinės kalbos (biblinės hebrajų kalbos) šiam tikslui niekas nebavartojė. Poetinių kūrinių tekstai hebrajų ir karaimų kalbomis, vertimai iš hebrajų

studijavo Varšuvoje. Be mokslinės veiklos, kurios svarią dalį sudarė karaimotyra, Dubinskis buvo ir aktyvus visuomeninis karaimų bendruomenių Lenkijoje ir Lietuvoje veikėjas. Kurį laiką jis neoficialiai ėjo karaimų bendruomenės Lenkijoje dvasininko pareigas. Turėjo gerą muzikinę klausą, žinojo giesmes, mokėjo jas giedoti ir melstis, suteikė autorei konsultacijų karaimų muzikinio palikimo klausimais ir pasidalijo savo privačiu įrašų archyvu. Už tai autorė jam yra nuoširdžiai dėkinga. Kiti autorės pateikėjai – Juzef Firkovič (1925–2009) ir Tovijaš Lavrinovič (1923–2005).

7. Simono Firkovičiaus (1897–1982) ir Mykolo Firkovičiaus (1924–2000) įrašai, priklausantys asmeniniam autorės archyviui.

8. Originaliam Biblijos tekstui skirta masoretinių ženklų sistema (*masora* – hebr. k. žodis, dažniausiai interpretuojamas kaip „tradicija“) susiformavo VIII–X amžiais. Šių ženklų paskirtis buvo padėti Šventuoju Raštu besinaudojantiems geriau susiorientuoti teksto struktūroje ir teisingai ištarti šį tekstą. Originaliame Biblijos tekste yra dvi masoretinių ženklų rūšys: pirmoji žymi hebrajų kalbos balse, o antroji, ypač svarbi muzikiniu aspektu, nurodo teksto sintaksinę struktūrą (sakinio dalis, Senojo Testamento skyrius ir pan.) (Kahle 1927–1930). Liturginėse giesmėse šie masoretiniai ženklai atlieka ekfonetinės notacijos funkciją. Atliekant melodiją, privalu atsižvelgti į ženklus, jie nustato ir melodijos struktūrą. Pagal šiuos ženklus giedantis žino, kur ir kaip jis turi adaptuoti melodiją (pvz., išryškinti vidurio ar baigiamąją kadenciją, jos motyvą), kur turėtų dar išplėtoti melodiją, kad ją deramai užbaigtų pagal taisyklę, t. y. sulig atitinkamu ženklu, nurodytu tekste ir žyminčiu sakinio pabaigą.

į karaimų kalbą buvo užrašomi ir saugomi rankraščiuose kaip atskiri lapai ar įrišti tomai. Daugumą labiausiai vartojamų tekstų žmonės tiesiog mokėjo mintinai.

Kita po F. Maleckio redaguotosios pasirodžiusi maldaknygė buvo išleista irgi Vilniuje jau 1997–1998 m. (KDJJ, t. 1–2). Ją sudarė vyresnysis to meto Lietuvos karaimų bendruomenės dvasininkas Mykolas Firkovičius (1924–2000). Tai buvo pirma maldaknygė, išleista vien karaimų kalba. Jos antroje dalyje atspausdinti keli paraliturginių giesmių tekstai iš ankstesnės maldaknygės. Šeši iš jų yra šio rinkinio giesmių tekstai (Nr. 2, 12, 17, 18, 19, 22). Šių ir kitų giesmių tekstai iki 1997 m. buvo publikuoti ir kituose šaltiniuose, dažniausiai mokslinėse lingvistinėse studijose. Daugiau detalių apie kiekvieną iš tų tekstų pateikiama ties kiekviena giesme atskirai.

Paraliturginių giesmių žanras, ne vien jo tekstai, bet ir melodijos, yra viena iš sričių, galinčių praplėsti mūsų bendras karaimikos žinias, ypač turint omeny Lietuvos ir Lenkijos karaimų bendruomenes. Karaimų religiją nagrinėjančioje mokslinėje literatūroje ilgą laiką egzistavo nuomonė, kad kartu su silpstančia nepaprastai garsia ir įtakinga karaimų mokslininkų mokykla, apie IX–XII a. veikusia Artimuosiuose Rytuose ir vienijusia lingvistus, religijos mokslininkus, filosofus, iš karaimų religijos dogmų pozicijos nagrinėjusius biblinę hebrajų kalbą, teisingus jos perskaitymo, gramatikos, egzegezės būdus (Khan 2000: 1; Khan-Gallego-Olszowy-Schlanger 2003: xi), po XII a. nunyko ir tas specifinis karaimiškas požiūris. Pasak kai kurių tyrėjų (Lasker 2001), nuo tada net ir religinėje praktikoje nebeliko karaimiškų ypatybių ir tradicijų, ir visi karaimų veiksmai ir darbai, ypač religiniai, perėmė ir pritaikė rabinistines praktikas. Tokios išvados iš esmės buvo pagrįstos informacija apie karaimų bendruomenes Artimuosiuose Rytuose. Lietuvos ir Lenkijos karaimų palikimas ir praktika ilgą laiką dėl įvairių priežasčių buvo nežinomi, jų neapimdavo religijotyros studijos. Tačiau pastarųjų dešimtmečių darbai atvėrė ne tik iki šiol neliestus palikimo klotus, bet ir gyvąją Lietuvos – Lenkijos karaimų religinę tradiciją ir suteikė nemažai kontrargumentų ankstesniems teiginiams. Tos atodangos ypač susijusios su karaimiškais religinėmis ypatybėmis. Moksliniai žodinės tradicijos tyrinėjimai apie biblinės hebrajų kalbos tarimo ypatybes (Harviainen 1997, 2013), taip pat darbai apie Rytų Europos karaimų paraliturginių giesmių tekstus dar kartą įrodė, kad karaimiškos ypatybės tose srityse egzistuoja, jos neišnyko, tebebuvo gyvos net XX amžiuje. XVII–XIX a. sukurti paraliturginiai tekstai, kurie buvo išspausdinti ankstesnėje maldaknygėje (STMQ IV), turi ypatingų karaimų pietizmo ir religijos filosofijos bruožų, kaip kad religinė polemika, karaimų kalendoriaus skaičiavimai, rabiniškų įpročių kritika ir kt. (Tuori 2013: 3).

Jau minėta, kad iki šių dienų Lietuvos – Lenkijos karaimų bendruomenėse išliko 20 paraliturginių giesmių. Visos melodijos yra vienbalsės, atliekamos be jokio instrumentinio pritarimo. Tradiciškai jos buvo giedamos per vestuves, laidotuves, gimimui skirtuose susibūrimuose ar šiaip linksmomis progomis, šeimos valgių, kitų susitikimų metu. Šiame rinkinyje skelbiamos 7 paraliturginės giesmės, susijusios su šeimos gyvenimu (Nr. 1, 2, 12, 17, 18, 19, 22). Kitos 13 melodijų priklauso kitoms progoms – šešios iš jų yra skirtos šeštadieniui, dvi – šeštadienio šventimo pabaigai, o penkios neturi apibrėžtos progos.

Istorinėse maldaknygėse ties kiekvienu paraliturginės giesmės tekstu jo pradžioje dažniausiai būna pažymėta, su kokia konkrečia melodija šis tekstas turėtų būti giedamas arba kokio tipo turėtų būti melodija, pavyzdžiui, „su gražia melodija“, „su kita melodija“, „su tam tikros dainos melodija“ ar pan. Tokie komentarai leidžia manyti, kad toms pačioms progoms buvo naudojami įvairūs tekstai, bet giedami viena ir ta pačia melodija. Kitaip nei liturginiame repertuare, prioritetas šiame žanre visada buvo teikiamas melodijai, tad tekstai turėjo prisitaikyti, net jei reikėdavo „paukoti“ taisyklingą žodžių kirtį. Žinoma, yra išimčių, tačiau dažniausiai melodijas galima ir reikia atlikti emocionaliai, jos turi nemažai „muzikinės“ interpretacijos laisvės.

Visgi paraliturginės giesmės nėra tiek neutralus ar laisvos muzikinės išraiškos žanras, kaip kad pasaulietinės dainos. Šios giesmės kyla iš religinio konteksto, religinis turinys jose stipriai jaučiamas, net jei žodžių autorius ir yra žinomas; be to, didelę jų dalį dažniausiai atlikdavo dvasininkas arba kitas autoritetingas, pasišventęs šeimos žmogus, kuris tokia savo visuomenine padėtimi giesmėms suteikdavo „aukštesnį“, rimtesnį statusą.

Muzikine prasme paraliturginės melodijos taip pat skiriasi nuo liturginių – jos atviresnės ir paprastesnės. Jas galima suskirstyti į dvi grupes. Pirmajai priklausytų daugiau „klasikinio“ stiliaus melodijos (13 iš 20-ies). Jos turi pastovų ritmą, aiškias klasikinės tonalios muzikos savybes, dažniausiai klasikinę periodo formą, susidedančią iš dviejų muzikinių sakinių (šio rinkinio melodijos Nr. 1, 18, 22).

Antroji grupė yra artimesnė liturginėms melodijoms (7 giesmės, šio rinkinio melodijos Nr. 2, 12, 17, 19). Jos ne tokios periodiškios, jose mažiau kvadratinų struktūrų, pastovaus metro, tonalumo, daugiau laisvės improvizacijai, melodiniams pagražinimams, ilgesniems vieno skiemens išdainavimams.

Reikėtų taip pat pabrėžti, kad yra dvi paraliturginės giesmės, neįtrauktos į šį rinkinį, kurias naudoja ir Lietuvos – Lenkijos, ir Krymo karaimų bendruomenės⁹. Autorė apie jas žino iš 1980-aisiais darytų įrašų, kuriuose yra penkios Krymo karaimų paraliturginės giesmės.

Šių giesmių bruožai įvairūs, tačiau yra ir bendrų – jos turi klasikinės tonalios muzikos bruožų, ir tai leidžia daryti prielaidą, kad šios melodijos galėjo būti pasiskolintos iš aplinkinės kultūros ar miesto folkloro, kaip kad pasaulietinės dainos. Apie Lietuvos karaimų liturgines giesmes autorė yra parašiusi nemažai mokslinių publikacijų, kuriose buvo skelbiamos ir melodijos, aptariamasi jų ryšys su liturgija ir pan. Liturginės melodijos išsaugo savo privilegiją būti giedamos originaliu pavidalu originalioje aplinkoje. Šio rinkinio giesmės yra kur kas laisvesnės ir atviresnės interpretacijoms. Autorė tikisi, kad suteikus šioms dainoms ir giesmėms naujus pavidalus, jos bus interpretuojamos pagarbiai paveldą tausojančiomis formomis ir su geromis intencijomis. Tik taip tie nauji pavidalai pasiteisintų ir atliktų savo funkciją – propaguoti tradicinį karaimišką palikimą ir stiprinti jo gyvybingumą, skatinti tęstinumą.

Kompozitorės Katarzynos Dziewiątkowskos kūriniai, sukurti šešių šio rinkinio dainų temomis ir publikuojami priede, atskleidžia vieną iš galimų paveldo aktualizavimo būdų. Kompozitorė savo darbui pasirinko rinkinio dainas (Nr. 1, 6, 7, 13, 19, 27), reprezentuojančias visus gyvenimo etapus. Autorė ne tik sukūrė fortepijono partiją šioms dainoms, bet ir kiek pakeitė originalių melodijų muzikinę išraišką. Peržengusi įprasto dainos su akompanimentu žanro slenkstį ir su autorine idėja, įkvėpimu, individualaus muzikinio matymo dėka ji pasiekė naujos meninės kokybės. Dainos / giesmės žanras išliko, tačiau jis buvo papildytas naujais tonais. Kai kurios melodijų detalės yra „perkeltos“ į fortepijono partiją ir savitai melodiškai ar ritmiškai pabrėžtos, melodijų tėkmė yra kiek modifikuota, pakeista vienos dainos dermė (*Muzhul kieliń*). Visa tai sukuria visiškai naują skambesio kokybę. Tradicinė daina tampa kita neutralia kompozicija, net ir naudojant tuos pačius žodžius.

Siekis sukurti kompoziciją, kuri išlaikytų tradicinę dainos motyvą, bet kartu taptų nauju įdomiu autoriniu kūriniu, muzikine prasme ir yra didžiausias kūrybinis iššūkis. Katarzyna Dziewiątkowska į šį iššūkį atsakė labai talentingai. Tai pirmas kartas, kai karaimų dainos yra pritaikomos tokiu kūrybiniu autoriniu būdu.

9. Tai giesmės tekstams iš keturdalės maldaknygės (STMQ IV: 112, 213). Melodija tekstui iš p. 112 (*Machtav Tienrigia*) buvo publikuota (Šerfedinov 1931: 25) totorių dainų rinkinyje, bet pristatyta kaip paraliturginė karaimų giesmė iš vestuvių repertuaro.

When a child is born

About Karaim birth rituals

Since olden times the Karaim community has always had various prayers and songs dedicated to the birth of a child. After it is born, the father first goes to the priest to get special words of blessing from the Psalms for the new-born that are written on four cards. He puts these cards on the four walls in the room where the mother and new-born lie. This sign (*nišan*) protected them both from evil.

The birth of a boy was a much more important event and was accompanied by more rituals than a girl. On the first Saturday after the girl was born a prayer of congratulation was read out in order that her name be announced. In fact, this act was the only ritual for the birth of a girl.

The rituals for boys were much more solemn. Of course, he was also assigned one godfather and two godmothers. All three had specific roles to perform, not only during the first weeks after the boy's birth, but also for the rest of the boy's life. Kowalski (1927) and KDJJ t. 2: 79–82 provide highly detailed descriptions of these rituals.

One of the most important rituals performed on new-born boys was circumcision *suniet*. On the day of the circumcision a prayer naming the child together with other blessings are read out during the morning service in *kenesa* (the prayer house). Before that day no one could know the name. During the service one of the young boys had to sing a special religious song called *Bolhej bazlych* (No.1).

After the prayers, the rituals continued at the home of the new-born where the whole community gathered for the final part of the *suniet* ritual. When it was over, everyone was invited to the table (women and men separately). Then the next religious song *Uvul kajsy tuvdu* (No. 2) was performed together with other blessings and celebratory songs. As witnesses recall, after all the invited guests had left, the family members sat around one table and continued to enjoy the occasion...

Today, the rituals for both boys and girls are almost identical: they are limited to the reading of several particular prayers in the *kenesa*, namely blessings and name-giving, the singing of religious songs and sometimes the joyful gathering of family members. The last two songs celebrating births included in this chapter are lullabies (No. 3 and 4). They have always been important and have been sung for many, many years up until the present day, even at Karaim concerts staged as part of various events celebrating minority cultures, which have been organised quite often in Lithuania and Poland in the last few years.

Narodziny dziecka

O rytuałach związanych z narodzinami

W społeczności karaimejskiej narodzinom dziecka od dawien dawna towarzyszyły różne rytuały, czynności, modlitwy i pieśni. Po przyjściu dziecka na świat jego ojciec udawał się do duchownego, aby otrzymać od niego odpowiednie wersety z Psalmów, mówiące o nowonarodzonego dziecku. Duchowny zapisywał je na czterech kartkach papieru, które ojciec po powrocie do domu naklejał na czterech ścianach pokoju, w którym leżeli noworodek i jego matka. Wierząco, że taki amulet (*nišan*) miał chronić oboje przed różnymi niebezpieczeństwami.

Narodzinom chłopca poświęcano więcej uwagi i rytuałów niż narodzinom dziewczynki. W pierwszą sobotę po przyjściu na świat dziewczynki czytano¹² w kienesie modlitwę gratulacyjną i drugą z okazji nadania nowonarodzonej imienia. Na tym rytuał się kończył.

Natomiast w wypadku narodzin chłopca sfera obrzędowa była znacznie bardziej rozbudowana. Dla nowonarodzonego wybierano i zapraszano kuma i dwie kумы, a dla każdej z tych osób przeznaczone były konkretne role do odegrania w następnych tygodniach życia dziecka, a także w ciągu całego jego życia. Szczegółowo rytuały te zostały opisane przez Kowalskiego (1927) i w języku karaimejskim przez M. Firkowicza (KDJJ t.2: 79–82).

Najważniejszym obrzędem była ceremonia obrzezania (*suniet*). Tego dnia podczas porannego nabożeństwa w kienesie czytano modlitwę nadania imienia i inne modlitwy zawierające błogosławieństwa. Do tego dnia nikt nie miał prawa poznać imienia, które rodzice zamierzali nadać dziecku. W trakcie nabożeństwa jeden z obecnych młodzieńców wykonywał przeznaczoną na tę okazję pieśń paraliturgiczną *Bolhej bazlych* (nr 1). Po nabożeństwie obrzędy kontynuowano w domu nowonarodzonego, gdzie zbierała się cała gmina, by sfinalizować ceremonię *suniet*. Następnie mężczyźni i kobiety zasiadali przy oddzielnych stołach i śpiewali kolejną pieśń paraliturgiczną, *Uvul kajsy tuvdu* (nr 2). Wyśpiewywali również inne błogosławieństwa i radosne piosenki. Bywało tak, że po wyjściu gości zostawała tylko rodzina, wszyscy razem zajmowali miejsca przy jednym stole i dalej się bawili...

12. W tradycji karaimejskiej odmawianie modlitwy określa się jako jej „czytanie” (prawie wszystkie modlitwy są wyśpiewywane, recytowane). Dla zachowania tej specyfiki zdecydowano się zastosować tę formę w niniejszej publikacji (przyj. red.).

1 *Bolhej bazlych*

This is a paraliturgical chant and part of the ritual in *kenesa*. It is dedicated to the birth of a new-born boy. During the ritual, the name of the infant was announced. A young member of the community performed this chant at the end of the religious service, and the refrain had to be repeated by the whole community.

The melody is simple, has a clear rhythm and a natural scale. Its main pattern does not go beyond the fourth, and only the refrain goes to the sixth. Within the melody itself some modulations are implied between the two pillar tones of the minor and major third. This chant belongs to the first group of paraliturgical chants.

The original words of the chant were published in STMQ IV:151 (for more on their authorship, see Tuori 2013: 397). The text translated into Karaim was published – Zajączkowski 1975: 132, KDJJ t. 1: 193.

♩ = 74

Bol - hej baz - lych or - ta - myz - da da é - miń - lik dży - ma - ty - myz - da. U -

vul tuv - du — u - ru - vun - da, al - hyš bol - sun — u - lu - sta, al - hyš bol - sun — u - lu - sta.

LET THERE BE PEACE

*Let there be peace among us
And calm in our community,
A son is born to his family,
Let the nation be blessed.
Let the nation be blessed.*

*Let the newborn prosper,
Let God be his refuge,
Let him put his mind to learning,
Let him be the reader of the Holy Writ.
Let the nation be blessed.
Let the nation be blessed.*

Dzisiaj obrzędy związane z narodzinami chłopców i dziewcząt stały się prawie jednakowe: ograniczają się do przeczytania w kienesie modlitwy nadania imienia i błogosławieństw, odśpiewania kilku religijnych pieśni, po czym następuje poczęstunek i zabawa w gronie najbliższej rodziny.

Dwa ostatnie utwory w rozdziale dotyczącym narodzin to tradycyjne kołysanki (nr 3 i 4), znane od dawna i wykonywane po dziś dzień, nie tylko przy kołyskach nowonarodzonych, lecz także jako element występów karaimskich podczas różnego rodzaju imprez propagujących kulturę mniejszości narodowych, organizowanych nader często przez ostatnie dziesięciolecia w Polsce i na Litwie.

1 *Bolhej bazlych*

Śpiew paraliturgiczny stanowiący część odprawianego w kienesie rytuału poświęconego nowonarodzonemu dziecku (chłopcu), podczas którego zostaje ogłoszone jego imię. Pieśń wykonuje pod koniec nabożeństwa jeden z młodych członków społeczności, a refren powtarzają wszyscy zgromadzeni.

Pieśń ta należy do pierwszej grupy śpiewów paraliturgicznych. Cechuje się prostotą w zakresie rysunku meliczno-rytmicznego. Główny motyw melodii ma ambitus kwarty czystej, natomiast refren zwiększa ambitus do seksty.

Oryginał hebrajski tekstu został opublikowany drukiem w STMQ IV: 151 (o jego autorstwie patrz: Tuori 2013: 397). Przekłady na język karaimski: Zajączkowski 1975: 132; KDJJ t. 1: 193.

BOLHEJ BAZLYCH

*Bolhej bazlych ortamyzda
Da émińlik dżymatymyzda,
Uvul tuvdu uruvunda,
Alhyš bolsun ulusta.
Alhyš bolsun ulusta.*

*Tuvmuš tuvhan ol jašarhej,
Tieńri alnyna syjynhej,
Uriatiuvgia ésiń kojhej,
Ochutuvču jazyš bolhej.
Alhyš bolsun ulusta!
Alhyš bolsun ulusta!*

NIECH BĘDZIE POKÓJ

*Niech będzie pokój pośród nas
I spokój w naszej gminie.
Narodził się syn w rodzinie,
Niech błogosławieństwo będzie wśród ludu!
Niech błogosławieństwo będzie wśród ludu!*

*Niech narodzone dziecię rozkwita,
Niech Bóg będzie jego schronieniem,
Niech zważa na nauki,
Niech będzie czytającym Pismo.
Niech błogosławieństwo będzie wśród ludu!
Niech błogosławieństwo będzie wśród ludu!*

*Let his source be blessed,
 His path of life be long
 And his table ready.
 Let him not be besmirched by bad deeds.
 Let the nation be blessed.
 Let the nation be blessed.*

*Let his name live long among us,
 Let him welcome everyone,
 Be friend to people of letters,
 Walk along honest roads.
 Let the nation be blessed.
 Let the nation be blessed.*

*Let life bless him with a worthy old age,
 Keep him pure and good,
 Let love come to him,
 Let God help him.
 Let the nation be blessed.
 Let the nation be blessed.*

*Let Holy God forgive him,
 Let its right send him strength,
 Encourage him to do good work,
 Let him be known as a good Karaim.
 Let the nation be blessed.
 Let the nation be blessed.*

2 *Uvul kajsy tuvdu*

This is a paraliturgical chant for a newborn boy performed at home during the celebratory meal.

Its melody belongs to the second group of paraliturgical chants; it is closer to the liturgical melodies. Its typical features include a much more flexible style than is the case with the chants from the first group, more musical embellishments, more possibilities for improvisation, longer melodies for one syllable, and the absence of any strict meter. Despite the closeness of this melody to the liturgical repertoire, it shows several features of the classical tonal system, for example a ‘modulation’ in its second part.

Čoharahy alhyšlanhej,
Tirlik jolu uzun bolhej
Da tirkisi hadir bolhej,
Byrčlanmachten kioniu bolhej.
Alhyš bolsun ulusta!
Alhyš bolsun ulusta!

Ady anyn biek ulhajhej,
Har kišigia kliak onarhej,
Ochuvčuha ortach bolhej,
Tiuž jyzlarda tiek atlahej.
Alhyš bolsun ulusta!
Alhyš bolsun ulusta!

Syjly kartlych tirlik biergiej,
Kiop jachšyda biogiovriagiej,
Siuviarligi anar kiełgiej,
Bolušluhun Tieñri ijgiej.
Alhyš bolsun ulusta!
Alhyš bolsun ulusta!

Aziž Tieñri chajyfsunhej,
On kudraty kiplik sunhej,
Tiuž išliargia kunušturhej,
Kierti karaj lakablanhej.
Alhyš bolsun ulusta!
Alhyš bolsun ulusta!

Niech jego źródło będzie błogostawione,
Niech droga jego życia będzie długa,
Niech jego stół ofiarny będzie gotowy,
Niech nie splami się plugastwem.
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!

Niech jego imię będzie wielkie,
Niech u każdego cieszy się względami,
Niech trzyma z tymi, którzy czytają,
Niech kroczy jedynie prostymi drogami.
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!

Niech godną starością obdarzy go życie,
Niech napoi go wszelkim dobrem,
Niech przyjdzie do niego miłość,
Niech Bóg zsyła mu swą pomoc.
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!

Niech zmiłuje się święty Bóg,
Niech swą prawicą doda mu siły,
Niech skłania go ku uczciwym czynom,
Niech [nowonarodzony] zwie się prawdziwym
Karaimem.
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!
Niech błogostawieństwo będzie wśród ludu!

Przełożyła Anna Sulimowicz



The original words of this chant were published in STMQ IV: 151 (for more on their authorship, see Tuori 2013: 397). A version of the text translated into Karaim has been published – Zajączkowski 1975: 134; KDJJ t. 2: 87.

$\text{♩} = 120$

U - vul kaj - sy tuv - du or - ta - myz - da, bol - hej u -

zun kiuń - liu dży - ma - tyn - da. bol - hej u - zun kiuń - liu dży - ma - tyn - da.

Bi - ji dun - ja - lar - nyn cha - jyf - sun - hej, al - hyš sioż - lia - ri - miż ka - bul bol - hej,

Biż - die je - tiš - kiej - biż jach - šy - sy - na, sav é - gia - ni - miż - dia - dir to - ju - na.

Bol - hej u - zun kiuń - liu dży - ma - tyn - da.

THE SON THAT IS BORN

*The son that is born among us
Let him live long in his community.
The son that is born among us
Let him live long in his community.*

*Lord of people, show us your mercy,
Let our prayers be accepted,
Let us see, too, his well-being
And in good health participate
in his wedding.*

Let him live long in his community.

*Let life give him good days,
Let him see his children, his grandchildren,
Let them give him joy and comfort,
Following our traditions wholeheartedly.*

Let him live long in his community.

2 *Uvul kajsy tuvdu*

Pieśń paraliturgiczna z okazji narodzin syna, śpiewana w domu przy uroczystym posiłku.

Melodia należy do drugiej grupy śpiewów paraliturgicznych i jest bliższa melodiom czysto liturgicznym. Jej charakterystyczne cechy to: wolne tempo, bogata ornamentyka, możliwość zastosowania techniki improwizacyjnej oraz brak stałego układu akcentów metrycznych. Co więcej, chociaż melodia bliższa jest stylowi liturgicznemu, to jednak wykazuje też niektóre cechy systemu tonalnego dur-moll, np. modulację w drugiej części.

Tekst oryginalny został opublikowany drukiem w STMQ IV: 151 (o jego autorstwie patrz: Tuori 2013: 397). Przekłady na język karaimski: Zajączkowski 1975: 134; KDJJ t. 2: 87.

UVUL KAJSY TUVDU

*Uvul kajsy tuvdu ortamyzda,
Bolhej uzun kiuńliu dżymatynda.
Uvul kajsy tuvdu ortamyzda,
Bolhej uzun kiuńliu dżymatynda.*

*Biji dunjalarnyn chajyfsunhej,
Alhyš sioźliarimiž kabul bolhej,
Biž-die jetiškiejbiž jachšysyna,
Sav ěgianimizdiadir – tojuna.*

Bolhej uzun kiuńliu dżymatynda.

*Tirlik tiugiał kiuńliar biergiej,
Ulanlaryn, torunlaryn kiorgiej,
Bolma anar šatyr sarnavčular,
Ōž adietiń dżandan saklavčular.*

Bolhej uzun kiuńliu dżymatynda.

*Kierti da tiuž bolsun har ajtmahy,
Aziž üvgia bolhej kunušmahy.
Anda ěšitiłgiej jyr čozmahy,
Šiukiur ětmiak saja, ě Joharhy.*

Bolhej uzun kiuńliu dżymatynda.

SYN, CO SIĘ NARODZIŁ

*Syn, co się narodził pośród nas,
Niech żyje długo w swojej gminie.
Syn, co się narodził pośród nas,
Niech żyje długo w swojej gminie.*

*Niech Pan Światów zlituje się,
Niech zostaną przyjęte nasze słowa
błogosławieństwa,
Abyśmy i my doczekali jego dobrobytu,
Obyśmy [doczekali] w zdrowiu – jego wesela.*

Niech żyje długo w swojej gminie.

*Niech życie da mu dni doskonałe,
Niech ujrzy swe dzieci, wnuki,
Niech będą mu radością,
Niech z całego serca zachowują zwyczaje.*

Niech żyje długo w swojej gminie.

*Niech każde jego słowo będzie prawdziwe
i uczciwe,
Niech kieruje swe kroki do świątyni.
Niech rozbrzmiewa tam jego śpiew,
Podziękowanie Tobie, o Najwyższy.*

Niech żyje długo w swojej gminie.

*Let his words be straight and true,
Let him attend the temple,
Let his singing voice be heard there
In glorifying you, o Almighty!*

Let him live long in his community.

*Let the mountains rejoice – with us together
In seeing the greatness of God.
Let us see him (a new-born) come to His yard,
Coming to worship to Him in the temple.*

Let him live long in his community.

3 *Jukla uvlum*

This is a well-known lullaby, which is treated as a folksong in the Karaim musical repertoire of today.

Its melody covers a wide range, which is not a typical feature of Karaim folklore. In its first published form in 1933 (Illustr. 1) it was noted that the melody was composed by Mrs Walentyna Lobanos using traditional tunes.

This lullaby was recently adapted by Mrs Maria Krupoves (voice and guitar, Krupoves 2004) and released as a CD.

The author of the lyrics is Szymon Kobecki (1857–1933), a well-known Karaim poet and an officer. He was born in Trakai, but spent most of his life in Ukraine where he died. In 1904 he published a collection of his own poetry in the Karaim language called *Irlar* (Songs). This was the first edition of secular poetry in Karaim. He also created theatre pieces that were very popular among amateur performing groups in Karaim communities in Trakai and in Moscow.

12. Various written sources include several dates concerning Kobecki's life. However, the latest information gleaned from archive research indicate that the dates 1857–1933 are correct. For more on this, see Abkowicz, Sulimowicz 2016.

*Tavlar bijańgjeľiar – biź ěgiańdia,
Ulluluhun Tieńri kiorgiuźgiańdia.
Kieľmia azbaryna jetiškańdia,
Ki baŗurma anar aziź ũvdia.*

Bolhej uzun kiuńľiu dźymatynda.

*Niech radują się góry – gdy dożyjemy [chwili],
Gdy ukaże się Boska wielkość.
Gdy doczekamy wejścia na dziedziniec,
By złożyć Jemu pokłon w Świątyni.*

Niech żyje długo w swojej gminie.

Przełożyła Halina Kobeckaitė

3 Jukla uvlum

Powszechnie znana i często śpiewana kołysanka – we współczesnym karaïmskim repertuarze muzycznym traktowana jak piosenka ludowa.

Melodia kołysanki ma dosyć szerokie ambitus, co nie jest typową cechą repertuaru folklorystycznego. Słowa stanowi zmodyfikowany wiersz Szymona Kobeckiego, opublikowany pierwotnie w tomiku *Irlar* wydanym w Kijowie w 1904 r. Wraz z zapisem nutowym zostały opublikowane w broszurce wydanej dla uczczenia pamięci poety przez Towarzystwo Miłośników Historii i Literatury Karaïmskiej w Wilnie w 1933 r. (Ryc. 1) Znajduje się tam informacja, że melodię opracowała (na podstawie tradycyjnych motywów) Walentyna Łobanosówna.

Kołysanka została zaadaptowana i zarejestrowana na CD przez Marię Krupowies (głos z gitarą, Krupoves 2004).

Autor tekstu, Szymon Kobecki (1857–1933)¹³, zawodowy oficer, urodził się w Trokach, jednak większą część życia spędził na Ukrainie i tam zmarł. Jego *Irlar* (*Pieśni*) stanowią pierwsze wydanie drukiem świeckiej poezji karaïmskiej. Kobecki był też autorem niezachowanych utworów scenicznych wystawianych przez amatorskie teatryki karaïmskie w Trokach i w Moskwie.

Edycje: Kobeckij 1904: 12–15 (tytuł oryginalny utworu: *Иры маманынь тѣшаги катны яшь увлунунъ*); KŹ 1911: 19–20 ; Pamięci Szymona Kobeckiego 1933: 4–6 (tekst i zapis nutowy); KJ 1989: 8; ĆUT 1997: 44 (tekst w języku karaïmskim i litewskim).

13. W różnych źródłach pisanych można znaleźć kilka wersji dat urodzenia i śmierci S. Kobeckiego. Przeprowadzone ostatnio kwerendy archiwalne pozwoliły ustalić, że żył w latach 1857–1933. Zob. Abkowicz, Sulimowicz 2016.

Original edition of the lullaby: Kobeckij 1904: 12–15. The original title of the song: *Иры маманынъ тѣшаги катны яшъ увлунунъ* (*Mother's song at her son's bedside*). The song has featured in a number of publications: KŽ 1911: 19–20; Pamięci Szymona Kobeckiego 1933: 4–6 (lyrics and melody); KJ 1989: 8; ČUT 1997: 44 (lyrics in Karaim and Lithuanian).

♩ = 44

Ku - jaš éñ-di iń - gir bol-du, i - šanč - lar-dan dža - nym tol-du, ha - nuz bal-kyr ku - ja - šy-myz, ja -

rych bo-lur tir - li - gi-miž. Juk - la uv-lum, juk - la uv-lum, ja - rych bo-lur tir - li - gi-miž.

SLEEP MY SON

*The sun went down, it became evening,
My heart was filled with hope,
Our sun will shine again,
Our life will be bright.*

*Sleep my son, sleep my son,
Our life will be bright.*

*I believe, my beloved son,
That you'll make me happy.
You will be strong and big when you grow up,
Not in vain are you a Karaim's son.*

*Sleep my son, sleep my son.
Not in vain are you a Karaim's son.*

*Since ancient times
Karaims have never been abandoned by God
My beloved son, listen to me:
Keep strongly your faith.*

*Sleep my son, sleep my son.
Keep strongly your faith.*

KOLYSANKA KARAIMSKA
„Jukla uvlum!”

Opracowała Walentyna Łobanosówna.

Ryc. 1 / Ilustr. 1

JUKLA UVLUM

*Kujaš éndi íngir boldu,
Išančlardan džanym toldu,
Hanuz balkyr kujašymyz,
Jarych bolur tirligimiž.*

*Jukla uvlum, jukla uvlum,
Jarych bolur tirligimiž.*

*Mieñ inanam, siuviar uvlum,
Ki bijančli sieńdiań bolum.
Bolos kiučliu, ösiup ullu,
Muft tiuviu' sień karaj uvlü.*

*Jukla uvlum, jukla uvlum,
Muft tiuviu' sień karaj uvlü.*

*Awaldahy zamanlardan
Kietmid Tienri karajlardan.
Siuviar uvlum, tynla mieni:
Astry abra sień dinijni.*

*Jukla uvlum, jukla uvlum,
Astry abra sień dinijni.*

ŚPIJ, MÓJ SYNU

*Zaszło słońce, nastał wieczór,
Moje serce wypełniła nadzieja,
Jeszcze zaświeci nam słońce,
Jasne stanie się nasze życie.*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
Jasne stanie się nasze życie.*

*Wierzę, ukochany synu,
Że będziesz dla mnie źródłem radości.
Będziesz silny, gdy dorośniesz,
Nie na darmo jesteś karaïmskim synem.*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
Nie na darmo jesteś karaïmskim synem.*

*Od najdawniejszych czasów
Nie opuszcza Bóg Karaïmów.
Kochany synu, posłuchaj mnie:
Strzeż mocno swej wiary.*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
Strzeż mocno swej wiary.*

*Many concerns in your life,
My son, will be encountered by you.
Let God be your hope,
He will help you in your worries.*

*Sleep my son, sleep my son.
He will help you in your worries.*

*My son, I give you all my love,
To you all my life,
Learn to love with your heart,
Love people with all your soul.*

*Sleep my son, sleep my son.
Love people with all your soul.*

*Two holy places,
Keep them in your mind.
Let your hope be in Zion,
And your thoughts in Trakai.*

*Sleep my son, sleep my son.
And your thoughts in Trakai.*

*For you, my beauty, wishing you only good,
I shed my tears.
Have faith, my son, the times will come
When your soul will be full of joy.*

*Sleep my son, sleep my son.
When your soul will be full of joy.*

*Our sun will appear pure,
Our life will be happy.
When the sun rises, I'll wake you up,
I'll say to you 'good morning'.*

*Sleep my son, sleep my son.
I'll say to you 'good morning'.*



*Tirligijdia kiop kajhyllar
Sieni uvlum utrularlar.
Bolsun Tienri išanczyjda
Ol bolušur kajhyllarda.*

*Jukla uvlum, jukla uvlum,
Ol bolušur kajhyllarda.*

*Uvlum, saja siuviarligim,
Saja mienim bar tirligim,
Ūriań siuvmia ūriagijdiań,
Siuv dunjany bar džanyjdan.*

*Jukla uvlum, jukla uvlum,
Siuv dunjany bar džanyjdan.*

*Eki aziż orunlarny
Tut esijdia sień alarny:
Sion bolsun umsunčujda
Da Troch bolsun sahyšyjda*

*Jukła uwłum, jukła uwłum,
Da Troch bołsun sahyšyjda.*

*Saja, kiorkium, kliej jachšyny
Kiučliu tiogiam jašlarymny.
Inan, uvlum, kielir vachtlar,
Bijančliardian džanyj tolar.*

*Jukla uvlum, jukla uvlum,
Bijančliardian džanyj tolar.*

*Aruv čyhar kujašymyz,
Šatyr bolur tirligimiż,
Kujaš čychsa, mien ojatym,
Mien „Tan jachšy” saja ajtym.*

*Jukla uvlum, jukla uvlum,
Mien „Tan jachšy” saja ajtym.*

*Wiele trosk w twoim życiu,
Mój synu, [jeszcze] cię spotka.
Niech Bóg będzie twą nadzieją,
On ci pomoże w zmartwieniach.*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
On ci pomoże w zmartwieniach.*

*Synku, dla ciebie moja miłość,
Dla ciebie całe moje życie.
Naucz się kochać szczerze,
Kochaj ludzi z całej duszy.*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
Kochaj ludzi z całej duszy.*

*Dwa święte miejsca,
Zachowaj je w pamięci.
Niech twa nadzieja będzie w Syjonie,
A Troki w twoich myślach.*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
A twe myśli niech będą w Trokach*

*Dla ciebie, mój śliczny, pragnę wszelkiego dobra,
Tak wiele wylewam łez.
Uwierz, synu, nadejdą czasy,
[Gdy] radością napętni się twe serce,*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
Radością napętni się twe serce.*

*Wезде nam jasne słońce,
Radosne będzie nasze życie.
Gdy wszędzie słońce, zbudź cię,
Powie ci „Dzień dobry!”.*

*Śpij, mój synu, śpij, mój synu,
Powie ci „Dzień dobry!”.*

4 *Bir bar édi*

This is a lullaby, and is a rare example of a Karaim folk song.

Its melody consists of one melodic motif that continuously repeats itself. It also adapts itself to the number of syllables. The melody mimics the movement of a cradle. Its final phrase (“When the cat goes out of the door, the mouse is out of the hole”) should be spoken without singing.

Another Turkic nation living in the Caucasus, the Karachaj people, have a very similar lullaby. It is called *Kolha bardym, kolum syndy* (Karačaj halk džyrla 1969: 117).

The *Bir bar édi* appeared in the following publications: I-ski 1925: 9–10 (lyrics), Kowalski 1929: XXII (lyrics), Firkavičiūtė 1992: 246–247 (melody and lyrics).



Bir bar é - di, bu - tu - cha - mor é - di, ol buz us - nu tu - rar é - di, ol buz sy - nar é - di.

ONCE UPON A TIME

*Once upon a time
There was a deer.
He was standing on the ice,
And the ice was cracking.*

*Hey ice, ice, ice,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
The sun would not make me melt.*

*Hey sun, sun,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
A cloud would not cover me.*

*Hey cloud, cloud,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
The rain would not come out of me.*

4 *Bir bar édi*

Kołyśanka należy do folkloru karaimskiego, stanowiąc jeden z rzadkich przykładów utworów folklorystycznych. Melodia składa się z jednego, wciąż powtarzającego się motywu melodycznego, który jest zgodny z tekstem literackim pod względem liczby sylab. Melodia ma cechy ilustracyjne – mamy tu do czynienia z muzyczną imitacją ruchu kołyśki. Ostatnia fraza (*Mači éšiktiań, šyčan tiešiktiań*) jest recytowana, a nie śpiewana.

Podobnie skonstruowane utwory występują w kulturach innych ludów tureckich, na przykład *Kolha bardym, kolum syndy* z repertuaru Karaczajów, niewielkiej licznie grupy etnicznej pochodzenia tureckiego (*Karačaj halk džyrla* 1969: 117).

Słowa opublikowano w: I-ski 1925: 9–10, Kowalski 1929: XXII, Firkavičiūtė 1992: 246–247 (słowa i melodia).

BIR BAR ÉDI

*Bir bar édi,
Butuchamor édi,
Ol buz usnu turar édi,
Ol buz synar édi.*

*Hoj buz, buz, buz,
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mieni kujaš iritmiagiejt.*

*Hoj kujaš, kujaš,
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mieni bulut kaplamahejt.*

*Hoj bulut, bulut,
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mieńdiań jamhur javmahejt.*

DAWNO, DAWNO TEMU

*Dawno, dawno temu
Był sobie jelonek.
Stał on na lodzie,
a lód ów się załamał.*

*Hej, lodzie, lodzie, lodzie,
Od czego jesteś mocny?
Gdybym był mocny,
Słońce by mnie nie roztopiało.*

*Hej, słońce, słońce,
Od czego jesteś mocne?
Gdybym było mocne,
Chmura by mnie nie zakrywała.*

*Hej, chmuro, chmuro,
Od czego jesteś mocna?
Gdybym była mocna,
Deszcz by ze mnie nie padał.*

*Hey rain, rain,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
The grass would not grow through me.*

*Hey grass, grass,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
A sheep would not eat me.*

*Hey sheep, sheep, sheep,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
An erbi^a would not slaughter me.*

*Hey erbi, erbi,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
A mouse would not steal my share.*

*Hey mouse, mouse,
What makes you so strong?
If only I could be strong,
A cat would not catch me.*

A cat through the door (goes out), a mouse from the hole.

a. Erbi – is the title given to a Karaim priest who also fulfilled the function of butcher in the ritual slaughtering of animals.



*Hoj jamhur, jamhur,
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mieńdiań kiogiuť óšmiagiejť.*

*Hoj kiogiuť, kiogiuť,
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mieni koj ašamahejt.*

*Hoj koj, koj, koj.
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mieni érbi sojmahejt.*

*Hoj érbi, érbi,
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mienim üliušiumniu šyčan
urlamahejt.*

*Hoj šyčan, šyčan,
Niediań sień kiučliu?
Mień kiučliu bolsa édim,
Mieni mači tutmahejt.*

Mači éšiktiań, šyčan tiešiktiań...

*Hej, deszczu, deszczu,
Od czego jesteś mocny?
Gdybym był mocny,
Trawa by ode mnie nie wyrastała.*

*Hej, trawo, trawo,
Od czego jesteś mocna?
Gdybym była mocna,
Baran by mnie nie jadł.*

*Hej, baranie, baranie,
Od czego jesteś mocny?
Gdybym był mocny,
Erbi^a by mnie nie zarzynał.*

*Hej, erbi, erbi,
Od czego jesteś mocny?
Gdybym był mocny,
Mysz by nie kradła tego, co moje.*

*Hej, myszo, myszo,
Od czego jesteś mocna?
Gdybym była mocna,
Kot by mnie nie złapał.*

Kot przez próg, mysz z dziury...

Przełożyła Zofia Abkowicz

a. Erbi – tytuł nadawany karaïmskiemu duchownemu, pełniącemu m.in. funkcję rzezaka, dokonującego rytualnego uboju zwierząt.



Songs of youth and love

5 *Hej, hej, kyzhyna*

This is a secular song from the third group of secular songs (borrowings from other cultures). It is performed on various occasions, as a solo or in a group.

The melody is simple, with a regular beat, and has a classical musical sentence structure. The rhythm of the melody and the accent of the words do not correspond, which suggests it is a musical borrowing from a non-Karaim environment. The general mood of the melody and its rhythmic features imply that the melody may have Lithuanian cultural roots.

The author of the lyrics is Solomon son of Aaron (abt. 1670–1745), a famous Karaim scholar, theologian, poet and teacher. He lived in Pasvalys, and later in Trakai. He wrote polemical treatises on religious matters, hymns and songs. Many of his compositions feature in various Karaim prayer books, in both manuscript and printed form.

The lyrics of the song were published in following collections: Karaj Awazy No. 3 (5), 1932: 25; KJ 1989: 188; ČUT 1997: 18 (in Karaim and in Lithuanian).

♩ = 68

Hej, hej, kyz - hy - na, nie - čik kiork - liu jaz - hy - na, — tyn - la mie - ni az - hy - na.

HEY LASSIE HEY

*Hey lassie hey,
Your beauty is like the summertime,
Listen to me just a while.*

*When you wake up, dress yourself
And wash your face,
Comb your hair.*

*Address God,
Glorify him,
Get to work.*

*Like this you will be loved,
You will do well,
Find happiness.*

*Humble and silent
You will be accepted
And commended.*

Młodość, zabawa, miłość

5 *Hej, hej, kyzhyňa*

Piosenka o charakterze świeckim, należąca do trzeciej grupy utworów muzyki świeckiej (zapożyczenia z innych kultur), wykonywana przy różnych okazjach solo albo w chórze.

Linia melodyczna jest ogólnie prosta. Cechuje się pewną powtarzalnością w sferze rytmiki oraz budową okresową. Rytm melodii i akcenty w tekście nie odpowiadają sobie wiernie, co świadczy o zapożyczeniu melodii z otaczającego niekaraimskiego środowiska. Nastrój melodii i struktura rytmiczna sugeruje, że może pochodzić z kultury litewskiej.

Autorem tekstu jest Salomon syn Aharona (ok. 1670–1745), znany karaimski uczony, teolog, poeta, nauczyciel. Mieszkał w Poswolu, później przeniósł się do Trok. Autor polemicznych dzieł religijnych, a także hymnów i pieśni. Wiele jego utworów weszło w skład modlitewników karaimskich, tak rękopiśmiennych, jak i drukowanych.

Słowa pieśni zostały opublikowane w: Karaj Awazy nr 3 (5), 1932: 25; KJ 1989: 188; ČUT 1997: 18 (w języku karaimskim i litewskim).

HEJ HEJ KYZHYNA

*Hej hej, kyzhyňa,
Niečik kiorkliu jazhyňa,
Tynla mieni azhyňa.
Uprahyj tur kijińgiń,
Juziujniu sień juvunhun,
Bašyjnj sień sylahyn.
Tieńrigia sarnahyn,
Machtavyn kotarhyn.
Iška sień olturhun.
Bununba siuviuliursiń,
Jachšy sień kylarsyn,
Širińlik tabarsyn.
Juvaš da tyjylhan,
Bolhun sień ũndialgiań.
Bolursyn machtalhan.
Kišniaťmiagiń avazyjnj,
Ham abrahyn har siuziujniu.
Da siuźgiuń kioziujniu.*

HEJ, HEJ, DZIEWCZĘ

*Hej, hej, dziewczę
Niczym piękne lato,
Posłuchaj mnie choć przez chwilę.
Wstań i włóż swój strój,
Obmyj twarz,
Przygładź włosy.
Sław Pana Boga,
Wychwalaj Go.
Zasiądź do pracy.
Dzięki temu będziesz lubiana,
Postępuj dobrze,
Zyskasz przychyłność.
Skromna i cicha,
Niech taką cię zowią.
[Czyń tak, a] będziesz chwalona.
Nie podnoś głosu,
A zważaj na każde swe słowo,
Skromnie spuszczaź wzrok.*

*Don't raise your voice,
Carefully use every word,
Lower your eyes.
When you go to festivities,
Merry gatherings
Stay with girls,
Avoid young men,
Don't start with tricks.
Guard your chastity.
If you go dance,
Watch your step,
Don't move like a mare
in a carriage.
With measured step,
Move respectfully.
In time to the music.
Don't lift your eyes,
Don't look up,
Don't make others laugh at you.
Don't fall into silence,
But be wise
And modest.
Don't wander in the fields,
Nor in the streets of the city,
Nor in backyards,
Your beauty lies in the home,
When working in your room
And not at the window.*

*If you see a stranger,
Don't show your teeth,
Bow your head.
Don't be late for your work
Nor lazy,
Hurry to your place.
Don't sleep too long,
Don't take a fancy to drowsing
too long,
Don't wake too late.
At winter times
Put your mind to work,
In the morning and in the evening.
Every day be dressed in white,
March along merrily,
So you don't face anything bad.
Let the dirt not besmirch you,
May you see your happy face
in the mirror,
Keep all this in your mind.*

Barsej bijańčliargia,
 Šatyrylych orunlarha,
 Juchkun sień kyzlarha.
 Igiľliardiań sień saklanhyn,
 Čajalychba kiečńmiagiń.
 Ujatny abrahyn.
 Ojunha barhanyjda,
 Atlama atlamyjda,
 Niečik bajtal arabada.
 Atlamlaryj öľčiauvia,
 Tiobriańgiń kyjasba,
 Ojun avazyba.
 Kiozliarij kiotiurmiagiń,
 Bijikkia bahnymahyn.
 Kiuľtkiugia bolmahyn.
 Burulmahyn šošluchba,
 Ančach barhyn akylba.
 Dahyn juvašlychba.
 Öľčiamiagiń sień jerni,
 Šaharda oramlarny,
 Dahy azbarlarny.
 Kiorkiuj ičkiridia,
 Išijbia chudžurada,
 Da tiuviul tieriažiadia.
 Kiorsiej jat kišini,
 Iršajtma tišijni.
 Synychtyr bašyjny.
 Jumušujda kiečikmiagiń,
 Hiem išijdia érińmiagiń,
 Ornuja džachtlahyn.
 Uzach sień juklama,
 Siuvmiagiń čirim étmia,
 Dahy kieč ojanma.
 Kyštahy vachtlarda
 Bolsun ésiť išliardia,
 Értiadia, kiečiadia.
 Har kiuń ach kijiťtia
 Üriugiuań čiebiarliktia,
 Bolmassyn chorluchta.
 Tochtamasyn kir üstiujudia,
 Čiebiar juziuj bach kiužgiudia.
 Bolsun bu ésiťdia.

Jeżeli pójdziesz na zabawę,
 W miejsca [gdzie panuje] wesołość,
 Trzymaj się blisko [innych] dziewcząt.
 Strzeż się młodzieńców,
 Nie bierz udziału w figlach bezwstydnym,
 Pilnuj swojej cnoty.
 Jeżeli pójdziesz w tany,
 Nie sadź wielkich kroków
 Niczym kobyła u wozu.
 Stawiaj kroki odpowiednie,
 Podskakuj z umiarem
 W takt muzyki.
 Nie podnoś wzroku,
 Nie patrz wysoko,
 Nie wystawiaj się na pośmiewisko.
 Nie zamieniaj się w milczka,
 Ale postępuj rozsądnie,
 A przy tym skromnie.
 Nie włącz się po polach,
 Po ulicach miasta
 Albo po podwórkach,
 Twoje piękno [jest] w domu,
 W pracy w izbie,
 A nie w oknie.
 Gdy ujrzysz nieznanego,
 Nie szczerz zębów,
 Pochyl głowę.
 Ze spełnianiem poleceń nie zwlekaj,
 Ani też nie leń się w swych zajęciach,
 Spiesz się [zająć] swoje miejsce.
 Nie śpij długo,
 Nie znajduj upodobania w drzemce,
 By potem późno wstawać.
 Zimową porą
 Niech twe myśli będą przy pracy,
 I rano, i wieczorem.
 Co dzień w czystym odzieniu
 Krocź wdzięcznie,
 Byś nie zaznała wstydu.
 Niech brud cię nie skała,
 [Byś] ujrzała w zwierciadle swą
 twarz urodziwą.
 Miej to [wszystko] w pamięci.

6 Ijisi baraskiniń

This is a lyrical song. Its performance is not intended for any particular occasion. It is very popular among Karaims, primarily because of its content.

Its melody is included in one of the *medjuma* manuscripts of the Crimean Karaims (Illustr. 2), which is today kept in The Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences¹³. Because of this fact, we can say that the melody originated in the Crimea. The manuscript shows different words being sung to this melody and it is called *Iraktan gördium seni* ('I've seen you from afar').

The image shows a page from a handwritten manuscript. At the top, the title 'Ukazmanis riptum esak' is written in Karaim script. Below the title, there are several lines of Karaim text, some of which are underlined. To the right of the text, there are three staves of musical notation, each containing a line of music. The notation consists of vertical stems with horizontal lines indicating pitch and rhythm. At the bottom left of the page, there is a signature 'K. Firkowicz' and a date '1880'. A red checkmark is visible at the top right of the page.

Ryc. 2 / Illustr. 2

13. Collection of Firkowicz, F.305-123

6 Ijisi baraskiniń

Liryczna pieśń śpiewana bez konkretnej okazji. Ze względu na treść – opisuje różne dania karaimejskiej kuchni, wiążąc je ze zjawiskami natury lub elementami krajozobrazu Trok – cieszyła się i nadal cieszy dużą popularnością.

Melodia tej pieśni zapisana jest w zbiorze rękopisów krymskich Karaimów *medżu-ma*, obecnie przechowywanym w Bibliotece Wróblewskich Akademii Nauk Litwy¹⁴. Stąd można przypuszczać, że jest to melodia pochodzenia krymskiego (Ryc. 2). Na Krymie pieśń nosi tytuł *Iraktan giordium sieni* (Z daleka ujrzałem ciebie).

„Иракданъ сены“...



Слова И. Э. Дуван-Торцова. Музыка г-жи Е. М. Рафе.

<p>1.</p> <p>Иракданъ сены гырдымъ Джанымданъ зяда севдымъ. Энды кайда барашмъ Дердыми кимге сейлеимъ?</p>	<p>4.</p> <p>Джанымъ олсымъ, олмысымъ, Текъ джебинъ толу олсымъ. Энды кайда барашмъ Дердыми кимге сейлеимъ?</p>
<p>2.</p> <p>Гезлерымъ эки зьмазъ Бунданъ ту кашъ олмазъ, Семлерымъ зифтъ-денъ кара, Башыманъ-юзъ бытъ пара.</p>	<p>5.</p> <p>Сены бенденъ аддыларъ. Башкысына вердылеръ,— Юрегимъ де яныкъ чокъ: Сенъ-сызъ бана омюръ токъ.</p>
<p>3.</p> <p>Бабанданъ сены стейдымъ, Безге джевоабъ зышттыдымъ. „Баръ башта пара казанъ, Паросымъ олмазъ ныманъ!“</p>	<p>6.</p> <p>Аль бенденъ зьнлигимъ: Толу сдальеръ юрегимъ,— Галкъ не десе десимъ, Кисметъ бизденъ селамимъ.</p>

Рyc. 3 / Illustr. 3

14. Zbiór Firkowicza, F. 305-123.

The melody of this Crimean song with its accompaniment (see Illustr. 3) and lyrics were published in the magazine “Karaimskaya zhizn” (Duvan”-Torcov, Rofe 1912: 11–12) with the comment that this song was composed by the talented Karaim artist I. E. Duvan-Torcov, born in 1873, and the music was adapted by Mrs E. M. Rofe from Kiev.

In Lithuania and Poland the same melody, although adapted accordingly, was accompanied by two sets of lyrics, both written by Szymon Firkowicz (1897–1982): *Ijisi baraskiniń* and *Hop hop paša* (not included to this collection). The first text describes various karaim dishes and compares it to the beauty of nature in Trakai.

This text of *Ijisi baraskiniń* was published in following issues: BKĖ 2015: 172, ČUT 1997: 180, KJ 1989: 140. And the melody was published in Firkavičiūtė 2002a: 131.

♩ = 52

Čyp - čych - lej uė - ma Troch - ka kiu - siań - či ũ - ria - gim - niń, or - nat -

sa bu - run - čoch - ka i - ji - si ba - raś - ki - niń, Or - nat -

sa bu - run - čoch - ka i - ji - si ba - raś - ki - niń.

THE SMELLS OF FRIDAY

*To fly to Trakai like a bird
My heart wishes it so,
When my nose is tickled by
The smells of Friday.*

*On the island there is a castle,
The fortress of Vytautas,
The noodle tweaks its moustache,
The smells of Friday.*

Melodia tej ‘krymskiej’ wersji pieśni z akompaniamentem (Ryc. 3) i jej tekst zostały opublikowane w czasopiśmie „Karaimskaja Žizn” (Duvan”-Torcov, Rofe 1912: 11–12), z komentarzem, że słowa ułożył karaimski artysta I. E. Duvan-Torcov, a muzykę zaaranżowała pani E. M. Rofe z Kijowa.

Na Litwie i w Polsce na tę samą melodię, odpowiednio zaadaptowaną, śpiewa się dwie piosenki: *Ijisi baraskiniń* oraz niezamieszczoną w niniejszym zbiorze *Hop hop paša*. Słowa obydwu ułożył Szymon Firkowicz (1897–1982).

Tekst *Ijisi baraskiniń* opublikowano w: BKĚ 2015: 172, ČUT 1997: 180, KJ 1989: 140. Zapis nutowy w: Firkavičiūtė 2002a: 131.



IJISI BARASKINIŃ

*Čypčychlej učma Trochka
Kiusiańči üriagimniń,
Ornatsa burunčochka
Ijisi baraškiniń.*

*Otračta kiermiań turat
Sarajy Vatat bijniń,
Myjyhyn tutmač burat,
Ijisi baraškiniń.*

*Kiokliardia jarym ajčech –
Jysunu kybynčechnyn,
Aj tolu – ol koptačech,
Ijisi baraškiniń.*

ZAPACH PIĄTKU

*Niczym ptak pofrunąc do Trok,
Za którymi moje serce tęskni,
Kiedy w nozdrza uderzy
Zapach piątku.*

*Na wyspie twierdza stoi
Pałac księcia Witolda,
Makaron wąsa podkręca,
Zapach piątku.*

*Na nieboskłonie półksiężyc –
Bliźniak kybyna^b.
Księżyc w pełni – to kopta^c,
Zapach piątku.*

*In the sky a half-moon –
Like a kybyn^b,
And the full moon is like a kopta^c,
The smells of Friday.*

*The islands adorn the lake,
A joy to my eyes.
They look like a biok^d,
The smells of Friday.*

*In the pot a wad of hay,
Peas for the betrothal.
On the streets, in the yards
The smells of Friday.*

*Jelly flashes in a bowl
With bone marrow, too.
When it sees the horseradish, it jolts,
The smells of Friday.*

*Roasted meat and kubietień^e
Are friends of our people.
Let them live as long as the sun
The smells of Friday!*

*In foreign countries
Young Karaims spend their days.
In my nose and everywhere
The smells of Friday.*

*Son of Karaim, follow
The tradition of your ancestors.
Let the smells of Friday
Make you stronger.*

b. Kybyn – a Karaim national dish: baked pastries similar to Cornish pastries, with various fillings (the most typical are with meat).

c. Kopta – a Karaim dish: it is a sort of meatballs.

d. Biok – a Karaim dish: a kind of potato pie.

e. Kubietień – a Karaim dish: a sort of a round pie filled with meat.

Otračlar – kiorkiu gioł'niuń,
Jubančy kioźliarimniń.
Tiursiuniu kibik biokniuń,
Ijisi baraškiniń.

Čiołmiaktia bičiań bavda,
Burčahy kieliaškiakniń.
Oramda, azbarlarda
Ijisi baraškiniń.

Tiepsidia tujach jaltrejt
Iligibia siuviakniń.
Tatranny kiorsia, kaltrejt –
Ijisi baraškiniń.

Šišlikliar da kobietień
Dostlary èlimiźniń.
Tiriłsiń kujašba tień
Ijisi baraškiniń.

Janhyrat jat kyryjda
Kiuńliari igitliarniń.
Burnumda da barčamda
Ijisi baraškiniń.

Abrahyn karaj uvlu
Adietiń öbgialiarniń.
Kipliasih sieni ullu
Ijisi baraškiniń.

Wyspy – ozdoby jeziora,
Radość dla mych oczu,
Są na podobieństwo bioku^d,
Zapach piątku.

W garnku wiązka siana,
Groch na zaręczyny.
Na ulicy, w podwórkach
Zapach piątku.

W misce połyskuje galareta
Ze szpikiem kostnym.
Gdy ujrzy chrzan, aż się trzęsie –
Zapach piątku.

Szaszłyki i kubietień^e –
Przyjaciele naszego narodu.
Niech żyje na równi ze słońcem
Zapach piątku.

W obcych stronach zaczynają
Młodzi nowe życie.
W nosie i i całym moim ciele [czuję]
Zapach piątku.

Zachowaj, synu Karaima,
Obyczaje przodków.
Niech wzmacnia cię wspaniały
Zapach piątku.

Przełożyła Zofia Abkowicz

b. Kybyn – narodowe danie karaïmskie, rodzaj pierogów z różnego rodzaju farszem, pieczonych w piecu.

c. Kopta – danie kuchni karaïmskiej, rodzaj pulpetu.

d. Biok – danie kuchni karaïmskiej, babka kartoflana.

e. Kubietień – danie kuchni karaïmskiej, okrągły placek typu kulebiak.

7 Troch šaharda

Bardzo popularna wśród Karaimów polsko-litewskich piosenka świecka, a właściwie ballada miłosna, którą ze względu na treść powinien wykonywać mężczyzna. Cechy muzyczne sprawiają, że *Troch šaharda* zajmuje szczególne miejsce wśród pieśni z karaimskiego dziedzictwa muzycznego.

Melodia tej piosenki prawdopodobnie pochodzi z Krymu, analogiczna jest znana bowiem również z repertuaru krymskich Karaimów. Dzięki ułożonemu do niej nowemu tekstowi, zdobyła popularność wśród Karaimów z Litwy i Polski. Jest to

47

✓

Троц Шагарда Таша Шадарда

Троц Шагарда Таша Шадарда
 Шагарда Таша Шадарда
 Шагарда Таша Шадарда
 Шагарда Таша Шадарда

Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда

Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда

Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда
 Таша Шадарда Таша Шадарда

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left is the number '47'. A red checkmark is at the top right. The title 'Troch šaharda' is written in Karaim script. Below it are four lines of lyrics in Karaim script. The score consists of three staves of musical notation. The first staff is a vocal line, the second is a piano accompaniment line, and the third is a bass line. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in Karaim script, which is a form of the Crimean Tatar language.

Ryc. 5 / Illustr. 5

The melody most probably comes from the Crimea, as the Crimean Karaims have a similar song. New words were composed for the melody, and it was in this form that it found its way to Lithuania and Poland. This is the only melody in Lithuania and Poland that has a specific ‘oriental element’ – an augmented second. A few other musical elements are also typical for the Crimean repertoire, but not known at all in Lithuanian or Polish communities. These include, for example, a wide melodic range, syncopes, and a double harmonian scale (also called the ‘oriental’ scale). The Crimean version of this melody was published in a collection entitled *16 pieśni* (1933: 14), but with a different anonymous text (called *W Inkiermanie*) showcasing mixed features of ancient lyrics from both Crimea and Trakai (Illustr. 4).

The handwritten collection of Karaim songs (*medjuma*) kept in The Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences¹⁴ contains another song with the same melody called *Ben Jaltada taš jukledim* (‘I loaded stones in Yalta’) (Illustr. 5). The author of the words to *Troch šaharda* is Szymon Firkowicz (1897–1982). This text was published in KJ 1989: 131; ČUT 1997: 168, BKĚ 2015: 158. The melody was published in Firkavičiūtė 2002a: 131.

$\text{♩} = 80$

Troch ša - har - da bir ___ kyz ___ siuv - dium, a - ta ___ bier - mia - di.

U - zach è - dim u - ruš ___ tiuž - da, ö - lium ___ kiel' - mia - di.

Kiel', kiel', kiel' siu - viar dost - čam, ku - ča - jym ___ sie - ni.

Baş ___ ja - zy - šym ko - laj - la - sa, a - la - jym ___ sie - ni.

14. Collection of Firkowicz, F. 305-123

jedyny utwór z tego obszaru posiadający tak zwany „element orientalny” – interwał sekundy zwiększonej. Typowe dla repertuaru krymskiego są też niektóre inne cechy muzyczne tej melodii, oprócz *Troch šaharda* nieznanne w gminach karaïmskich Litwy i Polski, na przykład bardzo szerokie ambitus melodii, synkopy, skala podwójna harmoniczna (zwana również orientalną).

Krymska wersja pieśni została opublikowana w zbiorze *16 pieśni* (1933: 14) pod tytułem *W Inkiermanie* (Ryc. 4). Jej tekst – anonimowego autorstwa – wykazuje mieszane cechy dawnych pieśni krymskich i trockiego słownictwa.

W rękopiśmiennym zbiorze pieśni krymskich *medžuma* przechowywanym w Bibliotece Wróblewskich Akademii Nauk Litwy w Wilnie¹⁵ zapisana jest inna pieśń śpiewana na tę samą melodię – nosi ona tytuł *Ben Jaltada taš jukledim* („W Jałcie kamienie ładowałem”) (Ryc. 5).

Autorem słów *Troch šaharda* jest Szymon Firkowicz (1897–1982).

Tekst został opublikowany w: KJ 1989: 131; ČUT 1997: 168, BKĚ 2015: 158. Zapis nutowy w: Firkavičiūtė 2002a: 131.



15. Zbiór Firkowicza, F. 305-123

IN THE TOWN OF TRAKAI

*In the town of Trakai I loved one girl.
Her father didn't give [me her].
In the battle field I've spent a long time,
My death didn't come.*

*Come, come, come my beloved friend,
I'll embrace you.
If my destiny is favourable enough,
I'll take you [as a wife].*

*I returned home from the war,
To see my friend betrothed.
My tears that flowed
Enlarged the [lake] Galve.*

Come, come, come my beloved friend...

*A nightingale warbles in the garden,
Let's sing together!
You are unfortunate and I'm unfortunate.
Let's weep together!*

Come, come, come my beloved friend...

8 Sahyšlar

This is a strophic love ballad. From a musical point of view it is classified as a borrowed melody.

The song appeared in the magazine “Karaimskoje slovo” (KS 1913: 13). According to the notes, the melody was composed by E. Juchniewicz based on the song *Volga rechenka* (‘Volga the river’) (Illustr. 6). Although the sources of the quoted song are not known the melody of *Sahyšlar* is strikingly similar to the Ukrainian song *Oi ne khody Hrytsiu* (‘Oh don’t go Hrytsiu’), which used to be very popular during those times.¹⁵

15. The Ukrainian song gained its popularity when the Italian composer Catterino Cavos (1775–1840), who lived in Saint Petersburg, staged a revue called *Kazak – stikhotvorets* (‘The Cossack as Poet’) in 1812 and included the song in his score. Before this performance, the melody had not been well known. According to some sources, the composer himself might have written it. Later, this melody also became popular in France, Slovakia, Belgium and the USA. It was also known under a

TROCH ŠAHARDA

*Troch šaharda bir kyz siuvdium.
Ata biermiadi.
Uzach édim uruš tiuždia,
Ölium kielmiadi.*

*Kieľ, kieľ, kieľ, siuviar dostčam,
Kučajym sieni.
Baš jazyšym kolajlasa,
Alajym sieni.*

*Mień uruštań üvgia kajttym.
Dostčam kieliaškań.
Jaš kioziuidiań ki tiogiul'diu –
Galvé kieńliaškań.*

Kieľ, kieľ, kieľ, siuviar dostčam...

*Mun sanduhač bahda sarnejt,
Ėkiöv jylajych.
Sień-die érksiź, mień-die érksiź,
Birdiań jylajych!*

Kieľ, kieľ, kieľ, siuviar dostčam...

W MIEŚCIE TROKI

*W mieście Troki pokochałem dziewczynę.
Ojciec [mi jej] nie dał.
Daleko na polu bitwy byłem,
Śmierć nie przysła.*

*Przyjdź, przyjdź, przyjdź, ukochana,
Niechże cię obejmę,
Jeśli los będzie mi sprzyjał,
Wezmę cię [za żonę].*

*Powróciłem z wojny do domu,
Ukochana zaręczona [z innym].
Od łez, które wylały się z mych oczu,
[Jezioro] Galwie wezbrało!*

Przyjdź, przyjdź, przyjdź, ukochana...

*Oto słowik w sadzie śpiewa,
Zaśpiewajmy i my oboje,
Tyś bezsilna, jam bezsilny,
Zapłaczmy razem!*

Przyjdź, przyjdź, przyjdź, ukochana...

Przełożyła Zofia Abkowicz

8 Sahyšlar

Świecka pieśń zwrotkowa, a ściślej ballada miłosna, którą pod względem muzycznym należy zaklasyfikować do grupy melodii zapożyczonych.

Utwór został opublikowany w czasopiśmie „Karaïmskoje slovo” (KS 1913: 13) z komentarzem, że melodię skomponowała E. Juchniewicz na wzór pieśni *Volga rečenka* (Ryc. 6). Pieśni tej nie udało się zidentyfikować, jednak melodia *Sahyšlar* jest zaskakująco podobna do ukraińskiej pieśni *Oj, nie chodi, Hryciu*, bardzo popularnej w tamtych czasach¹⁶.

16. Spopularyzował ją działający w St. Petersburgu włoski kompozytor Catterino Cavos (1775–1840), który włączył ją do napisanego i wystawionego w 1812 r. swojego wodewilu *Kazak-stichotvorec* (Kozak-poeta). Ponieważ jej melodia nie była wcześniej szeroko znana, niektóre źródła wskazują, że może być kompozycją Cavosa. Później piosenka zyskała popularność również we Francji, Czechach, Słowacji, Belgii i Stanach Zjednoczonych, także pod tytułem *Ichav kozak za Dunaj*. W 1940 r. w Stanach Zjednoczonych pojawił się przebój będący kolejną wersją tej piosenki. Była to kompozycja Jacka Lawrence’a *Yes, my darling daughter*, najbardziej znana z wykonania Diny Shore.

At the beginning of the 20th century the Karaim people adapted this popular song for their own needs. The accents of the words and the melody in this Karaim song coincide. Hence, it can be assumed that the poet composed his poem based on this particular melody.

№ 9—10. К А Р А И М С К О Е С Л О В О. 13.

Сагышларь.^{*)}
(На мотивъ пьсни „Волга реченька“).

Moderato *Ар. С. Кендала*



Эртя турупъ ювлянъ чихтымъ,
 Безъди кезьмя ¹⁾ орамларда,
 Сувъ кырыйга деинъ кельдимъ
 Бѣикъ тавнынъ табанында...

Кимгя айтымъ сагышимны,
 Тювюль-мя бу толгунларга, ²⁾
 Не ель сурядиръ эларны
 Астры ирахъ кырыйларга.

Оль кырыйга, кайда болатъ
 Менимъ совяръ кюгюрчунюмъ;
 Езюмъ керамъ, нечикъ баратъ
 Унлу толгунба билююмъ.

*) На разговорномъ языкѣ западныхъ караймовъ.
 1) Странствовать. 2) Волнамъ.

Рис. 6 / Illustr. 6

different title, i.e. *Ikhav kozak za Dunaj* ('The Cossack rode over the Danube'). Hence, it is no wonder that a 'hit' based on that song, i.e. Jack Lawrence's *Yes, my darling daughter*, appeared in the USA in 1940, mostly known from Dina Shore's version.

Na początku XX wieku Karaimi wykorzystali popularną melodię do stworzenia własnej piosenki. Ponieważ akcent pada poprawnie, można przyjąć, że autor słów napisał je do tej konkretnej melodii.

Słowa ułożył urodzony w Trokach Mojsiej Pilecki (1874–1938), który ponad dwadzieścia lat życia spędził w Warszawie. W latach 1893–1916 był urzędnikiem w kancelarii oberpolicmajstra, w 1913 r. pełniąc w stopniu sekretarza kolegiąlnego funkcję kierownika tajnego oddziału VII. Podczas I wojny światowej został ewakuowany do St. Petersburga, a następnie osiadł w Rostowie nad Donem (Dubiński 2012: 156–157). Możliwe, że niektóre swoje utwory podpisywał pseudonimem Achbasz (dosł. 'biała głowa', także 'starzec').

Tekst został opublikowany w: KJ 1989: 172, ČUT 1997: 76–78 (w języku karaimskim i litewskim). Zapis nutowy w: Firkavičiūtė 2002a: 132.



♩ = 84

Er - tia tu - rup juv - diań ěych - tym, bieź - di kieź - mia o - ram - lar - da. Suv
 ky - ryj - ha die - jiiń - kiel' - dim bi - jik tav - nyn ta - ba - nyn - da.

The author of the text is Mojsiej Pilecki (1874–1938), who was born in Trakai, but lived and worked in Warsaw for 23 years as a high-ranking official in the Russian administration. In 1893–1916 he served as an official in the Chancellery of the Oberpolicemeister in Warsaw. In 1913 he was appointed head of division VII, a secret position with the rank of collegial secretary. During the First World War he was evacuated to St. Petersburg, and later settled in Rostov on the Don (Dubieński 2012: 156–157). It is possible that he used to sign his works under the name of Akhbash (literally – a “whitehead” or an elder).

The text of this song was published in the following editions: KJ 1989: 172, ČUT 1997: 76–78 (in Karaim and in Lithuanian). The melody appeared in Firkavičiūtė 2002a:132.

DREAMS

*I woke up early and went outside,
Bored by wandering the streets
I came to the water side,
To the foot of a big mountain.*

*To whom could I confess my thoughts
If not to these waves,
That the wind drives
To very distant shores.*

*To that shore where lives
My dear dove.
I can see how my message travels
On that great wave.*

*Go, go faster, oh wave,
Bring my thoughts to my beloved.
When you arrive, ask about her health
And tell how much I love her.*

*I cannot find a place for my sorrow,
When I understand
How useless is one's life,
If no one supports him/her.*

*I would like to confess one truth
About the essence of life
That two people can even easily
Turn the millstones.*

*I'm waiting, my friend, for your words
To make me happy,
I'm waiting day and night for your answer
That will bring us together.*

*Then I'll know that my hopes
Have been fulfilled.
Great will be my joy
That my love was not in vain.*

SAHYŠLAR

Értia turup üvdiañ čychtym,
Bieždi kiežmia oramlarda.
Suv kyryjha diejiñ kiel'dim
Bijik tavnyñ tabanynda.

Kimgia ajtym sahyšymny,
Tiuviuľ-mia bu tolhunlarha,
Nie jiel' siuriadir alarny
Astry jyrach kyryjlarha.

Ol kyryjha kajda bolat
Mienim siuviar kiugiurčiumium,
Öziüm kioriam niečik barat
Ullu tolhunba biliuvium.

Barhyn, barhyn tiežriak tolhun,
Él't dostčama sahyšymny,
Kielip anar sor savluhnu
Da ajt niečik siuviar any.

Orun tabalmym kajhydan,
Niečik éškia alsam bunu,
Nie adamnyñ tirligiñdiañ
Kačan ki joch bolušluhu.

Bir kiertini mien' klejym ajtma,
Ki bu jyzy ol tirlikliñ,
Ékiovliañgia jeñgil' tartma
Dahy jugiuñ tijirmiañniñ.

Tioziam, dostčam, saruvujnu,
Ki ol bijañč maja bierir,
Tioziam kiuñ-kieč ol karuvnu,
Kajsy bižni kielištirir.

Ol vacht bilim, ki išančym
Tiugiaľ boldu, nie mien' tioždium...
Ullu bolur ol bijañčim,
Ki muft tiuviuľ sieni siuvdium...

MYŠLI

Wstawszy rano, z domu wyszedłem
Znudziło mi się spacerować ulicami,
Doszedłem aż na brzeg wody
U podnóża wysokiej góry.

Komu wyjawię moje myśli,
Jeśli nie tym falom,
Co wiatr je pędzi
Do bardzo dalekich brzegów.

Do tego brzegu, gdzie przebywa
Moja ukochana gołębica;
Patrzę, jak odchodzi
Z wielką falą wiadomość ode mnie.

Biegnij, biegnij szybko falo,
Zanieś ukochanej moje myśli,
Gdy dotrzesz do niej, spytaj o zdrowie
I powiedz, jak ją kocham!

Nie mogę ze zgrzyoty miejsca sobie znaleźć,
Kiedy uświadomię sobie,
Cóż człowiekowi z życia,
Gdy znikąd nie ma pomocy.

Jedną prawdę chcę powiedzieć,
Że taka jest droga życia,
We dwoje lekko jest wlec
Ciężar choćby kamieni młyńskich.

Czekam, przyjaciółko, twego odzewu,
Który przyniesie mi radość
Dzień i noc czekam odpowiedzi,
Która nas połączy.

Będę wtedy wiedział, że moja nadzieja
Spełniła się, na co czekałem...
Wielka będzie moja radość,
Że nie na próżno ciebie kochałem...

9 Tojčoch

This is a very popular secular song; it does not form part of any ritual and can be performed on various festive occasions.

The melody was most probably borrowed from cultures neighbouring Karaim communities. As usual, this is evident from one accent slipping into another and the ‘wrong’ syllable being used, simply because the melody demands it. The song is very rhythmic, joyful and suits well the satirical content of the lyrics. The melody is made up of two parts. The second part is usually repeated twice as a refrain.

The text of this song is written in 1938 by the Karaim poet Michał Tynfowicz (1912–1974). He was born in Panevėžys, graduated in law from Kaunas University and worked as a lawyer in Raseiniai and also in Trakai. In 1934–1939 he launched a Karaim language magazine in Panevėžys called “Onarmach” (‘Progress’). In 1968–1971 he led a Karaim ethnographic club that was very effective in promoting Karaim culture, history and language.

The lyrics of this song were published in “Onarmach” 1938: 32–33 and in KJ 1989: 172.

$\text{♩} = 160$

Bi-liuv-liu bir ky-ryj-da tal čy-buch boj-dach bol-du, siuv-miuš ě-di a-na-da da a-ta a-ny siuv-diu.

Nie-čia jyl aš-cha-nyn-da sav-ě-siañ ős-tiu ba-la, kliak tol-du ũ-ria-giñ-dia kie-riak-kli kie-liñ tap-ma.

A WEDDING

*In a well-known land
Lived a young man osier like.
His mother loved him
And his father loved him, too.*

*Some years went by
And he grew up healthy,
And a wish came to his heart
To find a bride.*

9 Tojčoch

Bardzo popularna piosenka świecka, nie przypisana do konkretnych sytuacji, śpiewana przy różnych okazjach towarzyskich.

Melodia najprawdopodobniej została zapożyczona z niekaraimskiego otoczenia. Świadczyć o tym może fakt niepełnego dopasowania akcentów tekstu z naturalnym rozłożeniem akcentów w linii melodycznej. Sama melodia jest zaś bardzo rytmiczna, wesoła, przez co dobrze odpowiada satyrycznej treści wiersza. Melodia jest zbudowana z dwóch części, z których druga jest zazwyczaj powtarzana jako refren. Słowa pieśni napisał w 1938 r. karaimski poeta i działacz młodzieżowy z Poniewieża, Michał Tynfowicz (1912–1974). Absolwent wydziału prawa Uniwersytetu Kowieńskiego, po II wojnie światowej był adwokatem w Rosieniach (lit. Raseiniai) oraz w Trokach. W latach 1934–1939 wydawał w Poniewieżu czasopismo „Onarmach” w języku karaimskim. W latach 1968–1971 prowadził karaimskie koło krajoznawcze w Trokach.

Tekst został opublikowany w: „Onarmach” 1938: 32–33, KJ 1989: 172.

TOJČOCH

*Biliuvliu bir kyryjda
Tal čybuch bojdach boldu,
Siuvmiuš edi anada
Da ata any siuvdiu.*

*Niečia jyl aščanynda
Savésiań östiu bala,
Kliak toldu üriagińdia
Kieriakli kielin tapma.*

*Tiotialiar kiop siozčuliar
Elčilikbia bardylar,
Diadialiar elikčiliar
Alarha boluštular.*

*Bir ajtty „al Sarany,
Kiorkliu anyn kiozčiogiu”,
Ėkinči – „Peninnany,
Bart anyn kiomiuščogiu”.*

WESELISKO

*W pewnej znanej krainie
Był młodzian [smukły jak] gałzka łoziny,
Kochała go matka
I ojciec go kochał.*

*Gdy minęło kilka lat,
Dzieciak wyrósł na zdrowie,
Serce wypełniło mu pragnienie,
By znaleźć narzeczoną.*

*Ciotki wielce rozmowne
W swaty poszły,
Wujowie kpiarze
Im pomagali.*

*Jedna mówi: „Weź Sarę,
Ładne ma oczka”,
Druga – „Peninę,
Ta ma sreberka”.*

*His chattering aunts
Went in search of candidates,
His matchmaker uncles
Helped them.*

*One said: 'Take Sara,
She has beautiful eyes',
Another – 'Take Peninna,
She has a lot of silver'.*

*Some years passed,
A girl like 'a star' appeared,
But his father was opposed:
'She doesn't have a penny, so there's – no way with that'.*

*Time flows sadly,
The lad's heart pines.
This young man doesn't know what to do
To make his mother leave him in peace.*

*Suddenly he hears of a place
In a certain country he knows
Where as gentle as a dove
One merry girl lives.*

*His heart longs for her,
A great wish to fly there,
But some doubts still abound –
What would his mother say to that.*

*Of his wish and distress
The matchmakers got to know.
They take the young man rapidly
And go to that girl.*

*The young man liked the girl,
Asked her to marry him.
And so that their desire did not abate,
They arranged the betrothal ceremony.*

*Having fulfilled his wishes
The bridegroom went home.
And when the wedding is to be arranged
He promised to write in a letter.*

Anuz nieča jyl ašty.
 Tabuldu tašča „julduz”,
 Ančech ata aškartty:
 „Jocht achča, be to nebus.”

Vacht muzhul bošlej kačat,
 Balanyn džany syzat.
 Bala bilmiť ne kylma,
 Ki talašmahej mama.

Mun tujdu ol: bart orun
 Biliuvliu bir kyryjda,
 Juvaš mioro kiugiurčiuń
 Širiń kyz bolat anda.

Tartynat anar üriak
 Učma arach ullu kliak,
 Ančech challašlych kuršejt,
 Ne ana bunar ajtchejt?

Bu kliakni da korchuvnu
 Biliniad'liar ełčiliar.
 Terk kabadlar bachurnu
 Da kyzha ketiadirliar.

Suklandy bojdach kyzny
 Katynba alma any,
 Da ki sionmiagej bu kliak
 Kyldylar tejž keliašmiak.

Kliakliariń tiugial' ełti
 Da juvgia kijov kiełti,
 A kačan tojha bolma
 Tutundu bitik jazma.

Ančech nie bu kylyndy?
 Muna janhyj-da ašty.
 Ajtyjyz bitik kajda,
 Ol-me tas boldu jolda?

Da kielin muzhul boldu,
 Korchuvdan džany toldu: –
 „Nie bu bart siuviarimia,
 Tochtandy-me ol siuvmia?”

Znów minęło kilka lat.
 Znalazła się panna „gwiazda”,
 Ale ojciec oznajmił:
 „Nie ma grosza, nic z tego”.

Smętnie czas na niczym płynie,
 Chłopca dusza usycha,
 Chłopiec nie wie, co robić,
 Żeby mama przestała nalegać.

I oto usłyszał: jest [takie] miejsce
 w pewnej znanej krainie,
 łagodna niczym gołębica
 Miła dziewczyna mieszka tam.

Ciągnie do niej serce,
 Wielką chęć polecieć tam,
 Ale wątpliwość narasta –
 Co na to powie mama?

O tej chęci i obawach
 Dowiedzieli się swaci.
 Prędko chwytają kawalera
 I jadą do dziewczyny.

Upodobał sobie młodzieniec
 Wziąć ją za żonę,
 I żeby ta chęć nie wygasta,
 Szybko urządzono zaręczyny.

Spełniwszy swe pragnienia,
 Do domu pojechał narzeczony,
 A datę, kiedy będzie wesele,
 Obiecał napisać w liście.

Ale cóż to się stało?
 Oto minął już nowy miesiąc.
 Powiedźcie, gdzie jest list,
 Może zagubił się po drodze?

I narzeczona posmutniała,
 Serce jej przeppełnił strach:
 „Co stało się z moim ukochanym,
 Może przestał [mnie] kochać?”

*But what happened?
A month has passed,
Tell us where the letter is,
Was it lost on the way?*

*And the bride became sad,
Fear filled her heart –
'What has happened to my beloved,
Doesn't he love me anymore?'*

*However, she did not need
To spread even a handful of tears:
Good news came
To prepare for the wedding.*

*'Wedding, wedding and once again
wedding',
Young and old shout.
The father has butchered a fat lamb,
So we have shashlyk now!*

*The mother prepared some beer
To make the wedding merry,
And while drinking a Karaim
Could rejoice and flourish!*

*The wedding happened as planned,
As it is written in the Holy Writ.
A girl turned into a woman
Over the course of one hour.*

*A wedding for us is a very worthy
(event),
It happens but once in five years.
So there they had a good time
The community in its entirety.*

*I also attended,
I drank vodka and beer,
All the eaten kybyns
Testify to that.*

10 *Galvieniń kyryjynda*

This is a very popular secular love song; it is not intended for any particular occasion. The melody is simple and in a classical style. It is composed of 2 parts, each comprising two melodic sentences. It does not have any particular modal features; the scale of the natural minor corresponds well to the melancholic content of the song. In the first publication of this song, the author notes that the text must be sung to the melody of the song *Hoj, hoj Kozacze* ('Hey hey, Cossack'). And even if we do not know much about the song, the Slavonic (the Ukrainian?) style of the melody and the fact that it was borrowed from another culture is more than evident. Besides, the accent of words is not always correct.

The author of the lyrics, Zenon Firkowicz (1906–1958), was born in Trakai and lived there. He was a member of the editorial board of the journal "Dostu Karajyn" ('Friend of the Karaim') published by the Karaim Youth Club "Bir-Baw" ('Unity')

*Tiek keriakmiadi anar
Bir uvuč-te jaš tiokmia:
Tiejż kiel'di šatyr chabar,
Ki tojha hadirliarńmia.*

*„Toj, toj da hanuz toj”,
Čahyrat igiŕ da kart.
Sojdu ata siemiż koj,
Da šišlik-tie muna bart.*

*A ana kyldy syra,
Ki tojda šatyr bolhej,
Ki ičadohon karaj
Bijańgiej da jašarhej.*

*Toj boldu kačan ajtchan,
Torada niečik jazhan.
Kylyndy tašča katyn
Ičińdia bir sahatnyn.*

*Toj biźdia – dach bahaly,
Bieš jylda ol for bolat.
Anlychta šatyrlandy
Bir birgia biutiń dźymat.*

*Dahy mień anda édim,
Čahyr da syra ičtim.
Ašahan bar koldunlar
Tanychlarba bolsunlar.*

*Ale nie musiała uronić
Nawet garstki łez:
Szybko nadeszła radosna wiadomość,
By szykować się na wesele.*

*„Wesele, wesele, jeszcze raz wesele”,
Krzyczy młody i stary.
Zarżnął ojciec tłustą owcę,
I oto są szaszłyki.*

*A matka zrobiła piwo,
By na weselu wesóło było,
By popijając [je] Karaim
Cieszył się i rozkwitał.*

*Wesele odbyło się, jak obiecano,
Tak jak w Torze napisano.
Dziewczę zmieniło się w kobietę
W ciągu jednej godziny.*

*Wesele u nas – bardzo cenne [wydarzenie],
Odbywa się raz na pięć lat.
I dlatego weseli się
Calusieńka gmina, wszyscy co do jednego.*

*I ja tam byłem,
Wódkę i piwo piłem.
Niech wszystkie zjedzone kołduny
Będą [mi] świadkami.*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

10 Galvieniń kyryjynda

Popularna świecka piosenka o miłości, nieprzyporządkowana żadnej konkretnej okazji. Linia melodyczna ma budowę dwuczęściową. Bazuje na dźwiękach skali molowej naturalnej, co odpowiada melancholijnemu nastrojowi treści. Przy pierwszej publikacji autor słów zaznaczył, że tekst należy śpiewać na melodii piosenki *Hoj, hoj, Kozacze*. Choć nie posiadamy dokładnej wiedzy o utworze oryginalnym, słowiańska (ukraińska?) budowa linii melodycznej świadczy o tym, że została za-

in 1930–1934. He also taught children Karaim and religion, and served as a *hazzan* (a religious leader, a priest) in the Panevėžys Karaim community. After the war, he worked for various construction companies. He was a very cheerful and energetic person and organised Karaim amateur events. The song *Galvieniń kyryjynda* is one of Firkowicz's best known compositions. Written in 1930 this poem describes not only a love story, but also has a strong nostalgic theme. This might be the reason why this song was and still is performed very often.

The lyrics were published in the magazine “Dostu karajyn” 1932, 2: 7–8; as well as in KJ 1989: 156; ČUT 1997: 204.

♩ = 55

Gal - vie - niń — ky - ry - jyn - da — boj kyz ol - tu - ra - dyr, a - vaz - čech - ba ip - ińč -

kia — jyr - če - hyn čo - za - dyr. Tu - ju - la - dlar siož - lia - ri a - ruv

siu - viar - lik - niń Da ba - tad - lar bi - ria - ri — tol - hu - num - da — giol' - niuń.

ON THE SHORE OF GALVE

*On the shore of Galve
A girl sits,
With her silvery voice
She sings a song.
One can hear the words
Of true love,
They go one by one
Under the waves of the lake.*

*In the distance
From the side of the island
A figure in a boat appeared
Navigating towards her.
When she raised her eyes
And looked in front of her,
She recognized her beloved,
For whom her heart longed.*

pożyczona. Ponadto akcenty tekstu i linii melodycznej nie zawsze są dopasowane. Autor tekstu, Zenon Firkowicz (1906–1958) urodził się i mieszkał w Trokach. Był członkiem komitetu redakcyjnego pisemka „Dostu Karajyn” („Przyjaciół Karaimów”) wydawanego przez Koło Młodzieży Karaimskiej „Bir-Baw” w latach 1930–1934. Nauczał dzieci języka karaimskiego i religii, pełnił obowiązki hazzana (duchownego) w Poniewieżu. Po wojnie pracował w różnych przedsiębiorstwach budowlanych. Był bardzo wesołym, energicznym człowiekiem, organizował amatorskie działania o charakterze społeczno-kulturalnym na rzecz Karaimów. Pieśń *Galvieniń kyryjynda* jest jednym z jego najbardziej znanych utworów. Napisany w 1930 r. wiersz oprócz wątków miłosnych zawiera też silne wątki nostalgiczne związane z Trokami. Dlatego też pieśń ta była i nadal jest chętnie wykonywana. Tekst pieśni został opublikowany w: „Dostu karajyn” 1932, zeszyt 2: 7–8; KJ 1989: 156; ČUT 1997: 204.

GALVIENIŃ KYRYJYND A

*Galvieniń kyryjynda
Boj kyz olturadyr,
Avazčechba ip-ińčkia
Jyrčehyn čozadyr.
Tujuladlar sioźliari
Aruv siuviarlikniń
Da batadlar biriari
Tolhununda giołniuń.*

*Jyrachtan kioriuniuľdiu
Janyndan otračnyń
Kajiktia tiursiuń čomat
Utrusuna anyń.
Kiotiuriuptia juźliariń
Bahyndy alynha,
Tanydy oź siuviariń,
Kiusiańčlini džanha.*

NA BRZEGU GALWIE

*Na brzegu Galwie
Dziewczyńa siedzi.
Głosikiem cieniutkim
Swoją piosnkę śpiewa.
Dają się słyszeć jej słowa
Czystej miłości
I toną jedno po drugim
W falach jeziora.*

*Z daleka widać,
Jak od strony wyspy
W łódce płynie jakaś postać,
[Zmierza] ku niej.
Podniosła głowę,
Spojrzała przed siebie,
Poznała swego ukochanego,
Za którym tęskniło serce.*

*By the shore
He took a deep bow.
He reached for her hand,
The girl stood up at once.
'My dear friend,
look, we have made haste to you
together with my pal
to sail with you'.*

*The wish of the young man
The girl accepts.
With her full voice
She sings her song.
The islands echo
In pleasant sound.
The words are heard –
'I wish I were with them'.*

*The girl does not hesitate too long,
She goes and sits with them
And begins a nice tale,
They listen...
'Wait, dear, stop a while,
It gets too hard for my heart,
Could you better sing
With your silvery voice'.*

11 *Jonanyn ördiačiegi*

This is a secular song, intended for no particular occasion.

It is sung to the melody of a popular Polish (highlander) song called *W murowanej piwnicy*, which changes slightly in the second part of the motif. The accent in this borrowed melody does not at all correspond to the correct pronunciation of the words. However, this is almost undetectable owing to the joyful and cheerful character of the melody and the fact that it suits the comic content of the text.

The author of the lyrics is Szymon Kobecki (1857–1933), who we mentioned earlier as the man responsible for the words to the lullaby *Jukla uvlum* (No. 3 in this collection). This poem about the little duck of Jonah is written in colloquial Karaim. Numerous linguistic borrowings from Slavonic languages are employed here (in the Karaim text they are marked with quotes). The author may have done this on purpose, endeavouring on the one hand to demonstrate the creative possibilities of the Karaim, and on the other to give the lyrics a more comic feel. It is said that the poem describes the facts as they really happened.

The lyrics appeared in the author's original collection entitled "Irlar" (Kobeckij 1904: 49–58) as well as in KJ 1989: 27.

*Ol jetip kyryjyna
Juvuz bašuradyr.
Čozhanda kolun kyzha
Kyz fordan turadyr.
‘Abajly dostčam mienim,
Kior, džachtladych berie
birdiañ bu dostumba biž,
ki kieťmia sieniñbia’.*

*Kyz kiečikmiajñ uzach
Olturat alarba.
Da bašlejť kiorkliu jomach,
Alar tynlanadlar...
‘Tiož, kyzhyna, tochtahyn,
Ham džanha avurdyr,
Jachšyrach sieñ jyrlahyn
Inčkia avazyjba’.*

*Koltchasyňa bojdachnyn
Kyz kajryladyr.
Kiotiuriup avazčehyn
Jyrčehyn čozadyr.
Ėkiliejd’liar otračlar
Kiorkliu avazlarba,
Tujuladlar siožčioكليar –
‘Bolhejm mieñ alarba’.*

*On doptywa do brzegu,
Nisko się kłania.
Wyciąga ręce ku dziewczynie,
Dziewczyna zrywa się z miejsca.
„Droga moja przyjaciółko,
Zobacz, pośpieszyliśmy tutaj,
Razem z mym przyjacielem,
By płynąć z tobą”.*

*Dziewczyna nie zwlekając,
Siada z nimi.
I zaczyna się piękna opowieść,
Oni słuchają...
„Czekaj, dziewczyno, przestań,
Bo na duszy ciężko,
Lepiej ty zaśpiewaj
Swoim cienkim głosem”.*

*Ku prośbie młodzieńca
Dziewczyna się skłoniła,
Rozległ się jej głosik,
Piosenkę swą śpiewa.
Wyspy wtórują [echem]
Pięknymi głosami.
Słychać słowa:
„Gdybym i ja był z nimi”.*

Przełożyła Zofia Abkowicz

11 *Jonanyn ordiačiegi*

Piosenka świecka nie przypisana do żadnej konkretnej okazji, śpiewana jest na melodię popularnej polskiej (góralskiej) piosenki *W murowanej piwnicy* z nieznacznymi zmianami w drugiej części motywu. W tym zapożyczeniu akcent melodii kompletnie nie odpowiada akcentom w tekście. Łatwo to jednak przeoczyć, w pieśni dominuje bowiem wesoły nastrój melodii, bardzo dobrze wtórujący humorystycznej treści wiersza.

Autor tekstu, Szymon Kobecki (1857–1933) został krótko przedstawiony w opisie kołysanki *Jukla uvlum* (nr 3 w tym zbiorze). Wiersz o kacuszce Jonasza jest napisany potocznym językiem karaimskim, używanym na co dzień, z licznymi zapożyczeniami z języków słowiańskich (słowa obcojęzyczne podane są w cudzysłowie).

♩ = 160



Jo - na biž-ni kiu-siań-di Da ba-hyn Troch-ka kiel'-di. Hoj, hoj biž-niń Troch, Ša-tyr ša-har biž-niń Troch.

THE DUCK OF JONAH

Jonah has missed us
 And look, came to Trakai.
 Hey hey our Trakai,
 A cheerful town, our Trakai.
 We have a long street
 And a very old castle.
 Hey hey our Trakai...
 There are also lakes
 And deserted islands.
 Hey hey our Trakai...
 Balls of bleak
 And potato dumplings.
 Hey hey our Trakai...
 'Gannavs'^f if Jonah sees,
 He would eat them like a pig.
 Hey hey our Trakai...
 Stuffed bowels
 He likes as well.
 Hey hey our Trakai...
 And if pancakes are prepared,
 He could eat them without a limit.
 Hey hey our Trakai...
 Our kybyns of Trakai
 Are liked by everyone.
 Hey hey our Trakai...
 Jonah likes the potato pie so much
 That he even kisses the pan.
 Hey hey our Trakai...
 The dumplings also should be mentioned,
 The dish we all admire.
 Hey hey our Trakai...
 He would eat two carriages of them
 And would marry at once.
 Hey hey our Trakai...

Autor najwidoczniej świadomie użył takiego stylu, starając się pokazać nie tylko twórczy potencjał języka karaimskiego, lecz także nadać wierszowi aspekt humorystyczny. Trocka tradycja mówi, że wiersz ten opisuje prawdziwą historię. Utwór znalazł się w oryginalnym zbiorze *Irlar* (Kobeckij 1904: 49–58), był też opublikowany w KJ 1989: 27.

JONANYN ÖRDIAČIEGI

Jona biźni kiusiañdi
Da bahyn Trochka kiełdi.
Hoj hoj biźniń Troch,
Šatyr šahar biźniń Troch.
Uzun oram biźdia bart
Da kiermiań-die astry kart.
Hoj hoj biźniń Troch...
Hanuz bart „ozeralar”
Da kiop vieriań „vyspalar”.
Hoj hoj biźniń Troch...
Okleikadan koptalar
Da „bulvadan galkalar”.
Hoj hoj biźniń Troch...
„Gannavlar” Jona kiorsia,
Ašejt mioro „porosia”.
Hoj hoj biźniń Troch...
Tolturhan kyjmalarny
Astry siuviať alarny.
Hoj hoj biźniń Troch...
Ėgier blinlar išliamia,
Sansyz „moget” ašama.
Hoj hoj biźniń Troch...
Biźniń „trocki” kybynlar
Baryna tatuvlular.
Hoj hoj biźniń Troch...
Jona biokniu kiop siuviať,
Ki „mokotertni” obiať.
Hoj hoj biźniń Troch...
Hanuz kaldy kuldunlar,
Barymyzha čiebiarliar.
Hoj hoj biźniń Troch...
Ėki vagon ašahejt
„Da choc zaraz žencetkiejt”.
Hoj hoj biźniń Troch...

KACZUSZKA JONASZA

Jonasz się za nami stęsknił
I patrzcie, przyjechał do Trok.
Hej, hej, nasze Troki,
Wesołe miasto, nasze Troki.
Długa ulica jest tu u nas
I zamek bardzo stary.
Hej, hej, nasze Troki...
Jeszcze są [tu] jeziora
I dużo niezamieszkałych wysp.
Hej, hej, nasze Troki...
Z uklejki kopty
I z kartofli gałki.
Hej, hej, nasze Troki...
Kiedy gannawy^f Jonasz ujrzy,
Pożera je niczym prosię.
Hej, hej, nasze Troki...
Nadziewane kiszki –
Też bardzo je lubi.
Hej, hej, nasze Troki...
Jeżeli zrobić mu bliny,
Może ich zjeść bezliku.
Hej, hej, nasze Troki...
Nasze trockie kybyny
Smakują wszystkim.
Hej, hej, nasze Troki...
Jonasz tak uwielbia biok,
Że aż całuje glinianą formę^g
Hej, hej, nasze Troki...
Jeszcze zostały kołduny,
Też lubiane przez nas wszystkich.
Hej, hej, nasze Troki...
Dwa wagony by zjadł,
„I żeniłby się choćby zaraz”.
Hej, hej, nasze Troki...

*Jonah left the house
Very happy with himself.
Hey hey our Trakai...
He wore a hat on his head
And had four pennies in his pocket.
Hey hey our Trakai...
He went early to the market,
Met a girl there.
Hey hey our Trakai...
This merry girl told him
– ‘We are preparing a party’ .
Hey hey our Trakai...
Jonah was very happy
And bought a duck.
Hey hey little duck,
Green headed little duck.
Green headed little duck
With very nice wings.
Hey hey little duck...
Its feathers were light,
Its legs like a deer’s.
Hey hey little duck...
Its eyes like a dove,
They could mislead anyone.
Hey hey little duck...
He brought his duck home
And fed it dumplings.
Hey hey little duck...
The duck understands everything,
And smiles to itself.
Hey hey little duck...
Jonah takes a boat,
The duck swims in the water.
Hey hey little duck...
It gives out a merry voice,
This duck was worth four pennies.
Hey hey little duck...
What are you saying, duck,
Which way are you directing me?
Hey hey little duck...
Jonah understood it,
This merry, beautiful duck.
Hey hey little duck...
He goes to that party,*

Čychty Jona juviuńdiań,
 Astry „kontent" öziuńdiań.
 Hoj hoj biźniń Troch...
 „Kapeliušu" bašynda
 Diort' froliu jančyhynda.
 Hoj hoj biźniń Troch...
 Bazarha örtia bardy,
 Bir kyzny utrulady.
 Hoj hoj biźniń Troch...
 Ajtty anar šatyr kyz:
 – 'Biz "majuvka" išliejbiž'
 Hoj hoj biźniń Troch...
 Jona astry bijańdi,
 Ördiaček satyn aldy.
 Hoj, hoj, ördiaček,
 Ješil' bašly ördiaček.
 Ördiaček ješil' bašly,
 Astry kiorkliu kanatly.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Junčochlary jeńgilliar,
 Ajachlary „oleńliar".
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Kiožliari kiugiurčiuńliar,
 Kimni kliasiej jełdiarliar.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Ördiakni juvgia eł'tti,
 „Galkalarba" biešliaťti.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Ördiak barysyn anlejt
 Da öziunia kiul'miušliejť.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Jona batcha olturat,
 Suv usnu ördiak čomat.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Avazny šatyr ijať,
 Diort' froliu ördiak tijať.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Nieni ördiak sień ajtas,
 Kejre jolu kiorgiuziaš?
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Anlady Jona any,
 Kiorkliu, čiebiar ördiakni.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 „Majufkaha" ol kietiať,

Wyszedł Jonasz z domu,
 Bardzo kontent z siebie.
 Hej, hej, nasze Troki...
 Kapelusz na głowie,
 Cztery ruble w portfelu.
 Hej, hej, nasze Troki...
 Na bazar poszedł z rana,
 Jedno dziewczę napotkał.
 Hej, hej, nasze Troki...
 Powiedziała mu wesoła dziewczyna:
 – „Robimy majówkę”.
 Hej, hej, nasze Troki...
 Jonasz bardzo się ucieszył,
 Kaczuszkę kupił.
 Hej, hej kaczuszka,
 Zielonogłowa kaczuszka.
 Kaczuszka zielonogłowa,
 Bardzo piękne skrzydła ma.
 Hej, hej kaczuszka...
 Piórka ma lekkie,
 Nogi jak u jelonka.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Oczy niczym gołąbki,
 Skuszą każdego, kogo zechcą.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Kaczkę do domu zaniósł,
 Gałeczkami nakarmił.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Kaczka wszystko rozumie
 I sama do siebie się uśmiecha.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Jonasz wsiada do łódki,
 Kaczka po wodzie płynie.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Wesoły głos wydaje,
 Cztery ruble kaczka kosztuje.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Co ty, kaczkco, mówisz,
 Dokąd drogę wskazujesz?
 Hej, hej, kaczuszka...
 Zrozumiał ją Jonasz,
 Piękną, uroczą kaczkę.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Na majówkę się wybiera,

The duck swims behind him.
Hey hey little duck...
Where, duck, are you swimming to?
What are you thinking about?
Hey hey little duck...
Jonah is already at the castle,
The whole crowd is also there.
Hey hey little duck...
All the boys are gathered
And so are all our girls.
Hey hey little duck...
When Jonah saw the girls,
He forgot about the duck.
Hey hey little duck...
Finally his duck
Found a place for itself in the castle.
Hey hey little duck...
It sat there merrily alone,
Looking at the girls.
Hey hey girls,
You are like doves, you girls.
Hey hey girls,
You are like doves, you girls.
All the young began
Together with beautiful-eyed girls.
Hey hey girls...
Drinking krupnik out of glasses,
Eating pickled cucumbers.
Hey hey girls...
There were many dishes
And tasty dumplings.
Hey hey girls...
They set the samovar
And drank some tea.
Hey hey girls...
They finished all quite quickly
And started dancing.
Hey hey girls...
The duck sat at the side,
And its master danced.
Hey hey girls...
He finished dancing
And started talking.
Hey hey girls...



Ördiačiek arttan čomat.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Kejre, ördiak, sień čomas,
 Nieni sień sahyš étiáš?
 Hoj, hoj, ördiaček...
 „Uže" Jona kiermiańdia,
 Biutiń „chevra-de" anda.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Kieľgiańliar bar „chaverliar"
 Da bar biźniń taščalar.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Jona kioriup kyzlarny
 Unuttu ördiačiekni.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Ördiačiegi usunda
 Tapyt orun kiermiańdia.
 Hoj, hoj, ördiaček...
 Jalhyz šatyr olturat,
 Kyzlar usnu bahynat.
 Hoj, hoj, siź kyzlar,
 Kiugiurčiuńliar, siź kyzlar.
 Hoj, hoj, siź kyzlar,
 Kiugiurčiuńliar, siź kyzlar.
 Bašladlar bar joldašlar
 Da kiorkliu kioźliu kyzlar.
 Hoj, hoj, siź kyzlar...
 „Škliankadan" krupnik ičmia,
 Tuzlu chyjar ašama.
 Hoj, hoj, siź kyzlar...
 Kiop édi ašamachlar
 Da tatuvlu kuldunar.
 Hoj, hoj, siź kyzlar...
 Samovar turhuzdular
 Da „herbata" ičtiliar.
 Hoj, hoj, siź kyzlar...
 Tierk baryn tiugiaťtiliar
 Da siekirmia bašladlar.
 Hoj, hoj, siź kyzlar...
 Ördiak janda olturat,
 A jubiji siekiriať.
 Hoj, hoj, siź kyzlar...
 Tiugiaťti ol siekirmia
 Da bašlady sioźliamia.
 Hoj, hoj, siź kyzlar...

Kaczuszka za nim płynie.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Dokąd, kaczo, płyniesz,
 O czym ty myślisz?
 Hej, hej, kaczuszka...
 Już Jonasz na zamku,
 Całe towarzysto też już tam.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Zebrali się wszyscy kompani
 I wszystkie nasze panny.
 Hej, hej, kaczuszka...
 Kiedy zobaczył Jonasz dziewczyny,
 Zapomniał o kaczuszce.
 Hej, hej, kaczuszka...
 W końcu kaczuszka mądra
 Znalazła miejsce na zamku.
 Hej, hej kaczuszka...
 Wesóło siedzi sobie sama,
 Na dziewczęta spogląda.
 Hej, hej, wy, dziewczęta,
 Gołąbki, wy, dziewczęta.
 Hej, hej, wy, dziewczęta,
 Gołąbki, wy, dziewczęta.
 Zaczęli wszyscy przyjaciele
 I dziewczęta pięknookie
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Ze szklanek krupnik pić,
 Kiszone ogórki jeść.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Dużo było potraw
 I smacznych kołdunów.
 Hej, hej, wy dziewczęta...
 Samowar postawili
 I herbatę pili.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Szybko wszystko skończyli
 I tańczyć zaczęli.
 Hej, hej, wy dziewczęta...
 Kaczka z boku siedzi,
 A gospodarz tańczy.
 Hej, hej, wy dziewczęta...
 Skończył tańczyć
 I zaczął rozmawiać.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...

Jonah talked to a girl,
 To the one he met that morning.
 Hey hey girls...
 The girl grabbed the duck
 And holds it softly.
 Hey hey girls...
 Jonah asks that girl
 Without taking his eyes off of her.
 Hey hey girls...
 Who among you (girls) made the effort,
 Prepared the dumplings?
 Hey hey girls...
 The girl did not reply,
 And the duck looked –
 Hey hey girls...
 Into the eyes of that girl
 And into the eyes of his master.
 Hey hey girls...
 Jonah noticed that
 And fell in love with the girl.
 Hey hey girls...
 They came back from that party
 And arranged a betrothal ceremony.
 Hey hey girls...
 We sing now merrily,
 In praise of that duck.
 Hey hey girls...
 Hey hey young lads,
 Handsome young lads,
 Hey hey young lads,
 Handsome young lads
 I'm telling you the truth,
 Don't forget that girl.
 And Jonah's duck
 And his love.
 Hey hey young lads...
 Be like Jonah
 And love girls.
 Hey hey young lads...
 Don't forget that girl
 And the lad Jonah.
 Hey hey young lads...

Jona kyzba siožliadi,
 Nie értia utrulady.
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Kapyt kyz ördiačiekni
 Da siuvia tutat any.
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Sorat Jona bu kyzdan,
 Kioziun kiotiurmit andan.
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Kim bu siždiañ jadady,
 Kuldunlarny išliadi?
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Tašča karuv biermiadi,
 A ördiaček bahyndy –
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Kiožliarinia bu kyznyn
 Da kioziunia jubijniñ.
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Jonamyz bunu kiordiu
 Da kyzny fordan siuvdiu.
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 „Majufkadan“ kajttylar
 Da kieliašmiakni išliadliar.
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Šatyr halie jyrlejbyz,
 Ördiačiekni machtejbyz.
 Hoj, hoj, siž kyzlar...
 Hoj, hoj, bojdachlar,
 Suklančylar bojdachlar,
 Hoj, hoj, bojdachlar
 Suklančylar bojdachlar,
 Sižgia ajtam kiertini,
 Unutmajyz bu kyzny,
 Jonanyn ördiačiegiñ
 Da anyn siuviarligiñ.
 Hoj, hoj, bojdachlar...
 Jona kibik bolujuz
 Da kyzlarny siuviujuž.
 Hoj, hoj, bojdachlar...
 Unutmajyz ol kyzny
 Da bojdachny Jonany.
 Hoj, hoj, bojdachlar...

Jonasz rozmawiał z dziewczyną,
 Którą rano spotkał.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Złapała dziewczyna kaczuszkę
 I z miłością ją tuli.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Pyta Jonasz tę dziewczynę,
 Nie odrywa oczu od niej.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Która z was się trudziła,
 Kołduny zrobiła?
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Dziewczyna nie odpowiada,
 A kaczuszka spogląda –
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 W oczy tej dziewczyny
 I w oczy gospodarza.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Jonasz to zauważył
 I od razu dziewczynę pokochał.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Z majówki wrócili
 I zaręczyny urządzili.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Wesoło teraz śpiewamy,
 Kaczuszkę chwalimy.
 Hej, hej, wy, dziewczęta...
 Hej, hej, młodzieńcy,
 Piękni młodzieńcy,
 Hej, hej, młodzieńcy,
 Piękni młodzieńcy,
 Mówię wam prawdę,
 Nie zapomnijcie tej dziewczyny,
 Kaczuszki Jonasza
 I jego miłości.
 Hej, hej, młodzieńcy...
 Bądźcie jak Jonasz
 I kochajcie dziewczęta.
 Hej, hej, młodzieńcy...
 Nie zapomnijcie tamtej dziewczyny
 I młodzieńca Jonasza.
 Hej, hej, młodzieńcy...

*Oh, make you, girls,
Dumplings for the lads.
Hey hey young lads...
They will love you more
And will marry you faster.
Hey hey young lads...*

*Hey hey our Trakai,
Our merry town, our Trakai.*

*Hey hey little duck,
Green-headed little duck.*

*Hey hey you girls,
Dove-like girls.*

*Hey hey you lads,
Handsome lads.*

f. *Gannav* – a Karaim dish; a sort
of round dumplings stuffed with meat.



Aj, išliajiž, siž kyzlar,
Bojdachlarha kuldunlar.
Hoj, hoj, bojdachlar...
Artych sižni siuviarliar
Da tierkriak juvlianirliar.
Hoj, hoj, bojdachlar...

Hoj hoj bižniń Troch,
Šatyr šahar bižniń Troch.

Hoj hoj ördiačiek,
Ješiľ bašly ördiačiek.

Hoj hoj siž kyzlar,
Kiugiurčiuńliar siž kyzlar.

Hoj hoj bojdachlar,
Suklančylar bojdachlar.

A wy, dziewczęta, róbcie
Dla młodzieńców kołduny.
Hej, hej, młodzieńcy...
Będq was bardziej kochali
I szybciej się ożenią.
Hej, hej, młodzieńcy...

Hej, hej, nasze Troki,
Wesołe miasto nasze Troki.

Hej, hej, kaczuszko,
Zielonogłowa kaczuszko.

Hej, hej, wy dziewczęta,
Gołqunki wy, dziewczęta.

Hej, hej, młodzieńcy,
Urodziwi młodzieńcy.

Przełożyła Halina Kobeckaitė

f. Gannawy – danie kuchni karaïmskiej,
rodzaj pyz z nadzieniem.

g. Dosł. makutrę.

Betrothals and weddings

About betrothal and wedding rituals

Wedding customs make up the largest group of Karaim traditions. The ceremony as a whole consists of many minor and major rituals. Each of these has a particular symbolic meaning, and thus requires a suitable level of emphasis when performing these rituals.

The Karaim's musical heritage is an integral part of these rituals, and plays an important role in all three parts of the wedding ceremony, namely the betrothal, the actual wedding in the *kenesa* and the wedding reception. However, this does not mean that no singing could take place in other parts of the ceremony. In such situations non-ritual songs were usually performed, such as those published in this collection in the section "Songs of youth and love". To understand the ceremony better, we will shortly describe all its parts. Earlier descriptions of the wedding ritual are to be found in Kowalski 1927: 222–228 (in Polish) and KDJJ vol. 2: 47–82 (in Karaim).

The wedding ceremony begins the moment the young man arrives at the parents of his beloved to ask their permission for her hand in marriage and receives their consent. This first step is called *siożgia kojmach* (conclusion of the agreement). When all is settled, the young couple invites their guests to the wedding (*tojha kolmach*), and in the meantime two types of wedding cakes are baked: one, called a *kijovliuk* (a round cake, was prepared by the family of the bridegroom), while the second, the *kielińlik* (an oval cake) by the relatives of the bride. All these preparations mark the introduction to the main betrothal ceremony – *kieliašmiak*.

The whole community attends the betrothal ceremony and no specific invitations are needed. Usually it takes place in the bride's home, but today any large venue can serve this purpose. The elders of the community sit at the table together with the parents of the couple getting married. The couple mingles with the young people separately – she with the girls and he with the boys. When the moment comes, the priest announces that the betrothal ceremony should commence. Then the couple chooses their witnesses – two men (*vakil*) and two women (*jeńgia*), who are at the same time the matchmakers of the couple. One of the *vakils* asks the groom if he is taking this young girl as his wife out of his own free will. When the groom confirms that this is so, the *vakil* shakes his hand (*kol vatmach*). Afterwards, the priest sanctions the solemn vow taken by the couple. They then sign their marriage/betrothal agreement (*toj jazyšy*) and afterwards someone breaks an earthenware jar. Prayers blessing the

Ślub i wesele

O rytuałach ślubnych i weselnych

Obrzędy weselne stanowią najbardziej rozbudowaną część karaimejskiej tradycji. Na całość rytuału składa się wiele komponentów, mniej lub bardziej wyrazistych gestów i czynności. Każde z nich ma znaczenie symboliczne, stąd przy odprawianiu rytuałów żadnego z nich nie wolno pominąć.

Dziedzictwo muzyczne, będące nieodłącznym składnikiem tego rytuału, dotyczy trzech etapów ślubnej ceremonii – zaręczyn, ślubu w kienesie oraz weselnej uczty. Nie oznacza to jednak, że w innych momentach całej ceremonii weselnej się nie śpiewa, są to jednak najczęściej pieśni nie związane z rytuałem, na przykład te wymienione w rozdziale „Młodość, zabawa, miłość” czy pieśni na spotkania towarzyskie lub jeszcze inne. Aby lepiej zrozumieć ceremonię, poniżej zostały pokrótce omówione wszystkie części rytuałów ślubnych i weselnych. Ich przebieg opisał (w języku polskim) Kowalski (1927: 222–228), opis w języku karaimejskim znajduje się też w KDJJ t. 2: 47–82.

Obrzędy weselne zaczynają się w chwili, kiedy młody mężczyzna przychodzi do rodziców swojej wybranki prosić o jej rękę i otrzymuje ich zgodę. Ten pierwszy krok to *sioźgia kojmach* (zawarcie umowy). Kiedy wszystko zostaje uzgodnione z rodzicami, młoda para zaprasza gości na wesele (*tojha kolmach*), a w tym czasie pieczone są weselne bułki – *kijovliuk* w rodzinie pana młodego (o kształcie okrągłym) i *kieleńlik* w rodzinie panny młodej (o kształcie podłużnym). Te i inne przygotowania są wstępem do *kieleśmiak*, oficjalnej ceremonii zaręczyn.

Na zaręczyny przychodzi bez zaproszeń cała społeczność. Ceremonia odbywa się tradycyjnie w domu panny młodej, w dzisiejszych czasach także w jakimkolwiek innym, większym pomieszczeniu. Przy stole zasiada starszyzna gminy: duchowny, szanowani przedstawiciele starszego pokolenia oraz rodzice narzeczonych. Przyszli małżonkowie pozostają w towarzystwie swych rówieśników – każde jednak z osobna: ona z dziewczętami, on z chłopcami. Kiedy duchowny ogłosi, że uroczystość zaręczyn się rozpoczęła, młodzi wskazują świadków – dwóch mężczyzn (*vakil*) i dwie kobiety (*jeńgia*). Wówczas jeden ze świadków pyta pana młodego, czy z własnej woli bierze on za żonę tę oto pannę i po uzyskaniu odpowiedzi twierdzącej, ściska dłoń narzeczonego (*kol vatmach*). Następnie duchowny zatwierdza przysięgę młodych, którzy składają swe podpisy pod umową zawarcia małżeństwa (*toj jazyšy*). Gdy to uczynią, jeden z obecnych rozbija gliniany dzban. Następnie

wine and bread are read out, then the young people elect the master of the wedding (the *ataman*, who is usually the same person as the first matchmaker) and gives him a wand to symbolise his power. The Ataman and all the guests sign the agreement, and the bride and bridegroom then ask their parents for their forgiveness and blessing. In this part of the ceremony a chant *Ėńdiriuvčiu* (No. 12) is performed.

The next ritual involves covering the head of the bride with a veil and symbolically combing her hair. During this ceremony, a wedding lament called *Muzhul kielin* (No. 13) is performed. Once the ceremony is finished and the veil is placed on the bride and some prayers have been read out, the priest gives a gentle pat on the shoulders of the groom who then runs out of the room, and as he runs young people slap his back. This is a symbolic way of leading the groom out of the circle of 'singles'. Afterwards everyone leaves to prepare and dress the bride and the groom separately. At this point the *kieliašmiak* comes to an end.

After the couple have been dressed, the next stage is the religious wedding ceremony itself, which takes place in *kenesa*. Nowadays, this comes right after *kieliašmiak*. In earlier times, however, there would be a longer break. This was possible, since the *kieliašmiak* (betrothal) ceremony de facto legalises the marriage when the contract is signed. In theory, if the bride or the groom were to change their minds at some point between the betrothal and the religious ceremony, he or she would need to ask for a divorce (which previously was not at all easy to obtain).

Hence, the religious wedding ceremony started with the entrance of the wedding procession into the *kenesa*. This entrance was accompanied by the *Kiorkiu kijovliarnin* chant (No. 14). Later on some prayers would be offered, and then the priest would chant *Tabuvču katyn* (No. 15). This would be followed by the reading out of the wedding contract. Next, the priest would place the rings on the marrying couple. After some prayers had been said he would chant *Kiučliu Tieńri* (No. 16). Afterwards, the wine would be blessed, followed by special prayers blessing the couple and the whole community. This marked the end of the religious ceremony. In the past, following this ceremony the female elders used to say to the young ones: 'you can go and peel the carrots' because maids were usually not allowed to attend the wedding party.

In the next ritual following the religious ceremony, the newlyweds would meet at the entrance to their home. A sheep skin would be placed on the threshold and the couple would have to step on it. The parents would welcome the couple with freshly baked bread, and all the guests would throw a few husks of oats on their heads. During this welcoming ceremony music would be played and songs performed as

zaczynają się modlitwy z błogosławieństwem wina i chleba, po których młodzież wybiera marszałka wesela (*atamana*, najczęściej jest nim pierwszy *vakil*) i wręcza mu splecioną z trzech witek wierzbowych różdżkę jako symbol jego władzy. Ataman i wszyscy obecni podpisują się pod umową zawarcia małżeństwa, młodzi proszą rodziców o wybaczenie i błogosławieństwo. W tej części obrzędu śpiewa się pieśń *Ėndiriuvčiu* (nr 12).

Kolejny rytuał polega na zakryciu głowy panny młodej welonem i symbolicznym czesaniu jej włosów. W trakcie tego zabiegu wykonuje się lament weselny *Muzhul kielin* (nr 13). Po jego odśpiewaniu, upięciu welonu i modlitwie duchowny lekko uderza po plecach pana młodego, który wybiega z pokoju. Po drodze do drzwi jest uderzany również przez młodych mężczyzn, którzy w ten sposób symbolicznie „wypraszają” go ze swego grona. Następnie wszyscy idą ubierać pannę młodą i pana młodego – kobiety towarzyszą pannie młodej, mężczyźni – panu młodemu. Na tym *kieliašmiak* się kończy.

W dzisiejszych czasach ceremonia ślubna następuje od razu po zaręczynach. Dawniej zdarzało się, że zaręczyny i ślub dzielił dłuższy okres czasu. Według karaimskich obyczajów zaręczyny i podpisanie umowy małżeńskiej były uznawane za zobowiązanie równe małżeństwu. Jeśli któraś ze stron zmieniła zdanie między zaręczynami a ślubem, było to równoznaczne z prośbą o rozwód, który w dawnych czasach nie był wcale łatwy do uzyskania.

Zasadnicza ceremonia ślubu zaczyna się od wejścia procesji weselnej do kienesy, czemu towarzyszy śpiew *Kiorkiu kijovliarnin* (nr 14). Po odczytaniu stosownych modlitw duchowny intonuje *Tabuvču katyn* (nr 15), a następnie odczytuje na głos zawartą podczas zaręczyn umowę małżeńską. Następnie zakłada państwu młodym obrączki i po kolejnych modlitwach śpiewa *Kiučliu Tieñri* (nr 16), po czym błogosławi wino i oboje młodych małżonków oraz całą gminę. Na tym ceremonia ślubu się kończy. Niegdyś w tym momencie starsze kobiety mówiły młodym dziewczętom: „idźcie obierać marchewki”, bo pannom nie wolno było bawić się na uczcie weselnej. Po ślubie następował rytuał spotkania młodych małżonków przy wejściu do ich domu. Na progu rozkładano skórę barania, na której nowożeńcy musieli postawić stopy. Rodzice witali młodą parę chlebem, a wszyscy goście obsypywali im głowy ziarnami owsa. Towarzyszyła temu muzyka i śpiew, goście się bawili. Niestety, nie wiemy, jaka to była muzyka i na czym ją wykonywano – być może były to skrzypce i bębenki, a może inne jeszcze instrumenty. Dziś przy takich okazjach korzysta się z nowoczesnego sprzętu i repertuaru.

the guests enjoyed the moment. It is a pity that we do not know what kind of music this was, nor which instruments were played. There might have been a violin with some drums or something else. In modern times people are open to all kinds of ideas on these occasions.

The wedding reception itself included one of the most solemn parts of the entire ceremony, namely, a chant performed by the master of the wedding, the Ataman, called *Onarhejlar* (No. 17). At the end of the reception some more prayers would be offered, and by midnight the priest reading a prayer would take off the bride's veil and throw it at the other young girls over the bride's shoulder. The tradition says that whoever catches the veil would soon be married. And the youngest guests continued the party until late...

On the Saturday following the wedding the newlyweds and their matchmakers would go to *kenesa*. Some special prayers would be offered for them. Afterwards, the parents of the groom would invite their closest family and the matchmakers to their home for a festive meal known as the Great Wedding Saturday (*ullu toj šabaty*). The party would feature celebratory songs and other forms of entertainment.

12 Ēndiriuvču

This is a paraliturgical chant performed solo during the betrothal ceremony (*kialiašmiak*) at home.

The melody is very expressive, closely related to the text, and the accents of words must be pronounced correctly. The melody develops freely and helps the singer to express the meaning of the words. However, it is sufficiently classical in form according to several parameters. It belongs to the first group of paraliturgical chant that combines the melody with a classical structure and features of the tonal system. This chant is composed of four musical phrases, the second and the third modulate to the 'dominant' and 'subdominant' of the classical minor scale.

♩ = 140

Ēn - di - riuv - čiu, kio - tiu - riuv - čiu, bol ju - luv - ču, kut - char mie - ni.

Ēn - di - riuv - čiu, kio - tiu - riuv - čiu, bol ju - luv - ču, kut - char mie - ni.

Jednym z uroczystych momentów podczas uczty weselnej był śpiew atamana, który wykonywał *Onarhejlar* (nr 17). Pod koniec biesiady czytano kolejne modlitwy, a o północy duchowny recytując stosowną modlitwę, zdejmował pannie młodej welon i ponad jej ramieniem rzucał w stronę dziewcząt. Wierzono, że ta, która go schwyci, wyjdzie jako pierwsza za mąż. Młodzież kontynuowała zabawę do białego rana.

W sobotę następującą po weselu nowo poślubieni ze swatami i swaciami udawali się do kienesy, gdzie czytano specjalne błogosławieństwa dla młodych małżonków, po czym rodzice pana młodego zapraszali najbliższą rodzinę i swatów do domu na obiad – ucztę wielkiej soboty weselnej (*ullu toj šabbaty*). Posiłek przekształcał się w zabawę, podczas której śpiewano radosne pieśni.

12 Éńdiriuvčiu

Śpiew paraliturgiczny wykonywany solo podczas rytuału zaręczynowego (*kielešmiak*) w domu. Jego melodia jest dosyć ekspresyjna, bardzo ściśle powiązana z tekstem, akcenty słów muszą zostać prawidłowo położone. Melodia swobodnie się rozwija, pomaga wyrazić znaczenie słów, jest jednak klasyczna, jeśli chodzi o różne cechy muzyczne. Pieśń ta należy do pierwszej grupy śpiewów paraliturgicznych, posiada klasyczną strukturę i cechy systemu tonalnego. Składa się z czterech fraz muzycznych, druga i trzecia fraza „modulują” do „dominanty” i „subdominanty” klasycznego minoru.

Oryginalną wersję tekstu opublikowano w STMQ IV: 193, a tekst karaimski został zaczerpnięty z rękopisów – w KDJJ t. 2: 85. Autorstwo być może należy przypisać niejakiemu Mansurowi (więcej o historii tekstu zob. Tuori 2013: 401).

ÉŃDIRIUUVČIU

*Éńdiriuvčiu, kiotiarivvčiu,
Bol juluvču, kutchar mieni.*

*Boluš maja, bir jarlyja
Da üviuja kijir mieni.*

*Niegia éńdim da éńkiajdım,
Kiemišil'dim, sahyň mieni.*

TY, KTÓRY STRĄCASZ

*Ty, który strącasz, ty, który wywyższasz,
Bądź wybawicielem, bądź moim zbawcą.*

*Dopomóż mi, nieszczęsnemu,
I wprowadź mnie do swego domu.*

*Czemum zszedł i pochylił się w pokorze,
Zostałem porzucony, pamiętaj o mnie.*

The original version of this text was published in STMQ IV: 193, while the Karaim text (taken from manuscripts) – in KDJJ vol. 2: 85. The author of the lyrics was probably a certain Mansur (for more on the history of this text, see Tuori 2013: 401).

YOU WHO BRINGS US DOWN

*You who brings us down and lifts us up,
Be my savior, rescue me.*

*Help me, one of your poor,
And bring me to your house.*

*Why I lowered myself and bowed down,
I have been abandoned, remember me.*

*Whom to ask, if not You,
My God, rescue me from the grave.*

*Be at my side for the journey of my life,
Defend me at every step.*

*My eyes see You God, high up above,
Lead me to your right path.*

*From troubles, poverty
And from misfortune save me.*

*Bless and protect,
Shield our nation.*

13 *Muzhul kielin*

Muzhul kielin is one of the few folksongs performed during the betrothal ritual (*kieliašmiak*). It is sung at the moment when the young girls form a circle and one after another approach the bride sitting on a chair. They immerse the ring of the *jeńgia* (lady-matchmaker) in perfumes and spread the perfumes on the bride's hair. The song is long, and the girls rotate around the circle until it ends. This ritual and the lyrics of the song symbolise the bride's bidding farewell to her parental home and her transition to the new home of her future husband. When a girl (bride) mar-

*Kolma kimdia, bašcha sieńdiań,
Tieńrim, giordiań julu mieni.*

*U kogo innego mam prosić, jeśli nie u Ciebie,
O, Boże, wybaw mnie od śmierci.*

*Bol katymda tirlik jolda,
Har atlamda abra mieni.*

*Bądź przy mnie na [mej] drodze życia,
Na każdym moim kroku chroń mnie.*

*Kiozium birgia bijik Bijgia,
Tiuzliukliargia kajyr mieni.*

*Oko moje [wypatruje] Pana na wysokościach,
Prowadź mnie prostymi drogami.*

*Avurluchtan, jarlylychtan
Da chorluchtan sakla mieni.*

*Przed trudnościami, przed nędzą
I przed niedolą strzeż mnie.*

*Alhyšlahyn da abrahyn,
Kalkanlahyn elimiżni.*

*Błogostaw i zachowaj,
Ostaniaj swą tarczą nasz lud.*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

13 *Muzhul kielin*

Jedna z nielicznych pieśni folklorystycznych śpiewana podczas rytuału zaręczyn (*kieliašmiak*) w momencie, gdy młode dziewczyny ustawiwszy się w koło, podchodzą po kolei do siedzącej na krześle panny młodej i zanurzając w pachnidle należąca do swaci (*jeńgia*) obrączkę, perfumują nią włosy oblubienicy. Śpiew jest długi, dziewczęta krążą dookoła, dopóki pieśń się nie skończy. Cały rytuał i tekst pieśni wiążą się z pożegnaniem dziewczyny z domem ukochanych rodziców i jej przejściem do nowego domu, do przyszłego męża. Dziewczyna zmienia tym samym status społeczny, co niegdyś pociągało za sobą również konieczność zmiany uczesania: obcięcie warkoczy i zakrycie głowy chustką. Rytuał ten symbolizuje mycie włosów panny młodej na znak pożegnania się ze stanem panieńskim.

Muzhul kielin bywa nazywana ślubnym lamentem. Zgodnie z dawną tradycją wykonywał tę pieśń młody chłopak (w innych kulturach istnieją podobne rytuały, gdzie los panny młodej opłakuje inna osoba, mężczyzna). Jest to jedyna pieśń w karaimskim dziedzictwie muzycznym, w której, jak wspomniano, do śpiewającego zazwyczaj dołączały skrzypce lub flet, realizując główny motyw. Utwór jednak pozostawał jednogłosowym, był wykonywany unisono, nawet z towarzyszeniem instrumentów. Melodia lamentu jest wolna, smutna w nastroju. Chociaż składa się z czterech jasno wyrażonych motywów, nie sprawiają one wrażenia struktury symetrycznej i rytmicznie są swobodnie interpretowane.

ries it changes her social status, a fact which in previous times also required her to change the style of her hair – to cut her long tresses and cover her hair with a scarf. So this ritual symbolises the washing of her hair before changing her maiden status. *Muzhul kielis* is called a wedding lament. According to tradition, it is performed by a young boy (similar examples of rituals where another person, a man, laments the fate of the bride, are also known in other cultures). This is the only example within the musical heritage of the Lithuanian Karaims where musical instruments (e.g. a violin or flute) accompany the singer. But even then the performance remains monodic, the instruments perform the same melody in unison with the voice.

The melody of this lament is slow and melancholic and with quite a few melodic embellishments and variations as a result of expressing the content of the poem and the emotions of the singer. It consists of four clear motifs. However, it does not give the impression of having a symmetrical structure. They are interpreted quite freely with regard to their rhythm.

In earlier times this kind of lament was composed for each bride individually while being based on a common template. The words of the present lament were published in Kowalski 1927: 238, where it was noted that the last line includes a quote from the Book of Job (vers 8,7).

A Lithuanian translation of the melody and its words was included in Firkavičiūtė 1992: 239–240, while a Karaim version of the text without the melody appears in KDJJ vol. 2: 56–60.

A SAD BRIDE

*Let God show mercy on our bride,
Save her, you, Our Lord,
The one that cries despairingly,
Prays to your oneness.*

*– Honourable respectful masters (lords),
Listen to my cry!
Oh, how my pain intensifies,
Streaming with my tears.*

*Why am I different from the others?
That I must separate myself from my beloved?
You've broken my youth,
Taken away my time.*

W dawnych czasach pisano takie lamente indywidualnie dla każdej wychodzącej za mąż dziewczyny. Tekst zamieszczonego w niniejszym zbiorze *Muzhul kielin* opublikował Kowalski (1927: 238), dodając uwagę, że w ostatnim zdaniu wykorzystano cytaty z księgi Hioba (werset 8,7).

Melodia *Muzhul kielin* i jej tekst z tłumaczeniem na język litewski zostały opublikowane przez autorkę (Firkavičiūtė 1992: 239–240), sam tekst w języku karaïmskim – w KDJJ t. 2: 56–60.

♩ = 116-120

Cha - jyf - sun Tień - ri kie - li - ni - miż, ju - bat a -
ny sień Bi - ji - miż. Nie ast - ry sy - nych jy - lej -
- dyr, bir - li - gi - ja jal - ba - ra - dyr.

MUZHUL KIELIŃ

*Chajyfsun Tieńri kielinimiż,
Jubat any sień Bijimiż.
Nie astry synych jylejdyr,
Birligija jalbaradyr.*

*Hiormiałli syjly bijliarim,
Ėšitijį sarnavlyarim!
Vaj, nie ma syzlavym artchanda,
Jašym byla kujunhanda.*

*Nie mień ożgiariak baryndan,
Ajyrylma siuviarliardiań.
Jašarmahymny syndyrdyj,
Zaman ėstia ma kajyrdyj.*

SMUTNA PANNA MŁODA

*Zlituj się, Boże, nad naszą panną młodą,
Pociesz ją, nasz Panie!
Jakże płacze, wielce zrozpaczona,
Błaga Ciebie, Jedynego.*

*Czcigodni, zacni moi panowie,
Usłyszcie mój śpiew!
Ach, gdy moja boleść tak się wzmaga,
Gdy leją się moje łzy.*

*Czymże się różnię od wszystkich innych,
Bym musiała się rozstać z tymi, których kocham?
Złamałeś mnie w rozkwicie,
Czas odwrócił się ode mnie.*

*In endless crying,
Inconsolable grief
To you, my good sisters,
I open my heart, my dears.*

*Kind and comely maidens,
The joy of my early years.
Sorrow has lengthened its stride,
Made my virginity cry.*

*I cannot stop my tears,
I cannot remember any of my sins,
My father and mother loved me,
I had place enough in their house.*

*They followed me with their kind eyes,
They raised me with love,
Now when I remember those days,
My whole body is in pain.*

*There is no one to support me from the right,
Nor comfort me from the left.
Who will announce His works,
Or the grand designs of God.*

*From His will everything came,
My thoughts scattered.
Since the time of the world's creation
He gave us the Law.*

*Being together, and then separating,
Far from our beloved.
Give me good counsel,
You, my fair and chaste girlfriends.*

*Why has my beauty left me so fast,
And saddened me so,
It destroyed my tresses,
Took away my curls (and)*

*That nice crown of girlhood,
That blossom of my youth.
If a flower flourishes in the morning,
It withers fast by nightfall.*



Tochtanmachsyz jylamachba,
Jubanmyjdohon, syjytba
Sižgia, syjly sil'liliarim,
Gioruldiejmiń, čiebiarliarim.

Kiorkliu kyzlar suklančy,
Igiłligimniń jubančy.
Zaval atlamyn ulhajtty,
Boj kyzlyhymny jylatty.

Tochtatalmyjmyń jašymny,
Sahynmyjmyń jazyhymny.
Atam da anam siuvgiańdia,
Syjyndym mień üvliarińdia.

Širiń kiož maja kojduklar,
Siuviarlikbia östiurdiular.
Valie sahynsam kiuńliarim,
Syzlejdyrlar buvunlarym.

Jocht on janyndan kipliavčium,
Son janyndan – jubatuvčum.
Kim kotaralyr išliarni,
Tieńrilik kień kieniašliarni.

Ėrkińdiań Anyn bolundu,
Sahyšlar mieńdiań tozuldu.
Jaratmach vachtan dunjany
Kojdu bižgia kadahany.

Birliktia bolup ajyrylma,
Siuviarliardian jyrachlanma.
Bierijiž jachšy kieniašliar,
Siž, siuviar, syjly dostčalar.

Ki kiorkium mieńdiań tiež kieťti,
Bieziańmiagimni mujajtty.
Ėksiťti mieńdiań taravny,
Aldy čiorgiav kikilimni.

Širiń vienecyn kyzlarnyn,
Jašarmahyn jašlyhymnyn.
Čiečiak jašarsa ertiadia,
Kurujdyr tierk ińgirdia.

W nieustającym płaczu,
Niepocieszona, z lamentem
Wam się, zacne moje siostry,
Ukazuję, moje piękne.

Hej, nadobne, miłe panny,
Pociechy mojej młodości!
Nieszczęście [zbliża się] wielkim krokiem,
Sprawia, że moje dziewictwo płacze.

Nie mogę powstrzymać łez,
[Choć] nie przypominam sobie, bym zgrzeszyła.
[Przecież] ojciec i matka mnie kochali,
Miałam schronienie w ich domu.

Łaskawym okiem na mnie spoglądali,
Wychowywali mnie z miłością
Kiedy wspominam tamte dni,
Bołą mnie [wszystkie] członki ciała.

Nie ma po mej prawicy nikogo, kto byłby mi
wsparciem,
[Ani] po lewicy nikogo, kto by mnie pocieszył.
Nikogo, kto wyjaśniłby sprawy
I rozległe Boże zamysły.

Z Jego woli to się stało,
Rozproszyły się moje myśli.
Od czasu stworzenia świata,
[Bóg] nałożył na nas swoje przykazania.



*And me, I am like that,
Powerless and withered,
Here they've already covered my head,
Taken away all my beauty.*

*It disappeared like a dream,
I couldn't admire them enough,
My hair bristled,
When it was touched by the hands [of others].*

*It was taken from hand to hand,
Loosening my tresses.
My parents came
Together with friends.*

*Having loosened my curls,
They brought me pain,
All my beloved brothers,
My dear friends.*

*As if they've had enough of me
Being put to this snare.
From their sight I was suddenly taken
And given over to unfamiliar hands.*

*With what can I comfort myself
Breaking with my beloved ones.
But you, my kings
And also my queens,*

*As well as dear sisters,
Let my supplication be heard.
Come to rescue me from those hands,
Take me from them.*

*My loved ones gave me answers,
While raising their voices,
Giving strength to my tears,
Turned them into the joy.*

*Know this, our sister,
This is not our wish,
Don't leave our company,
Don't join your companion.*



*Mień-die anlychka ukšahan,
Chalsyzlyhymdan salprahan.
Muna japtylar bašymny,
Kietiardiliar bar kiorkiumniu.*

*Tiuš kibik kieŭti alnymdan,
Kiorkiajmiadim mień alardan.
Bašymnyn čačy ũrpiajdi,
Ki kollarha ol alyndy.*

*Kol kolha any bierdiliar,
Őriułmiagimni čieštiliar.
Tioravčuliarim kiełgiańdia,
Dostlaryba bir bolhanda.*

*Kikiliarimni čieškiańdia,
Syzlav kojduklar ičimdia.
Bar ol siuviar karyndašlarym,
Čebiar mienim joldašlarym.*

*Kyjasa bieziłdim alarha
Salynhanymda bu avha.
Južliarińdiań biek tašlandym
Da jat kollarha bieriłdim.*

*Nie była maja jubanma,
Siuviarliktiań ajrylyma.
Ančach siž, mienim bijliarim,
Dahy alej bijčialiarim,*

*Alej siuviar tuvduchlarym,
Širiń bolsun koltchalarym.
Kielijiž kutcharma kollardan,
Tartyjyz mieni alardan.*

*Karuv bierdiliar siuviarliar,
Avazlaryn kiotiuriupliar.
Jylamachny arttyryplar,
Bijańčkia any kojduklar:*

*Biłgiń sień bunu, sillimiž,
Ki bižniń tiuviułdiur kligimiiž.
Ortamyzdan tiež kiełmiagij,
Ortahyja košulmahyj.*

*Być razem, [a potem] się rozstać,
Od kochanych być daleko.
Udzielcie mi dobrych rad,
Wy, kochane, szanowne przyjaciółki.*

*Bo moja uroda tak szybko mnie opuściła,
To, co mnie zdobiło, naznaczyła smutkiem,
Pozbawiła mnie [pięknego] uczesania,
Zabrała wijące się loki.*

*Wdzięczny dziewczęcy wianek,
Rozkwitającą mą młodość.
Jeśli kwiat zakwitnie rankiem,
Zaraz uschnie wieczorem.*

*I ja do niego podobna,
Zwiędła z bezsilności.
Oto zastłonili mi głowę,
Odebrali [mi] całe moje piękno.*

*Wszystko minęło jak sen,
Nie zdążyłam się nimi nacieszyć.
Zjeżyły się moje włosy,
Kiedy chwyciły je [obce] ręce.*

*Podawali je sobie z rąk do rąk,
Rozpletli moje warkocze.
Gdy przyszli moi rodzice,
Gdy dotęczyli do swych przyjaciół.*

*Gdy rozpletli moje loki,
Ból serdeczny mi zadali.
Wszyscy moi kochani bracia,
Moi mili towarzysze.*

*Jakbym im się sprzykrzyła,
Gdy zostałam wtrącona w te sidła,
Od ich oblicza gwałtownie zostałam odtrącona
I w obce ręce wydana.*

*Czym mam się pocieszyć,
Rozdzielona z tymi, których kocham.
Jedynie wy, moi panowie,
A także moje panie,*

*All this happened out of God's will,
The Mighty Lord commanded it so.
The bride, having heard their words,
Open-hearted, pure answers,*

*She cheered-up, told them:
– Let God be praised!
Just are his laws,
His actions all unfathomable.*

*Thanks to His will it happened,
He had us arrive on this day.
Now you, my friends, go,
Give me your blessing.*

*Everyone having heard
The words of her wish
Lifted their hands and said
The holy words of blessings:*

*– Be blessed by God,
By blessing of the three fathers.^g
Let you one day stand equal,
To your [fore]mothers.^h*

*Let your mind be blessed,
(And) your fingers without sin,
Let you find grace from God
And also from people.*

*On Saturdays
And also during festivals
Observe, celebrate them,
Don't neglect the laws.*

*Let God make your offspring numerous,
Ensure you great success.
Let you see your sons and daughters
Reading the Scripture.*

*Let Him bless your work,
Grant you success in all your intentions.
Make offerings as much as you can
And also give alms to the poorest.*



Bary Tieńridiań bolundu,
Bijik Bijdiań bujuruldu.
Ėšitip kielin sioźliariń,
Tiugial, aruv karuvlaryn,

Jubandy, ajtty alarha:
- Bolsun Tieńrigia machtavha!
Rasttyr anyn tiorialiari,
Tiergiavsiźdir bar išliari.

Bujruhundan biel'giliańdi,
Ki bu vachtcha jetištirdi.
Halie siź, dostlar, baryjyz,
Sunujuz ma alhyšyjjyz.

Muna ėšitip barlary
Avzundan koltcha sioźliari,
Sunup kollaryn ajtтыlar,
Aziź sioziunďiań alhyšlar:

Alhyšly bolhejs Tieńridiań,
Ūč atanyń alhyšyndan.
Jetiškiesiń sień ušama,
Analarha tieńši bolma.

Alhyšly bolhej akyljy,
Avanlychsyz barmachlaryj.
Širińlik tapchejs Tieńridia,
Adamlaryn-de alnynda.

Zamanyń šabbatlaryn,
Alej vachtyn chydź kiuńliarniń
Saklama, tutma alarny,
Kajjam ėtmia kadahany.

Arttyrhej Tieńri urluhuj,
Jašartchej kiop onarmahyj.
Kiorgiejś uvullar dar kyzlar
Ol jazyšny ochuvčular.

Biergiej bieriakiať išjidia,
Onarmach bar sahyšlaryjda.
Biergiejś kiučiujdiań nijet'kia,
Dahy biernia miškińliargia.

Jak i kochane siostry,
Niech me modlitwy znajdą posłuchanie,
Przyjdźcie mnie uratować z [ich] rąk,
Odciągnijcie mnie od nich.

Odpowiedzieli moi ukochani,
Podniósłszy swe głosy,
Wzmógłszy [mój] płacz,
[Teraz] w radość go zmienili:

Wiedz o tym, nasza siostró,
Że nie jest naszym życzeniem,
Byś odeszła szybko z naszego grona,
Byś połączyła się ze swym małżonkiem.

Wszystko to stało się z woli Boga,
Zostało nakazane przez Najwyższego Pana.
Narzeczona, wysłuchawszy tych słów,
Serdecznych, szczerych odpowiedzi,

Ucieszyła się i [od]powiedziała im:
– Niech będzie pochwalony Bóg!
Sprawiedliwe są jego prawa,
A czyny jego niezgłębione.

Z jego rozkazu było [mi] przeznaczone
Doczekać tej chwili.
Teraz wy, przyjaciele, chodźcie,
Dajcie mi swe błogostawieństwo.

I oto wszyscy słysząc
Z jej ust słowa modlitwy,
Wyciągnęli ręce, wypowiadając
Błogostawieństwa święte słowa:

Bądź błogostawiona przez Boga,
Przez błogostawieństwo trzech patriarchów!^h
Doczekaj czasu, gdy będziesz podobna,
Gdy staniesz się równa [Pra]matkomⁱ

Niech będzie błogostawiony twój rozum,
Bez grzechu twoje ręce,
Obyś doznała łaski od Boga,
A także ze strony ludzi.

*Having heard those words of guidance,
Taken the blessings,
Having stopped crying
She said with her open heart:*

*– I will praise God,
Will glorify the Creator,
Since it is from His will
And not from human design.*

*That I bow my head before all
Those who hastened at his command.
Let my tears turn to joy,
Let my end be greater than my beginning.
Let my tears turn to joy,
Let my end be greater than my beginning.*

-
- g. The biblical Patriarchs, Abraham, Isaac and Jacob.
h. Four biblical matriarchs (mothers): Sarah, Rebecca, Rachel and Leah.



*Ügiuť sioźliariń ešitip,
Alhyšlaryn kabul eťip,
Tochtanyp kielin jašyndan,
Ajty tiugial' ũriagińdiań:*

*Machtavlar Bijgia ajtajym,
Jaratuvčuma sarnajym.
Kačan bu anyn érkińdiań,
Tiuviuľ adam sahyšyndan.*

*Ėnkiajtiam bašym baryna
Džachtlavčular saruvuna.
Bijańčkia jašym kajyrhej,
Bašlychtan sonhum ulhajhej.
Bijańčkia jašym kajyrhej,
Bašlychtan sonhum ulhajhej.*

.....
h. Biblijni patriarchowie: Abraham,
Izaak i Jakub.

i. Biblijne matriarchinie: Sara,
Rebeka, Rachela i Lea.

j. Dośl. 'palce'.

*W czasie sobót
I w czasie świątecznych dni
Obyś przestrzegała ich i zachowywała,
Utrwałała [Jego] przykazania.*

*Niech powiększa Bóg twe potomstwo,
Niech sprawi, by ci się wiodło,
Obyś doczekała się synów i córek,
Którzy będą czytającymi Pismo.*

*Niech Bóg da ci pomyślność w pracy,
Powodzenie we wszystkich twych zamysłach.
Dawaj wedle twych sił na ofiarę,
A także datki dla ubogich.*

*Wysłuchawszy słów rad,
Przyjąwszy błogostawieństwa,
Naręczona przestała płakać,
Powiedziała prosto od serca:*

*Chwalić będę Pana,
Sławić będę mego Stwórcę.
Skoro to jest z Jego woli,
Nie z zamysłu ludzkiego.*

*Chylę głowę przed wszystkimi,
Którzy pospieszyli na jego rozkaz.
Niech w radość zmieni moje łzy,
Niech mój kres będzie wspanialszy niż początek.
Niech w radość zmieni moje łzy,
Niech mój kres będzie wspanialszy niż początek.*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

14 *Kiorkiu kijovliarniń*

This solemn religious chant is performed during the religious part of the wedding ceremony when the bride and bride groom together with the whole procession enters the *kenesa* and slowly approaches the altar. Usually this chant is performed as a solo by a young boy. He performs it very slowly so as to 'fill in' all the time needed for the couple to reach the altar.

The melody is simple. The same two phrases are repeated alternately and follow the words very carefully. Similarly to the liturgical chant, the text here also imposes a certain rhythm and flow of the melody.

The original text in Hebrew comes from STMQ IV: 52. Its translation into Karaim was included in KDJJ vol. 2: 64.

$\text{♩} = 120$

Kior - kiu ki - jov - liar - niń, _____ i - nam - ly tiuż el' - niń, _____

kie - li - jiz _____ kio - ria - jik ja - ry - hyn Tień - ri - niń. _____

THE BEAUTY OF NEWLYWEDS

*The beauty of newlyweds,
Faithful, upright people,
Come and see
The light of God.*

*(The people) who act well
And keep to the right paths,
Keep to the blessing,
Are the community of God.*

*Good Karaims,
Young and old,
All that are now
In the house of God.*

14 *Kiorkiu kijovliarniń*

Uroczysty śpiew religijny wykonywany podczas ceremonii zaślubin w momencie, kiedy młoda para i procesja ślubna wchodzi do kienesy i powoli zbliżają się do ołtarza. Tradycyjnie pieśń tę śpiewa solo młody chłopiec w dosyć wolnym tempie, starając się „wypełnić” śpiewem czas potrzebny młodej parze na dojście do ołtarza. Melodia jest prosta i złożona z dwóch tożsamyh, powtarzających się fraz. Podobnie jak w śpiewach liturgicznych, także tu tekst literacki wyznacza strukturę rytmiczną i meliczną melodii.

Oryginalny tekst hebrajski znajduje się w STMQ IV: 52. Przekład na język karaimski został opublikowany w KDJJ t. 2: 64.

KIORKIU KIJOVLIARNIŃ

*Kiorkiu kijovliarniń,
Inamly tiuż ełniń,
Kielijiż kioriajik
Jaryhyn Tieńriniń.*

*Čiebiar kylychlar
Da tiugiał jollular,
Alhyš tiuziuvčiuliar
Džymaty Tieńriniń.*

*Suklančy karajlar
Igiłliarbia kartlar,
Bar tabuluvčular
Üviuńdia Tieńriniń.*

*Jergialiarbia barma,
Jarašly atlama,
Machtavlar kotarma
Adyna Tieńriniń.*

*Bar išančlaryjny,
Kip umsunčlaryjny
Tašlahyn alarny
Ėrkinia Tieńriniń.*

PIĘKNO NARZECZONYCH

*Piękno narzeczonych,
Wiernego, uczciwego narodu,
Przyjdźmy ujrzeć
Światło Boże.*

*[Ci, co czynią] dobre uczynki
I podążają prawymi drogami,
Ci, co głoszą chwałę,
Boża gmina.*

*Mili Karaimi
Starzy z młodymi,
Wszyscy, którzy przebywacie
W domu Bożym.*

*Pójdźcie w szeregach,
Kroczcie równym krokiem,
[By] śpiewać na chwałę
Bożego imienia.*

*Wszystkie marzenia,
Wielkie nadzieje
Powierzcie je
Bożej mocy.*

*Form ranks,
Proceeding even step,
Sing praises
Of the name of God.*

*All your wishes,
Great hopes
Bring them
To the power of God.*

*If you follow the truth,
You will find joy (and)
Peaceful guidance
Before God.*

*Among the elders,
Those with authority
You will be respected
From the will of God.*

*This groom let him flourish,
Let his life be long.
Let his progeny be plenty
People of God.*

*Let him be blessed,
Dignified and respected,
Happy and affluent,
Beloved by God.*

*Be happy on your way,
At its beginning and at its end,
Let in your heart prevail
The fear of God.*

*If there is harmony among you,
Your love will get stronger.
You will find appreciation
Before the eyes of God.*

*Truth and honesty
Increase success.
How good is peace,
A gift from God.*

15 *Tabuvču katyn*

This is a religious chant performed by the priest during the wedding ceremony in the *kenesa*. This melody is rather recitative in the style of a liturgical chant. The melody contains two phrases, their principal tones form a third minor, and the first phrase develops around its lower tone while the second acts as a kind of ‘modulation’ to its upper tone. The form and the type of the melody reflect well the features of the liturgical chant, which also means that the melody is totally dependent on the text and is subordinated to it. The main purpose of this recitative approach is to transmit clearly the content of the text.

The words of the chant are taken from the Book of Proverbs (part 31), beginning with its 10th verse. The original comes from STMQ IV: 53. Its translation into Karaim is found in a manuscript and was published in Šelomonun mašallary 2000: 49–50 and KDJJ vol. 2: 66.

*Kuvsej kiertilikni,
Utrulars bijańčni,
Tynč kiońdiariľmiakni
Alnynda Tieńriniń.*

*Aharachlaryjda,
Ėrk tutuvčularda
Tabulursyn syjda
Kliagijdiań Tieńriniń.*

*Bu kijov jašarhej,
Tirligi uzarhej,
Urluhu jajylhej
Ėliniń Tieńriniń.*

*Ol bolsun alhyšly,
Abajly da syjly,
Širińli da barly
Siuviari Tieńriniń.*

*Bol kutlu jolujda,
Kirkiańdia, čychkanda,
Tochtasyn džanyjda
Korchuvu Tieńriniń.*

*Bolsa siźdia birlik,
Kiplianir siuviarlik,
Tabarsyz šiirińlik
Alnynda Tieńriniń.*

*Kiertilikbia rastlych
Arttyradlar bazlych.
Nie jachšydyr tynčlych,
Bierniasi Tieńriniń.*

*Jeśli znajdziesz prawdę,
Spotkasz radość,
Spokojnie staniesz przywieziony
Przed Bożym obliczem.*

*Wśród starszyny,
Sprawujących władzę,
Będziesz szanowany
Z woli Bożej.*

*Niech ten narzeczony rozkwita,
Niech jego życie będzie długie,
Niech się rozradza potomstwo
Ludu Bożego.*

*Niech będzie on błogostawiony,
Poważany i szanowany,
Miłowany i zamożny
Ulubieniec Boży.*

*Bądź szczęśliwy na swojej drodze,
Na jej początku i na końcu,
Niech w twoim sercu będzie
Bojaźń Boża.*

*Jeżeli będzie jedność wśród was,
Miłość się wzmocni,
Znajdziecie uznanie
Przed Bożym obliczem.*

*Prawość i sprawiedliwość
Powiększają szczęście^k.
Jakże piękny jest spokój –
Dar Boży.*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

k. Dośł. 'pokój, zgodę'.

♩ = 196



15 *Tabuvču katyn*

Religijny śpiew rytualny wykonywany przez duchownego podczas ceremonii zaślubin w kienesie. Melodia stanowi rodzaj recytatywu w stylu śpiewu liturgicznego. Melodia składa się z dwóch fraz. Forma i melodyka śpiewu całkowicie odpowiadają specyfice śpiewu liturgicznego, co też oznacza, że melodia zależy od tekstu i jest mu podporządkowana. Najważniejsze w tego rodzaju recytatywie jest dobitne przekazanie treści.

Słowa śpiewu to fragment rozdziału 31 *Księgi Przysłów*, zaczynający się od wersu dziesiątego. Wersja oryginalna znalazła się w STMQ IV: 53, przekład na język karański zaczerpnięty z rękopisów został publikowany w: Šelomonun mašallary 2000: 49–50 i w KDJJ t. 2: 66.

TABUVČU KATYN

*Tabuvču katyn tabadyr jachšyny
Da čyharyp aladyr kliak Tieńridiań.*

*Tuvušlu katyn kim tabalyr
Da baharach džuvhierliardiań jaly anyn.*

*Ušanadyr anar üriagi érińiń
Da malha-de éksik bolmyjdyr.*

*Tiolejdır anar jachšyny da jamanny tiuviuľ
Bar tirlik kiuńliarińdia.*

*Uvučun jajadyr bolušma miškińgia
Da kollaryn sunadyr bolušma jarlyha.*

*Kiop kyzlar kyldylar tuvušluč,
Ančech sień ilgiarriak barlaryndan.*

*Jalhandyr ol širińlik da hiečliktir ol kiork,
Katyn korchuvču Tieńridiań ol
machtaladyr.*

KTO ZNAJDUJE KOBIECĘ

*Kto znajduje kobietę, znajduje dobro
I uzyskuje łaskę od Boga.*

*Dzielną kobietę któż znajdzie,
Jej wartość jest wyższa od klejnotów.*

*Raduje się nią serce jej męża,
A nie zabraknie [mu] dobytku.*

*Odplaca mu dobrem, a nie złem
Przez wszystkie dni życia.*

*Jej dłoń otwiera się, by pomagać ubogim,
I wyciąga swe ramiona,
by pomagać nieszczęsnemu.*

*Wiele dziewcząt postępuje dzielnie,
Lecz ty przewyższasz je wszystkie.*

*Złudny jest wdzięk, a nicością uroda,
Niech będzie chwalona kobieta,
która czuje bojaźń Bożą.*

HE WHO FINDS A WIFE

*He who finds a wife finds a good thing,
And obtains favour from the Lord.*

*A wife of noble character who can find?
She is worth far more than any jewels.*

*Her husband's heart is happy because
of her,
And he lacks nothing of value.*

*She brings him good, not harm,
All the days of her life.*

*She opens her arms to the poor
And extends her hands to the needy.*

*Many girls do noble things,
But you surpass them all.*

*Charm is deceptive, and beauty is fleeting;
But a woman who fears the Lord is
to be praised.*

*She will be given the fruits of her hands
And will be praised all over the city
for her labour.*

*She will be successful and recognised
In the presence of God and in the eyes
of everyone.*

16 Kiučliu Tieñri

Kiučliu Tieñri is a religious chant performed by the priest during the wedding ceremony in the *kenesa*. This is a general prayer giving blessing to the newlyweds. The melodic style of this chant is similar to that of the liturgical chant, which means that much more attention is paid to the words than to the melody. The melody has to adapt itself, especially to the number of words. This is why every sentence has a slightly different musical expression, is longer or shorter depending on the text, while still keeping to the same melodic type. The chant also includes an ending to the musical phrase, which is very typical of how Karaim liturgical melodies end, namely a descending motif of three tones.

The original text was published in STMQ IV: 56. The text translated into Karaim comes from manuscripts and was published in KDJJ t. 2: 69.

MIGHTY GOD

*Mighty God that is in heaven,
The God that created heaven and earth,
Let his presence in this world
Bless the bridegroom in all that he does.*

*Bierirliar anar jemišindiań kollarynyn
Da machtarlar any šaharlarda išliari üčiuń.*

*Da tabar širińlik da jachšy onarmach
Ėnajatlarynda Tieńriniń da kioźliarińdia
har adamnyn.*

*Dadzą jej z owocu jej rąk
I będą chwalić ją w miastach za jej czyny.*

*I znajdzie przychylność i powodzenie
W oczach Boga i w oczach wszystkich ludzi.*

Przełożyła Anna Sulimowicz

16 Kiučliu Tieńri

Wykonywany przez duchownego podczas ślubu w kienesie śpiew religijny zawierający błogosławieństwo dla nowożeńców. Styl melodyczny tego śpiewu jest podobny do pieśni liturgicznych. Melodia dostosowuje się do tekstu, do liczby słów. Dlatego też prawie każde zdanie ma nieco inny muzyczny wyraz, nadal jednak jest to jedna i ta sama melodia (czyli typ melodyczny śpiewu), którą się po prostu przedłuża lub skraca pod dyktando tekstu. Śpiew ten ma też bardzo typowe dla karaimskich melodii liturgicznych zakończenie frazy – zstępujący, trzydźwiękowy motyw.

Tekst oryginalny wydrukowano w STMQ IV: 56. Tekst karaimski pochodzi z rękopisów i był publikowany w KDJJ t. 2: 69.

$\text{♩} = 156$

Kiuč-liu Tień-ri, toch-tav - ėu kiok-liar-dia, _____ ja - ra - tuv - ėu kiok-niu da jer - ni klia-giń-dia, _____

Ta - bul - ma - hy a - nyn bar ol jer - dia al - hyš - la - hej bu ki - jov - niu bar i - šiń - dia.

*God that is holy for our nation
And is glorified in chants and songs
Let him increase the bride's family
And let her descendants spread among us.*

*Let heaven help you,
Let the Lord's blessings shine on you,
Let enough food always be on your table,
Let all successes increase your wealth.*

*If you honour holy words
And if you are honest in your work,
You will enjoy an abundance of joy,
While being bound by the ties of love.*

*Looking down from his throne
Let God bring us together and strengthen our people
With the wealth of his goodness,
So that they can glorify Him in His presence.*

17 *Onarhejlar*

This paraliturgical chant is performed solo by the leader of the wedding (the Ataman) at the table during the wedding banquet. It is also called ‘The Ataman’s song’, which is well known to everyone and understood as a ceremonial song.

Its melody is very solemn, euphoric and contains numerous melodic ornaments and melismas. The meaning of the text is quite important, however. Here the melody is very expressive and thus outweighs the text and is the most important element throughout. The interpreter has a lot of freedom – he can decide how he would sing these melismas: will they be long or short, slow or a little faster. Of course, the general mood of the chant must accurately reflect the meaning of its words and the solemnity of the moment.

The original text in Hebrew (STMQ IV: 147) contains an acrostic of Shemuel. Hence, we may conjecture that its author was a medieval Karaim poet from the Middle East called Shemuel ben Elijah ben Sena. However, this is not entirely clear. There are other hypotheses regarding the possible authors of this text, which have also not been confirmed (Tuori 2013: 167, 397).

The Karaim version of the text comes from the manuscripts. It was published by Kowalski (1927: 248) and also appears in KDJJ vol. 2: 74, and Firkavičiūtė (1992: 244–245; melody, the text in Karaim and its translation into Lithuanian).

KIUČLIU TIEŃRI

*Kiučliu TieŃri, tochtavču kiokliardia,
Jaratuvču kiokniu da jerni kliagińdia.
Tabulmahy anyn bar ol jerdia
Alhyšlahej bu kijovniu bar išińdia.*

*TieŃri aziźliańgiań ulusumuzda
Da machtalhan čozmachlarda da jyrda,
Arttyrhej bu kieliińni uruvunda
Da jajylhej urluhu ortamyzda.*

*Bolušluhu kiokniuń bolhej birgiaja,
Alhyšy Avrahamnyn jaryhej saja,
Suklančy urluch čiuvria tirkija,
Kolajlanhej barysy jachšylyhyja.*

*Abrasajyz dohrusun aziź sioźliariniń
Da saklasejyz tiuźliugiń išliariniń,
Jetiširsiz kiopliugiunia čiebiarlikliariniń,
Bajlahanlar bavy byla siuviarlikniń.*

*TieŃri bahyp ornundan tachtynyn
Ištyrhej da kipliagiej eliń ijynymyznyn.
Kiopliugiu byla jachšylyhynyn
Ki machtav biergiejliar alnynda anyn.*

WSZECHMOGĄCY BOŻE

*Niech Bóg wszechmogący, który mieszka w niebie,
Ze swej woli stwórca niebios i ziemi,
Istniejący wszędzie na tej ziemi
Błogostawi narzeczonego w jego czynach.*

*Bóg, co święty jest w naszym narodzie,
Wysławiany w modłach i pieśniach,
Niech wzmacnia narzeczoną w jej rodzinie,
Niech rozradza się jej potomstwo wśród nas.*

*Opatrzność niebios niechaj będzie z tobą
Błogostawieństwo Abrahama niech cię opromienia,
A miłe potomstwo zasiada wokół twego stołu,
Niech wszystko zmierza ku twemu dobru.*

*Jeżeli będziecie przestrzegać świętych słów
I dbać o czynów swoich prawność,
Doznacie mnóstwa łask,
Powiązani więzami miłości.*

*Niech Bóg spoglądając ze swego tronu,
Jednoczy i wzmacnia nasz naród
Mnogimi swymi łaskami,
By błogostawili Go przed Jego obliczem.*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

17 Onarhejlar

Śpiew paraliturgiczny wykonywany solo przez atamana weselnego przy stole, dlatego nazywany również „pieśnią atamana”. Bardzo dobrze znany, najczęściej traktowany jak śpiew rytualny.

Melodia ma bardzo uroczysty charakter. Jest opatrzona wieloma ornamentami i melizmatami. Tekst jest bardzo ważny, jednak melodia omawianej pieśni jest wyjątkowo wyrazista. Wykonawca ma w niej wiele możliwości improwizacji – od niego zależy, jak zaśpiewa melizmat, czy będzie on długi, krótki, wykonany wolno czy szybko. Ogólny nastrój śpiewu winien jednak odpowiadać treści tekstu oraz podkreślać jego charakter. Oryginalny tekst hebrajski (STMQ IV: 147) posiada akrostych z imieniem Szemuel.

$\text{♩} = 96 - 108$

O - nar - hej - lar da ja - šar - hej - lar ki - jov da kie - liń.

Bi - jań - giej ki - jov kie - liń by - la, kie - liń ku - van - hej ki - jov by - la.

Jyr da mach - tav tiu - zia - jim, bi - jik bij - gia sioż - lia - jim,

toch - tuv - ču - ha kiok - liar - dia, sy - nych - lar - ny kioż - liav - čiu - gia.

LET THEM FLOURISH

*Let them flourish and prosper
Bridegroom and bride;
Let the bridegroom be happy with this bride
And the bride let she enjoy this bridegroom.*

*Let me give voice to songs and glorifying poems,
Let me address the almighty King,
The one that is in heaven
Watching over the humble.*

*The bridegroom like a rosary
Similar to one from a garden,
And in front of him his beloved
Like pomegranates.*

*And who made it all,
Like the Creator [in his] likeness.
From the [mother's] womb he assigned,
Gave this (person) to that one.*

Stąd przypuszczenie, że autorem tekstu mógł być pochodzący z Bliskiego Wschodu średniowieczny poeta karaimski Szemuel ben Elijahu ben Sena. Nie jest to jednak pewne. Inne, również niepotwierdzone przypuszczenia na temat autorstwa tego tekstu omawia Tuori (2013: 167, 397).

Wersja w języku karaimskim pochodzi z rękopisów. Był publikowany przez Kowalskiego (1927: 248) i w KDJJ t. 2: 74, a także przez Firkavičiūtė (1992: 244–245; melodia, tekst karaimski i jego tłumaczenie na język litewski).

ONARHEJLAR

*Onarhejlar da jašarhejlar
Kijov da kielin.
Bijańgiej kijov kielin byla,
Kielin kuvanhej kijov byla.*

*Jyr da machtav tiuziajim,
Bijik bijgia siozliajim,
Tochtavčuha kiokliardia,
Synychlarny kiozliavčiugia.*

*Tiursiuniu kijovniuń giliafliar,
Bahlarha tieńšiliar,
Utrusuna siuviarliar,
Narlarha bieńziliar.*

*Da bar bunu kim kylar,
Jaratuvču okšašlar.
Kursachtan biełgiliadi,
Bunu bunar biernialiadi.*

*Uslu katyn tojda turdu,
Hachandan sormach sordu,
Alty kiuńdia bary jaratyldy,
Nińdi iš hanuz kylyndy?*

*Karuv anar ešitkiń éńdi,
Nie kiokliardia biełgiliardi,
Ki kyzy N-nyn jaratylhan
Abajly N-ha sajanhan.*

NIECHAJ SIĘ IM WIEDZIE

*Niechaj się im wiedzy, niechaj rozkwitają
Narzeczonej i narzeczonego.
Niechaj się cieszy narzeczonej narzeczonego,
Narzeczonego niech się raduje narzeczonego.*

*Pieśń i chwałę głoszę,
Zwracam się do Pana na wysokościach,
[Tego,] który jest w niebiosach,
Wypatrującego skruszonych.*

*Postać narzeczonego [niczym] róża,
Podobna do tych w ogrodzie,
Naprzeciw niego umiłowani [drużbowie],
Podobni do granatu.*

*I któż wszystko to uczynił,
[Niczym] Stwórca na [swe] podobieństwo.
W łonie (matki) naznaczeni,
Jedno drugiemu przeznaczeni.*

*Mądra kobieta podczas wesela wstała,
I zadała pytanie hachanowi:
– W sześć dni wszystko zostało stworzone,
Cóż jeszcze się stało?*

*Odpowiedział jej: – Posłuchaj teraz,
Co w niebiosach postanowione,
Córka /tego a tego/ została stworzona,
Dla szanownego /tego a tego/ wybrana.*

*A cleaver woman stood up at the wedding,
Asked a question to the hachan:
In six days everything was created,
What else was done?*

*The answer to her [was]: listen
What was decided in heaven,
A daughter of xx was created,
For the honourable xx was chosen.*

*Our almighty holy God,
Praised be our Lord,
Let him cheer the newlyweds,
Favour them with offspring.*

*Let joy and merry gatherings
Abound among us!
Let joy and merry gatherings
Abound among us!*

18 *Ojan džany m*

This paraliturgical chant is usually performed during any festive meal. Neither the content of its text nor its first publication provide any indication of any possible occasions for its performance.

The melody is quite simple and rather rhythmic. Its motifs do not change. There are no melismatic embellishments here. These features, in particular the classical rhythms, suggest possibly that the melody might have been taken from a Lithuanian-Slavonic context.

The text (STMQ IV: 207) was written by Ezra ben Nisan (1595–1666), a famous figure in Karaim history. He was known as having served as a physician to King John II Casimir Vasa. The original text is also published in Tuori 2013: 290.

The text in the Lutsk dialect of Karaim is included in the *Zemerler* collection (1930: 7), in which a different person is referred to as the author (maybe this was the name of the translator). Its most recent appearance is in KDJJ vol. 2: 84.

WAKE UP MY SOUL

*Wake up my soul to pray,
To believe in your right way.
Let your prayer be heard,
Let the Almighty God help you.*

*Remember your appearance,
Being beneath the throne.
If you'd like to flourish,
You have to take the truthful way.*

*Kiučliu Aziž Tieńrimiž,
Machtavludur Bijimiž,
Igiŭliarni bijańdirgiej,
Ulanlarha jetištirgiej.*

*Wszchemogący Święty Bóg,
Niech będzie pochwalony nasz Pan,
Niech uraduje młodą parę,
Niech obdarzy ich dziećmi.*

*Ortamyzda artchejlar kuančlar,
Da šatyr ištyrylmachlar.
Ortamyzda artchejlar kuančlar,
Da šatyr ištyrylmachlar.*

*Pośród nas niech rośnie radość
I [stają się częstsze] radosne zgromadzenia.
Pośród nas niech rośnie radość
I [stają się częstsze] radosne zgromadzenia.*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

18 Ojan džany

Pieśń paraliturgiczna, wykonywana zazwyczaj przy uroczystych i świątecznych posiłkach, aczkolwiek z tekstu nie wynika, przy jakiej okazji należy ją śpiewać. Także przy oryginalnym tekście nie ma wskazówek, kiedy miała być wykonywana.

Melodia śpiewu jest prosta i rytmiczna oraz składa się ze stałych motywów. Jej charakter oraz wymienione cechy pozwalają wyprowadzić wniosek, że być może została ona zapożyczona z litewsko-słowiańskiego otoczenia.

Autorem tekstu (STMQ IV: 207) jest słynna postać świata karaïmskiego, Ezra syn Nisana (1595–1666), znany lekarz na dworze króla Jana II Kazimierza Wazy. Tekst oryginalny jest przedstawiony również w Tuori 2013: 290.

Tekst karaïmski w dialekcie łucko-halickim znajduje się w zbiorze *Zemerler* (1930: 7). W tej publikacji wskazano innego autora tekstu (możliwe, że było to nazwisko tłumacza). Najnowsza publikacja tekstu: KDJJ t. 2: 84.

$\text{♩} = 132-178$

O - jan dża - nym jal - bar - mach - ka, tiu - ziu — jo - luj i - nan - mach - ka, kolt - chej bo -

lur ka - bul - luch - ka, kiuč - liu Tień - ri ————— bo - luš - luch - ka.

*Both day and night be honest,
Be friend to rich and poor,
Multiply your prayers,
Your chants to the Almighty Lord.*

*Tell the people about His goodness,
That he sends fulfilment,
Opens wide His treasures,
Feeding every creature.*

*Let precept be your guide,
His commandments – your light.
Let hidden mysteries be revealed,
Let the Holy House be your shelter.*

*Make your chant be heard,
Stretch out your palmⁱ and keep hoping,
Be willing to open your heart,
Glorify the unity of God.*

*Reach Him from your grief,
He will rescue you from all your worries,
Will help to strive for your hopes
And you'll be respected by all.*

i. In a gesture of orant, with hands set apart and the palms facing upward.

19 *Jachšy šarap*

This paraliturgical chant is not intended for any particular occasion. The text refers to wine, so we can assume that the chant accompanied gatherings at the table.

The melody is very expressive. It contains four melodic phrases and has one particular feature, namely the flat second of the minor scale (in the melisma at the end of the chant).

The author of the text is Isaak son of Solomon from Kale (1755–1826), a Karaim scholar who was active in the Crimea. In the original published text (STMQ IV: 177) the incipit of another Karaim song in the Crimean dialect was given at the very beginning of the poem (?*Hark/gerek uzak, hark/gerek jakyn* – *Talented/either*

OJAN DŽANYM

Ojan džany jalbarmachka,
Tiuziu joluj inanmachka,
Koltchej bolur kabulluchka,
Kiučliu Tieńri – boluśluchka.

Sahyn tieńdia tabulmachny,
Tacht tiubiunia bolhanyjny,
Ėgier kliasiej jašarmachny,
Tiuz jolha sal atlamyjny.

Kiuniuj kiećiaj kuv rastlychny,
Chodža, jarly dostlašmachny,
Arttyr machtav kotarmachny,
Kiučliu Bijgia čozmahyjny.

Ajtchyn ėlgia jachšylyhyn,
Ki ol ijať tojdurmahyn,
Ačat avlach chaznalyhyn,
Biešliejdir har jaratchany.

Riesim bolsun üliušiuja,
Saruvlary – jaryhyja.
Jašyryn syr anlavyja,
Aziź üvniu syjynčyja.

Čozmahyjny ėšittirgiń,
Jaj uvučuj da tiel'niargiń,
Gilajijni tiokmia kliagiń,
Bir Tienrigia machtav biergiń.

Čahyr anar tarlyhyjdan,
Ol jubatyr bar kajhydan,
Biegiańdirir išančyjdan
Da syjlanysr barlaryjdan.

OBUDŹ SIĘ, MA DUSZO

Obudź się, ma duszo, by się modlić,
Prosta twoja droga do wiary,
Niech modlitwa twoja będzie wysłuchana,
Wszchemogący Bóg niech cię wspomaga.

Wspomnij, jak zostałaś stworzona,
Jak przebywałaś u stóp tronu,
Jeżeli pragniesz rozkwitnąć,
Krocź drogą prawości.

W dzień i nocą podgążaj za prawością,
Bądź przyjacielem i bogatemu, i ubogiemu,
Jeszcze mocniej wychwalaj
Wszchemogącego Pana i śpiewaj [na jego
chwałę].

Głoś ludziom Jego dobroć,
Bo to On zsyła obfitość,
Otwiera szeroko swój skarbiec,
Karmi każde stworzenie.

Niech prawo będzie twoim udziałem,
Przykazania – twoim światłem.
Ukryte tajemnice – niech będą zrozumiane
Jego święty dom – twym schronieniem.

Niech rozlegnie się twój śpiew,
Otwórz dłonie i spoglądaj z utęsknieniem,
Chciej wyznać, co leży ci na sercu¹,
Boga Jedynego wychwalaj.

Wołaj do niego w potrzebie,
On pocieszy cię w każdym zmartwieniu,
Będzie cię wspierał w nadziei
I będziesz otoczony szacunkiem.

Przełożyła Halina Kobeckaitė

1. W geście modlitewnym, z dłońmi rozłożonymi i skierowanymi wnętrzem do góry.
 1. Dosł. 'wylewać łzy serca'. Por. KRPS *гиляй* – 1. 'wynurzenie duchowe'; 2. 'płacz serca, wewnętrzne łzy, smutek'; *гилэй тэк* – 'odkrywać swe serce, robić wynurzenia'.

distant, talented/or close). This implies a certain melody for the performance of *Jachšy šarap*. However, we do not know if the present melody is the same as that referred to in the prayer book. From that reference it would appear that the author knew the musical tune and perhaps adapted to it the words, e.g. their rhythm and the correct accents (pronunciation). Even in the Karaim version of the chant the accurate accents evidently correspond to the rhythmic flow of the melody.

A translation of this text into Karaim was published by W. Zajączkowski (1975: 141) and also appears in KDJJ vol. 2: 89.

$\text{♩} = 104$

Jach - šy ša - rap ki ky - za - rat, ko - vuš - lar - da ta - šat, ba - rat.

Ü - riak - liar - ni ku - van - dy - rat da juž - liar - ni ša - tyr - la - tat.

GOOD WINE

*Good wine that reddens,
In glasses full to the brim, overflowing,*

*It rejoices the hearts
And brings joy to faces!*

*Be glad, dear friends,
When you drink all your worries go away
And songs appear
To be sang to our God.*

*It rejoices the hearts
And brings joy to faces!*

*Don't skimp on your drink,
It brings a sparkle to your eyes
And takes away your troubles,
Bury your worries in the ground.*

19 *Jachšy šarap*

Pieśń paraliturgiczna wykonywana bez określonej okazji. Ponieważ jej słowa mówią o winie, towarzyszyła zazwyczaj spotkaniom przy stole.

Melodia jest bardzo wyrazista. Jej cechą charakterystyczną jest bazowanie na skali minorowej z drugim stopniem obniżonym (melizmat na samym końcu motywu). Jako całość składa się z czterech fraz melodycznych.

Autorem tekstu jest Izaak syn Salomona z Kale (1755-1826), uczonego karaïmskiego działającego na Krymie. Przy oryginalnej pieśni w modlitewniku (STMQ IV: 177) na początku tekstu podano incipit innej pieśni karaïmskiej w dialekcie krymskim (?*Hark/gerek uzak, hark/gerek jakyn* – *Zdolny/czy daleki, zdolny/czy bliski*), co sugeruje, że to na jej melodię należało śpiewać *Jachšy šarap*. Niestety, nie wiemy, czy obecna melodia pieśni jest tą, którą wskazano w modlitewniku. Sugestia autora, by śpiewać ją na tę konkretną melodię, pozwala założyć, że autor tekstu znał motyw muzyczny i dostosował do niego słowa, to znaczy ich rytm i prawidłową wymowę. Rzeczywiście, w wersji w języku karaïmskim poprawny akcent w tekście odpowiada czcionce rytmicznej melodii. Tłumaczenie tekstu na język karaïmski opublikował W. Zajączkowski (1975: 141). Znalazło się też w KDJJ t. 2: 89.

JACHŠY ŠARAP

*Jachšy šarap ki kyzarat,
Kovušlarda tašat, barat.*

*Üriakliarni kuvandyrat
Da južliarni šatyrlatat.*

*Bijanijiz siuviar dostlar,
Ičip kačadlar kajhyllar
Da tabuladlar jyrčechlar
Čozmach byla Tieñrimižgia.*

*Üriakliarni kuvandyrat
Da južliarni šatyrlatat.*

*Kiučiajtijiz ičmiakliarni,
Ol jarytadyr kiožliarni
Da joch etiadir ěmgiakni,
Kajhyllarny jergia kiomiať.*

DOBRE WINO

*Dobre wino, co się czerwieni,
Wzbiera i przelewa się z kielichów.*

*Serca pociesza
I rozwesela twarze.*

*Radujcie się, drodzy przyjaciele,
Gdy się pije, odchodzą troski,
A pojawiają się piosenki,
Śpiewy [na chwałę] naszemu Bogu.*

*Serca pociesza
I rozwesela twarze.*

*Pijcie, nie żałujcie sobie,
[Wino] dodaje blasku waszym oczom
I sprawia, że kłopoty znikną,
Grzebie pod ziemią zmartwienia.*

*It rejoices the hearts
And brings joy to faces!*

*Take a full glass,
Give back an empty one.
The poor will find his greatness,
The slim get fat at once.*

*It rejoices the hearts
And brings joy to faces!*

*The weak one will say – I'm a hero,
The old one will regain his youth.
The poor will be equal
To a high mountain and a rock.*

*It rejoices the hearts
And brings joy to faces!*

*Dear Lord, to him who rejoices,
Give your blessing to his actions
And prosperity to all his people,
So that his family grows.*

*It rejoices the hearts
And brings joy to faces!*

*Let God love his people,
Let Him give them wine and respect,
And let them quench their thirst in peace,
Say so and help them flourish.*

*It rejoices the hearts
And brings joy to faces!*

Üriakliarni kuvandyrat
Da južliarni šatyrlatat.

Alyjyz tolu kovušnu,
Kajtyryjyz any bošnu.
Jarly tabat ulluluchnu,
Arych fordan siemiž bolat.

Üriakliarni kuvandyrat
Da južliarni šatyrlatat.

Kiučsiuž ajtyr – mień bahatyr,
Jašlyhyna ol kart kajtyr.
Ėńgiańliarni ol okšatyr
Bijik tavha da kajaha.

Üriakliarni kuvandyrat
Da južliarni šatyrlatat.

Tieńrim, bijanč jesisinia,
Alhyš biergiń išliarinia.
Da onarmach bar ėlinia,
Ki uruvu tiugial' bolhej.

Üriakliarni kuvandyrat
Da južliarni šatyrlatat.

Öž ulusun Tieńri siuvgiej,
Šarbieť da saj anar biergiej
Da tynčlychta biogiovriagiej,
Alej ajtchej da jašartchej.

Üriakliarni kuvandyrat
Da južliarni šatyrlatat.

Serca pociesza
I rozwesela twarze.

Chwyćcie pełny kielich,
A odstawcie go pustym.
Biedak znajduje swą wielkość,
Chudy zaraz staje się tłusty.
Serca pociesza
I rozwesela twarze.

Bezsilny powie: jestem bohaterem!
Do młodości powróci stary.
Tych, co na samym dole, uczyni podobnymi
Do wysokich gór i skał.

Serca pociesza
I rozwesela twarze.

Panie Boże, temu, kto się raduje^m,
Daj błogostawieństwo jego czynom.
I pomyślność dla całej jego rodziny,
Aby jego ród się rozwijał.

Serca pociesza
I rozwesela twarze.

Niech Bóg kocha swój lud,
Niech daje mu wino i poważanie
I niech w spokoju ugasi pragnienie,
Niech tak powie i sprawi, by kwitł.

Serca pociesza
I rozwesela twarze.

Przełożyła Halina Kobeckaitė

m. Dosł. 'panu radości'.

20 Jyry ulanlarnyn

Wesoła piosenka śpiewana przez młodzież przy dowolnej okazji. Jej melodia została prawdopodobnie zapożyczona od Karaimów krymskich. W wielokrotnie już wspomnianym krymskim rękopisie *medżuma* z początku XX wieku melodia ta występuje pod tytułem *Sevastopol ičinde* (W Sewastopolu) (Rys. 7). W przypisie podano informację, że jest to melodia obrzędowa. Można więc przypuszczać, że niegdyś była śpiewem paraliturgicznym. Jednak przynajmniej w polsko-litewskim karaimskim dziedzictwie muzycznym występuje jedynie ze świeckim tekstem, traktujemy ją więc jako neutralną.

Melodia krymska zapisana w rękopisie i wersja litewsko-polska różnią się tylko w ich prezentacji rytmicznej. W 1929 r. Szymon Firkowicz napisał do znanej melodii nowy tekst, w którym akcent wyrazowy w większości odpowiada rytmowi melodii, jednak w kilku miejscach słowa są akcentowane błędnie (np. w słowie *biż-dia* akcent powinien padać na drugą sylabę, a w śpiewie podkreśla się pierwszą). Z muzycznego punktu widzenia melodia jest prosta, otwarta, w klasycznie tonalnym stylu, symetryczna, zbudowana z dwóch zdań melodycznych.

Tekst pieśni autorstwa Firkowicza opublikowano w: KJ 1989: 109, BKĖ 2015: 106. Melodię – w Firkavičiūtė 2002a: 131.

♩ = 88

Hej, dost-lar - ba dost - ča - lar, ju - vuch - la - ny - jyz!

Bun - da bart - bier - nia - čiek - liar, ša - tyr - la - ny - jyz!

JYRY ULANLARNYN

*Hej, dostlarba dostčalar,
Juvuchlanyjyz!
Bunda bart bierniačiekliar,
Šatyrlanyjyz!*

DZIECIĘCA PIOSENKA

*Hej, koledzy, koleżanki,
Zbliźcie się!
Tu są prezenciki,
Cieszcie się!*

The Crimean melody from the manuscript and the current Lithuanian-Polish version differ only in their rhythmic presentation. In 1929 Szymon Firkowicz composed a poem for this well-known melody, in which the accent corresponds most accurately to the rhythm of the melody. In some cases, however, the accent is incorrect (e.g. in the word *biźdia* – the last syllable has to be accented, but it is stressed when singing the first syllable). The melody is simple throughout. It is open in form, classical in its tonal style, symmetrical and contains two melodic sentences. Firkowicz's lyrics to this song were published in KJ 1989: 109, BKĖ 2015: 106. Its melody appears in Firkavičiūtė 2002a: 131.

A SONG OF CHILDREN

*Hey, boys and girls,
Come closer!
There are some presents here,
Amuse yourself!*

*Many different sweets
In every bag,
If you will know how to pull,
They will fall into your hands.*

*Half of them you can
Eat here.
And what will stay in the bag,
You will enjoy at home.*

*In one year's time
Let us be healthy!
And from our parents
Let us receive gifts!*

*All our elders
Let them live long!
Together with them all the festivities
Let them proceed with joy!*

*Kiop tiurliu tatlyčechar
Har kapčuočhta.
Biłsiaiž, niečik tartma,
Bolur kolčohta.*

*Jarymyn jarejt bunda
Syjba ašama.
Kalhanny kapčuočhta
Üvdia kaldyrma.*

*Jylyna-de bu vachtlej
Savlarha bolma!
Tioriaučiułiarimiždiań
Biernialiar alma!*

*Bar aharachlarymyz
Tiri bolhejlar!
Hammieša chydžlarymyz
Šatyr achkejlar!*

*Dužo różnych cukiereczków
W każdym woreczku.
Jeżeli potraficie je wyciągnąć,
Znajdą się w waszych rączkach.*

*Połowę można tu
Z powagą zjeść.
To, co zostanie w woreczku,
Zje się w domu.*

*I za rok o tej samej porze
Macie zdrowi być!
[By] od rodziców
Otrzymać prezenty!*

*Niech wszyscy dorośli
[Też] dożyją [tego dnia]!
Niech zawsze nasze święta
Uptywają nam wesoło!*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

21 *Uzun kiuńliar*

Uroczysta pieśń gratulacyjna wykonywana przy różnych okazjach (urodziny, wesela, inne święta rodzinne) podczas składania życzeń. Funkcjonalnym odpowiednikiem tej pieśni jest polskie *Sto lat* czy, litewskie *Ilgiausių metų* (Długich lat) czy też wywodzący się z bizantyjskiej tradycji śpiew *Mnogaja leta* (Wielu lat). Zgodnie z tradycją motyw melodyczny należy powtórzyć trzykrotnie.

Melodia jest prosta, składa się z czterech fraz, gdzie dłuższe wartości rytmiczne dają możliwość improwizacji oraz stosowania rozbudowanych melizmatów. Zazwyczaj śpiewa się ją w grupie – unisono. Większym wyzwaniem przy śpiewie jest prawidłowe akcentowanie słów, ponieważ akcent właściwy słowom nie odpowiada akcentom melodii. To jest też sygnał, że pieśń może być zapożyczeniem muzycznym.

Melodia *Uzun kiuńliar* i jej tekst karaimski z tłumaczeniem na język litewski zostały opublikowane w Firkavičiūtė 1992: 248.

21 *Uzun kiuñliar*

A solemn song usually performed on various occasions when congratulating a person on his or her birthday, to celebrate a wedding or at any other family event. Functionally this song corresponds to the English song “Happy Birthday” or Polish “Sto lat” (‘One hundred years’), or Lithuanian “Ilgiausių metų” (‘Long years’). Another similar example is the chant “Mnogaya leta” (‘Many years’) which has its origins in the Byzantine music. According to tradition, the Karaim *Uzun kiuñliar* must be repeated three times.

Its melody is simple and consists of four phrases. Longer tones give more possibilities for more elaborated melismas. Because of this the song is rather slow and gives the impression of having an asymmetrical structure. It is usually performed in a group, but singing as one voice. Ensuring the correct stress of the words in unequal balance with musically emphasised tones poses quite a challenge to the performers. This suggests that the melody was possibly borrowed.

The melody and its text in the Karaim language together with a translation into Lithuanian were included in Firkavičiūtė 1992: 248.

LONG DAYS

*Long days, long days,
Long days, years of life.*

*Long days, long days,
Long days, years of life.*

*Long days, long days,
Long days, years of life.*

22 *Širiñ eļ*

This paraliturgical chant is performed on various occasions and holidays. It is very popular among Karaims in Lithuania and Poland.

Despite the paraliturgical character of the text, this song is regarded as a folksong. Usually it is performed by a group of people – one singer starts with the main stanza and the group replies with a refrain.

The melody is strictly rhythmical and has a classical, symmetrical structure. It may have been borrowed from Lithuanian music. This song is reminiscent of Lithuanian popular songs.

♩ = 60

U - zun kiuń - liar, u - zun kiuń - liar,

u - zun kiuń - liar tir - lik jyl - lar.

UZUN KIUŃLIAR

*Uzun kiuńliar, uzun kiuńliar,
Uzun kiuńliar, tirlik jyllar.*

*Uzun kiuńliar, uzun kiuńliar,
Uzun kiuńliar, tirlik jyllar.*

*Uzun kiuńliar, uzun kiuńliar,
Uzun kiuńliar, tirlik jyllar.*

DŁUGICH DNI

*Długich dni, długich dni,
Długich dni, życia lat.*

*Długich dni, długich dni,
Długich dni, życia lat.*

*Długich dni, długich dni,
Długich dni, życia lat*

Przełożyła Zofia Abkowicz

22 Širiń eľ

Pieśń paraliturgiczna śpiewana na różne okazje i uroczystości. Bardzo popularna wśród Karaimów litewskich i polskich.

Mimo paraliturgicznego charakteru jej tekstu jest to w odczuciu Karaimów pieśń ludowa. Zazwyczaj wykonuje się ją grupowo – jeden wiodący głos śpiewa tekst zwrotki, a reszta uczestników dołącza z refrenem.

Melodia jest bardzo rytmiczna, o klasycznej, symetrycznej strukturze. Być może została zapożyczona z litewskiego otoczenia muzycznego, melodia przypomina bowiem litewskie pieśni ludowe.

Autorem tekstu jest pochodzący z Łucka uczony karaïmski, Mordechaj Sułtański (1772–1863), który w latach 20. XIX w. przeniósł się na Krym, gdzie m.in. był hazzanem w Kale. Oryginał tekstu znalazł się w STMQ IV: 178, a jego przekład na język karaïmski w: ČUT 1997: 28–33; KDJJ t. 2: 91.

The text was written by a Karaim scholar from Lutsk (in Volhynia/Ukraine) called Mordechai Sultanski (1772–1863), who in the 1820s moved to Crimea and became, among other things, a *hazzan* in Kale.

The original text was published in STMQ IV:178, and its translation into Karaim appears in ČUT 1997: 28–33 (also in Lithuanian); KDJJ vol. 2: 91.

MERRY PEOPLE

*Merry people, come with honour
When thirsty for vodka,
When you wish to compose songs and sing
With voices resembling the pitch of a violin.
While increasing joy and happiness
In spending this time.*

*Don't drink, don't drink, dear friends,
Let your eyes be bright!
Let our beloved sing,
The enemies will cry.
They will cry, will cry,
Will drink sour wine.*

*The rich and the poor
All gathered at the festivities,
When they heard trumpet and violin,
And merry songs.
Many different songs
Revive the soul.*

Don't drink, don't drink, dear friends...

*The wealthy and the penniless
When they come together
All become equal
When the party begins.
The royal and the poor would dance
When they hear the violin.*

Don't drink, don't drink, dear friends...

♩ = 64

Ši - rin ěl', _____ syj - ba kiel', kiu - siań - siej _____ ča - hydr - ny, tiu - ziu - mia, _____ kio - tiur - mia

ko - buz - lej _____ a - vaz - ny. Bi - jańč, ku - wańč art - tyr - ra a - šyr - ma _____ bu vacht - ny.

Ič - mia, ič - mia, siu - viar dost - lar, bol - sun siż - gia ja - rych kioż - lar, siu - viar - liar _____ sar - nar - lar,

duš - man - lar _____ jy - lar - lar. Jy - lar - lar, jy - lar - lar, čiop - ria - ni _____ i - čiar - liar.

ŠIRIŃ ÉL

Širiń ěl, syjba kiel',
Kiusiańsiej čahyrny,
Tiuziumia, kiotiurmia
Kobuzlej avazny.
Bijańč, kuanč arttyra
Ašyrma bu vachtny.

*Ičmia, ičmia, siuviar dostlar,
Bolsun siżgia jarych kioźliar,
Siuviarliar sarnarlar,
Dušmanlar jylarlar.
Jylarlar, jylarlar,
Čiopriani ičiarliar.*

*Mallylar, jarlylar
Kačtylar čalmachka,
Byrhyha, kobuzha
Da čiebiar jyrčechka.
Tiuśliu, tiurliu čozmachlar
Ojatadlar džanny.*

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

MIŁY LUDU

Miły ludu, z powagą przyjdź,
Jeśliś spragniony trunku,
Układania pieśni i śpiewania
Głosem niczym dźwięk skrzypiec.
Aby z coraz większą radością, wesołością
Spędzić ten czas.

*Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele,
Niech wasze oczy będą jasne,
Bliscy sercu zaśpiewają,
[A] wrogowie będą płakać.
Będą płakać, będą płakać
I kwaśne wino pić!*

*Bogaci, biedacy
Pobiegli na dźwięk
Trąbki i skrzypiec,
I wesołych piosenek.
Różne, rozmaite śpiewy
Budzą serca.*

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

*To bow, to move
 Reddening from the warmth,
 To turn, go about
 Forehead sweating.
 Catch, take the goblet
 Renewing the joy!*

Don't drink, don't drink, dear friends...

*Lovely people are ready
 To forget about their shame,
 When getting ladies and girls
 Dragged,
 Hugging and cuddling in the dance,
 Moving their legs in time to the rhythm.*

Don't drink, don't drink, dear friends...

*Sinful, intelligent ones
 Beware of two things -
 Drinking too much, and intimacy,
 To not lose one's temper,
 Follow my example
 Of how to behave.*

Don't drink, don't drink, dear friends...

*Decent, and law abiding
 Was Samson among his people.
 But his wife cheated on him
 During sleep.
 Clever, happy husbands,
 Watch your wives!*

Don't drink, don't drink, dear friends...

*Since the times of Noah
 Drunkenness has been.
 All turned upside down, opened up,
 Stupidity came into existence.
 And this is its power
 In making you seek out for vodka.*

Don't drink, don't drink, dear friends...

Achčaly dar jarly
 Bir bavha košulsa,
 Okšalat, tień bolat
 Ojunčoch bašlansa.
 Tadžly, jarly siekirir
 Ėšiřsia kobuznu.

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

Ijil'mia, tiobriańmia
 Kyzyšyp iśsidia,
 Burulma, kozhalma
 Manlajнын tierińdia.
 Salyn, alyn kovuřtan
 Janhyrta kuvančny.

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

Hadirliar siuviarliar
 Unutma ujatny,
 Katynha da kyzha
 Achtarma bařlarny.
 Kučup, kiočiup ojunha
 Tień kojup ajachny.

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

Fařmanly, sahyřly
 Abranhyn ěkidiań –
 Kiop ičmia, siuviuřmia,
 Čychmascha kiučiujdiań,
 Mieńdiań birdiań alyjyz
 Orniakni jachřyha.

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

Resimči, tioriači
 Šymřon ulusunda,
 Tiek any katyny
 Jiel'diadi jukuda.
 Uslu, kutlu ěriańliar
 Bilijiž katynny.

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

Majętni, ubodzy
 Gdy się w jedno złączą,
 Będą wszyscy do siebie podobni, równi,
 Gdy zabawa się rozpocznie.
 Ten z koroną i biedak będą tańczyć,
 Gdy usłyszą skrzypce.

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

[Będą] wyginać się i kołysać
 Rozgrzewszy się w ciepłe,
 Wirować, podrygiwać
 Z potem na czole.
 Weźcie i upijcie z kielicha,
 By na nowo wzmóc radość.

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

Mili sercu są gotowi
 Zapomnieć o przyzwoitości,
 Kobietom i dziewczętom
 Zawracać w głowach.
 Obejmując [je], ruszyć w tany,
 W takt stawiając kroki.

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

Grzeszny [czy] rozumny,
 Niech wystrzega się dwóch rzeczy:
 Nadmiaru trunku i kochania.
 Niech nie traci panowania nad sobą.
 Bierzcie wszyscy ze mnie
 Przykład dobrego [zachowania].

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

Przestrzegający nakazów, praw
 [Był] Samson wśród swego ludu,
 Ale go własna żona
 Oszukała, gdy spał.
 Mądrzy, szczęśliwi mężowie,
 Uważajcie na kobiety.

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

*Oh, if you wish to drink,
Know your measure (be moderate).
It is better more
To let remain in the bottle.
If you take this into consideration,
It will prolong your well-being.*

Don't drink, don't drink, dear friends...

*In drinking and in work
Your actions get to be known.
Better it is to be of few words,
And balanced speeches.
He will be praised and respected
Who acts wisely and fairly.*

Don't drink, don't drink, dear friends...

23 *Kybyn*

Kybyn is a national Karaim dish. It is a pastry made from yeast dough stuffed with meat (for festive occasions) or with a meat-free stuffing (for more sombre occasions). This traditional secular song tells the story of how *kybyn* is prepared, and consumed as well as some associations with nature evoked by the culinary details. At the same time, *kybyn* is an important symbol of the Karaims in Lithuania and Poland. It can somehow even be represented as a symbol of Karaim identity in these countries. This is also the reason why this song is very well known among the Lithuanian-Polish Karaim communities and willingly performed on various occasions.

The melody was borrowed from the Ukrainian dance “Karapet”. In Western European countries a dance called *two-step* was performed with a similar melody and rhythm. In the Karaim song the wrong accent of the words when singing is further proof that it is a borrowing.

The lyrics were written in 1928 by Szymon Firkowicz. It was published in KJ 1989: 107, ČUT 1997: 150, BKĖ 2015: 100. The melody was published in Firkavičiūtė 2002a: 132.

*Kart vachtan Novachtan
Bašlandy éśriklik,
Ajlandy, ačyldy,
Kylyndy tielilik.
Ol ki, san ki üvriaŭti,
Ižliamia čahyrny.*

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

*Vaj, kliamia éśirmia,
Bolsun čiek ičkijdia,
Jachšyrach artychrach
Kaldyrma šišiedia.
Kojsej, alsej éšija,
Ulhajtys jachšyjny.*

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

*Ičmiaktia da ištia
Tanylat kylychlar.
Jachšyrach siož azrach,
Ölčiągiań ajtmachlar.
Kiorkbia, tiorbja kutlanyr
Ižliavčiu rastlychny.*

Ičmia, ičmia, siuviar dostlar...

*Dawno, w czasach Noego
Zaczęło się pijaństwo.
Wywróciło się, otworzyło się,
Powstała głupota.
I to ona nauczyła [ludzi],
Jak podążyć za wódką.*

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

*Oj, gdy chcesz się napić,
Zachowaj umiar w trunku.
Lepiej więcej
Pozostawić w butelce.
Jeśli będziesz o tym pamiętać,
Wyjdzie ci to na dobre.*

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

*I w picciu, i w pracy
Liczą się czyny.
Lepiej mniej słów,
Wyważone wypowiedzi.
Będzie chwalony i poważany [ten],
Kto postępuje sprawiedliwie.*

Nie pijcie, nie pijcie, drodzy przyjaciele...

Przełożyła Zofia Abkowicz

23 **Kybyn**

Kybyny to narodowa potrawa karaïmska – pieczone w piecu pierogi z ciasta drożdżowego, z farszem mięsnym (na okazje radosne) lub jarskim (na okazje żałobne). Tradycyjna świecka piosenka opowiada o przygotowaniu kybynów, ich spożywaniu i związanych z tym daniem karaïmskich historiach. Kybyn jest też ważnym symbolem karaïmskich tradycji litewsko-polskich, w jakimś stopniu nawet wyrazem karaïmskiej tożsamości. Dlatego piosenka jest bardzo dobrze znana i popularna wśród członków gmin karaïmskich na Litwie i w Polsce, a także chętnie śpiewana przy różnych okazjach.

$\text{♩} = 80$

Ša-ha-ryn-da Troch - nun ka-raj-lar bo - lad - lar. Bij-lik kier-miań - liar - dia krup-nik-ni i - čiad'-liar.

Dost-luch-ta bo - lad - lar sie-miż aś-čech - lar - ba, kior-kia-jad'-liar ha - nuz kaj-nar ky-by-n - lar - ba.

KYBYN

*In the town of Trakai
Karaims live.
In royal castles
They drink krupnik.¹*

*They are good friends
With fattydishes,
They are famous also
For their hot kybyns.*

*Mothers prepared,
Taught us,
Let's eat, our dears,
Those tasty kybyns!*

*The sadness of one's heart
Fades to nothing,
When a kybyn
Is taken by a Karaim.*

*Like half a moon
Is its 'face',
Even when full,
You would eat five of them.*

Mothers prepared...

*Tradition is still alive
Among the Karaims.
Entertainment begins
With songs of praise.*



Melodię piosenki zapożyczono z ukraińskiego tańca *Karapet*. W krajach zachodnioeuropejskich na podobną melodię i w podobnym rytmie tańczyło się popularny taniec *two-step*. Dowodem na zapożyczenie melodii jest wyraźnie błędne akcentowanie słów podczas śpiewania.

Słowa piosenki napisał w 1928 r. Szymon Firkowicz.

Tekst był publikowany w: KJ 1989: 107, ČUT 1997: 150, BKĚ 2015: 100. Zapis nutowy opublikowano w Firkavičiūtė 2002a: 132.

KYBYN

*Šaharynda Trochnun
Karajlar boladlar.
Bijlik kiermiañliardia
Krupnikni ičiad'liar.*

*Dostluchta boladlar
Siemiž aščecharba,
Kiorkiajad'liar hanuz
Kajnar kybynlarba.*

*Išliad'liar analar,
Bižgia üvriañtiliar,
Ašajych, siuviarliar,
Tatuvlu kybynlar.*

*Muzhulluhu džany
Jochka ajlanadyr,
Kačan kybynčechtan
Karaj alynadyr.*

*Jarymyrna ajnyn
Jysunu ušejdyr.
Toch-te kioriup any
Biešiarj jutchejdyr.*

Išliad'liar analar...

*Adieť tiriliadir
Birdiañ karajlarba.
Bijañč bašlanadyr
Machtavlu jyrlarba.*

KYBYN

*W mieście Troki
Karaimi mieszkają,
W księżęcych zamkach
Krupnikⁿ piją.*

*W przyjaźni żyją
Z tłustymi daniami,
Chwalą się jeszcze
Gorącymi kybynami.*

*Matki [je] robiły
I nas nauczyły.
Jedźmy, kochani,
Smakowite kybyny.*

*Smutek w duszy
Znika bez śladu,
Kiedy do kybyna
Karaim się zabiera.*

*Do połówki księżycyca
Kształt jego podobny.
I nawet ktoś syty, gdy go ujrzy,
Pięć połknąć gotowy.*

Matki [je] robiły...

*Tradycja wciąż żyje
Razem z Karaimami.
Uczta się zaczyna
Od pochwalnych pieśni.*

*The lady of the house at that moment
Cuts the lamb's meat,
With her lucky hand
As she prepares kybyns.*

Mothers prepared...

*Like arrows from a bowstring
Kybyns appear.
Hands stretched out to eat,
It is getting merrier.*

*Hold it in your palm,
Its broth drips out.
When you finish one,
Its friend follows soon after.*

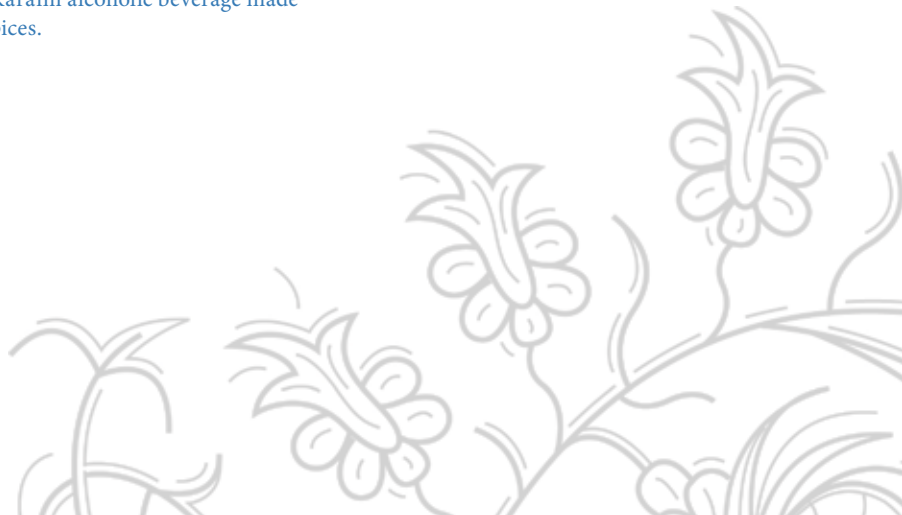
Mothers prepared...

*Now for the wives
We will fill a glass
And if a girl has prepared it,
We will send matchmakers.*

*Many years with kybyns
May we spend!
In unity and respect
Let us grow in number like the stars.*

Mothers prepared...

j. A traditional Karaim alcoholic beverage made with sugar and spices.



Übijčia bu vachtta
Koj étiñ tuvrejdyr,
Čiebiar kolčohuba
Kybyn hadirlejdır.

Išliad'liar analar...

Jajdan kibik oklar
Kybyn tabuladyr.
Čozuladlar kollar,
Šatyrkach boladyr.

Uvučta tutasyn,
Šorbasy ahadyr.
Birni tiugia'lliasiej,
Dostu kuvunadyr.

Išliad'liar analar...

Halie katynlarha
Kuvuščoch kujarbyz.
Égier kyz biširdi,
Élčiliar ijarbiž.

Čoch jyllar kybynba
Vachtny ašyrhejbyz,
Birlíktia da syjba
Julduzlej artchejbyz.

Išliad'liar analar...

Gospodynia w tym czasie
Baraninę kroi,
Nadobną rączką
Kybyna przygotowuje.

Matki [je] robiły...

Jak strzały z cięgiwy
Kybyny wyskakują.
Ręce się [po nie] wyciągają,
Robi się weselej.

Trzymasz [je] w garści,
Rosół wycieka.
Jednego połknęłeś,
Jego druh za nim podąza.

Matki [je] robiły...

Teraz dla kobiet
Kieliszek napełnimy.
Jeżeli to panna [kybyny] upiekła,
Swatów przyślemy.

Długie lata z kybynem
Obyśmy spędzali.
W zgodzie i szacunku
Oby przybywało nas niczym gwiazd.

Matki [je] robiły...

Przełożyła Halina Kobeckaitė

n. Krupnik - tradycyjna karaïmska wódka do której przygotowania używa się szeregu przypraw i cukru.



24 *Utrulamach*

This secular song is not intended for any particular occasion. Its melody is cheerful, simple, classical in style and with symmetric structures. It has a number of musical particularities – a quite broad range of scale (nine steps) and some skips (like the seventh, fifth, and some fourths), which might sometimes make the performance a bit more difficult. We do not know if this melody has any author or whether it was borrowed. What is known, however, is that the words were composed for this particular melody, and the correct accents can confirm it.

The words were written in 1921 by Szymon Firkowicz and describe the return of the Karaims to their native lands following their forced evacuation during World War One¹⁶. The lyrics are very expressive and describe actual events and also provide some general words of wisdom on life. The song was often performed and even staged by Karaim groups.

This poem describes the so-called *bezhenstvo* ('flight'), a massive evacuation of civilians from the Western provinces of the Russian Empire to the hinterland, which took place between the spring and autumn of 1915 after German troops had broken through the front lines. Applying scorched earth tactics, the authorities ordered all the inhabitants to evacuate deeper into Russia. The Karaims were among those forced to leave their lands. They went to various parts of Russia – some moved to Moscow and from there made their way to Eupatoria in the Crimea. Others relocated to Pskow – the *hachan* (highest priest) of the Trakai community, Bogusław Firkowicz, was also in that group (he died in Pskow in 1915). Other groups made it to St. Petersburg, Kharkov and other places in the Russian Empire. In the years 1918–1921 the people made the journey back. The return from Russia and from Crimea to Trakai was not easy. Sometimes they had to pass through Bulgaria and Romania, cross the sea or travel over the land, by boat and by train. This poem describes the situation when those people who had made it back earlier welcome other groups of returning 'refugees'. They meet those people in Lentvaris, a town 9 km away from Trakai where the closest train station was situated at that time. Szymon Firkowicz, the author of this poem came back to his native place one year before he wrote this poem. He thus included in it some personal experiences and reflections. The lyrics were published in Kowalski 1929: 97; KJ 1989: 76; ČUT 1997: 118; BKĚ 2015: 40.

16. More about those times in www.biezenstwo.pl and in the book: Prymaka-Oniszk A. 2016. *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*. Wołowiec.

24 *Utrulamach*

Świecka pieśń nie związana z żadną konkretną okazją. Jej melodia jest wesoła, prosta, klasyczna, o symetrycznej strukturze rytmicznej. Ma kilka specyficznych cech muzycznych: dosyć szerokie ambitus melodii (nona) i kilka dużych skoków interwałowych (septyma, kwinta, kwarty), co czasem może stwarzać trudności wykonawcze. Nie wiadomo do końca, czy melodia jest oryginalna czy zapożyczona. Wiadomo tylko, że tekst został świadomie napisany do tej melodii. Potwierdza to poprawność akcentów.

Słowa pieśni stanowi wiersz Szymona Firkowicza napisany w 1921 r. na aktualny wówczas temat powrotu Karaimów do rodzinnych stron po przymusowej ewakuacji podczas I wojny światowej¹⁷. Ponieważ tekst jest bardzo wyrazisty i nosi w sobie odniesienia do autentycznych wydarzeń, a także pewne ogólne, życiowe treści, pieśń ta była często wykonywana, a nawet inscenizowana przez karaïmskie zespoły.

Utwór opowiada o tzw. *bieżenstwie*, masowej ewakuacji ludności cywilnej z zachodnich guberni Imperium Rosyjskiego w głąb kraju, która miała miejsce w okresie od wiosny do jesieni 1915 r., po tym, jak doszło do przełamania frontu przez wojska niemieckie. Stosując taktykę spalonej ziemi, władze nakazały wszystkim mieszkańcom wyjazd w głąb Rosji. Również Karaïmi zostali zmuszeni do opuszczenia ojczystych stron. Rozproszyli się po różnych regionach Rosji: część wyjechała do Moskwy, a stamtąd na Krym, do Eupatorii, część – do Pskowa (w tej grupie znalazł się hachan trocki, Bogusław Firkowicz, który zmarł w Pskowie w 1915 r.). Jeszcze inni udali się do Petersburga, Charkowa i innych miejscowości w głębi imperium rosyjskiego. Lata 1918–1921 były czasem powrotów. Droga powrotna z Rosji i Krymu do Trok często nie była prosta, niekiedy wiodła nawet przez Bułgarię i Rumunię, morzem i lądem, statkami i koleją. Wiersz opowiada o tym, jak ci, którym udało się wcześniej powrócić do Trok, witają kolejną grupę powracających *bieżeńców*. Spotykają ich w Landwarowie, miejscowości odległej o 9 km od Trok, gdzie znajdowała się najbliższa stacja kolejowa. Szymon Firkowicz, który wrócił w rodzinne strony rok przed napisaniem wiersza, zawarł w nim osobiste przeżycia i refleksje.

Tekst pieśni był publikowany w: Kowalski 1929: 97; KJ 1989: 76; ČUT 1997: 118; BKĚ 2015: 40.

17. Więcej o tych wydarzeniach zob. www.biezenstwo.pl; Prymaka-Oniszk, A., 2016 *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*. Wołowiec.

$\text{♩} = 84$

Kiop cha - bar - lar — biż è - šit' - tik, ki bar ka - ryn - daš - la - ry - myz biu -
 rial' - miak - tiań — ast - ry — bie - zip, kajt - ma klia - gied' - liar mio - ro biż. Šu - šu, šu - šu nie ol iš - liar? Bu -
 nun mun bar - dyr üv - lia - ri, tiek bu it' - ni ku - čup jy - lar, è - gier al - han bar tiuž - lia - ri.

WELCOMING

*We've heard the many rumours
 That all our brothers
 Tired of wandering
 Wish to return, just like us.*

*Shu-shu, shu-shu, what will he do?
 This one has a house,
 But that one will cry hugging his dog,
 If all his land is taken.*

*Once Jusuf caught the hand
 Of his old friend Romuald.
 You know, in the Crimea they released an order
 To send away all the refugees.*

*Shu-shu, shu-shu, the order is released,
 But will they really come?
 Oh, he who pocketed the things of others
 Will be laughed at.*

*Some will laugh, some will cry,
 All the words came true.
 Everyone heard,
 Everyone was very happy.*

UTRULAMACH

*Kiop chabarlar biž ešit̄tik,
Ki bar karyndašlarymyz
Biuriaľmiaktiaň astry biezip,
Kajtma kliagied'liar mioro biž.*

*Šu-šu, šu-šu nie ol išliar?
Bunun mun bardyr üvliari,
Tiek bu it̄ni kučup jylar,
Ėgier alhan bar tiužliari.*

*Bir for koldan Jusuf kapt̄y
Karty dostun Romualdny.
Biliaš, bujruč Krymda čyhty,
Siurmia bar bieženieclarny.*

*Šu-šu, šu-šu bujruč čyhty,
Tiek kiertidiaň-die kielirliar,
Och, chalie kim jatnyn kapt̄y,
Bolur anynba kiul'ťkiuliar.*

*Kimgia kiul'ťkiu, kimgia jašlar,
Bar siožliardiaň kierti boldu.
Bunu baryn biliaňdiliar,
Bijančliardiaň bary toldu.*

*Šu-šu, šu-šu utrulama...
Niečik kietiarš da nie išliarš?
Kieť sieň, kieriaktir bolušma,
Och, ėriniam, kiel'sia – kioriarš.*

*Chabar üriujť, chabar učat,
Mun barlary Lentvarovda,
Biri biriň öbiať, kučat,
Ki tabulat öž kyryjda.*

*Šu-šu, anda otuz adam,
Niek sieň ijdij bir araba?
Jyrach bunda Lentvarovdan,
Kielir javav har bir baba.*

SPOTKANIE

*Wiele pogłosek słyszelišmy,
Źe wszyscy nasi bracia,
Tułaczkaŋ bardzo zmęczeniu,
Tak jak my powrócić by chcieli.*

*Szu-szu, szu-szu, co on zrobit̄?
Ten oto posiada domy,
Lecz ten tylko psa przytuli i zapłaczę,
Skoro wszystkie jego pola zabrane.*

*Pewnego razu Jusuf chwycił za rękę
Starego przyjaciela, Romualda.
„Słyszalesz, na Krymie rozkaz wydany,
Wypędzić wszystkich bieżęnców”.*

*Szu-szu, szu-szu, rozkaz wydany,
To znaczy, że naprawdę wrócaŋ,
Och, z tego, kto cudze zagarnął,
Będzie teraz pośmiewisko.*

*Komu śmiech, a komu płacz,
To, co mówiono, okazało się prawdę.
Dowiedzieli się o tym wszyscy,
Wszystkich przepełniła radość.*

*Szu-szu, szu-szu, powitać...
Jak pojedziesz i co uczynisz?
Jedź, trzeba pomóc,
Och, ociągam się, jak wróci – zobaczysz.*

*Wieść wędruje, wieść przylatuje,
Już wszyscy w Landwarowie,
Jedni drugich całują, ściskają,
Źe są już w swoim kraju.*

*Szu-szu, tam trzydzieści osób,
Dlaczego przysłałeś tylko jeden powóz?
Daleko to od Landwarowa,
Przejdzie na piechotę każda baba.*

*Shu-shu, shu-shu to meet...
How will you go and what will you do?
You go, help is needed,
Oh, I'm lazy, you'll see them when they arrive.*

*The rumours spread, the rumours fly,
Now everyone is in Lentvaris.
Kissing each other, hugging,
Back at last in their own land.*

*Shu-shu there are thirty people,
Why've you sent one carriage?
It is not far from Lentvaris,
Even any woman can walk that distance.*

*I've heard in Trakai there are those that
came back,
Thanks to our Holy God.
Their difficulties at an end,
Everyone knows those ways.*

*Shu-shu, joy and vodka,
Eat and drink, as much you can.
We have one habit –
If we don't see others for long
– we miss them.*

*Out of love for our faith,
We've therefore gathered,
Let God make us multiply,
Like the stars in the sky.*

*Shu-shu be happy, friends,
Everyone is coming back, our community
is growing,
Having seen a lot of other places,
They will help our people.*

*Let all of you that came back be honoured,
Having seen and gone throughout the world.
Let us hear
At every step about your happiness.*

*Hey, let us raise our voice
To preach the power of our Lord
And of that something that bounds us,
Which is called the holy faith.*

*Hey our Lord, you have brought back
Those scattered brothers.
If in this way you put us to the test
Forgive us all our sins.*

*From this moment let God be
Always there to help us.
Let the Holy Writ be our support,
Our strength and our minds are there.*

*Peace, peace for all of us,
Peace, peace for many years to come!*

*Tujdum Trochta bart kajtchanlar,
Tabu Aziž Bijimižgia.
Tiugiañdiliar avurluchlar,
Bu jol tanyš kiopsiumiuzgia.*

*Šu-šu, bijanč da čahyrčech,
Aša da ič, nie imianiaš.
Biždia bir bardyr kylyčech –
Uzach kioriušmieš – kiusianiaš.*

*Siuviadohon dinimižni,
Ištyryldych bunun üčiuñ,
Da artyrhej Tieñri bižni,
Julduzlaryn kibik kiokniuñ.*

*Šu-šu, kuvanyjyz, dostlar,
Bary kajtat, artat džymat.
Kiop dunjany kioriuup alar,
Elimižgia bolušurlar.*

*Bazlych sižgia, bar kiel'giañliar,
Kioriuup, kiezip biutiñ jerni,
Bolhejbyz biž tujuvčular
Har atlamda jachšyjnyn.*

*Hoj, kiotiuriubiž avazny,
Ajtma kiučiuñ Bijimižniñ,
Da any nie bajlejt bižni,
Ol iñdialidir aziž diñ.*

*È bijimiž, Sieñ kajttyrdyj
Bu tuzulhan kardašlarny.
Ègier bununba synadyj,
Sieñ bošatchyn bar borčlarny.*

*Ušpu vachttan Tieñri bolhej
Har vacht bolušlumuzda.
Umsunč aziž jazyš bolhej,
Kipligimiž da us anda.*

*Bazlych, bazlych barymyzha,
Bazlych, bazlych kiop jyllarha!*

*Słyszałem w Trokach już są ci, co wrócili,
Dzięki Bogu Najwyższemu.
Skończyły się trudności,
Znajoma to droga dla większości z nas.*

*Szu-szu, radość i wódeczka,
Jedz i pij, co się wstydzisz.
U nas jest taki zwyczaj:
Długo się z kimś nie widziałeś – tęsknisz.*

*Z miłości do naszej wiary
Zebraliśmy się,
I niech Bóg nas pomnaża
Jak gwiazdy na niebie.*

*Szu-szu, cieszcie się, przyjaciele,
Wszyscy powracają, powiększa się gmina.
Kawał świata zobaczyli,
Pomogą teraz naszemu ludowi.*

*Pokój wam, wszyscy przybysze,
Co przewędrowaliście cały świat,
Oby dane nam było odczuć
Wasze dobro na każdym kroku.*

*Hej, niech rozlegnie się nasz głos,
By głosić potęgę Pana,
I tego, co nas łączy,
Tego, co nazywa się świętą wiarą.*

*O Panie, Ty przywiodłeś z powrotem
Tych rozproszonych braci.
Jeżeli tym poddawałeś [nas] próbie,
To odpuść [nam] wszystkie winy.*

*Niech odtąd Bóg spieszy
Nam zawsze z pomocą.
Niech Święte Pismo będzie nam nadzieją,
Nasza siła i rozum w nim.*

*Pokój, pokój nam wszystkim,
Pokój, pokój na długie lata!*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

Funerals

About Karaim funeral rituals

According to Karaim belief, the human soul is immortal and can exist separately from the body. This is why death is understood not as the end of life, but as a separation of the soul from the body (Duvan 1890: 57). The Holy Scripture says that on Judgement day all the dead will rise up again and be judged for all their deeds. Hence, all traditional acts performed around the deceased, including taking care of the body, were aimed at facilitating the soul's journey. The deceased had to be buried on the same day. A delay was only allowed if someone had died on a Saturday or during a festival. In such cases the ceremony was postponed until the following day, because funerals were not allowed on Saturdays or any holy day. If any communal celebration was planned for the day of the funeral, it had to be postponed until some time after the funeral.

The burial ceremony consists of several parts: preparation of the body of the deceased, the vigil and farewell, the burial itself and a cycle of commemorative events following the funeral (*sahynč*). A detailed description of this ceremony in Karaim can be found in KDJJ vol. 2: 94–116.

Bidding farewell to the deceased was and still is an important part of the ritual. It starts the moment when the coffin is installed in a specially designated room. This farewell is also closely related to Karaim musical culture, since during the vigil all 150 Psalms in a row must be recited by men from the community one after another.

In these circumstances all 150 psalms are chanted with one and the same melody, which adapts itself in a musical sense to different words/texts according to the general laws of the liturgical chant. Two verses of Psalm 86 may serve as an example of this melody (Illustr. 8).

The performers are required to concentrate on the text and its meaning. They are not allowed to underline anything but the text¹⁷. As a consequence, the melody has to strictly follow all syntactic indications of the text. The singer cannot improvise, has no freedom to add any emotional expressions to this chant nor any melodic embellishments. The chant has to be performed according to the rules of the liturgical music, even if this concerns a ritual outside the liturgy. During this psalmody

17. See footnote 8 with more explanations on this.

Pogrzeb

O rytuałach pogrzebowych

Zgodnie z karaïmskà wiarà dusza człowieka jest nieśmiertelna, może istnieć niezależnie od ciała. Dlatego śmierć jest rozumiana nie jako koniec życia, lecz tylko oddzielenie się duszy od ciała (Duvan 1890: 57). Jak mówi Pismo Święte, w dzień Sądu Ostatecznego wszyscy zmartwychwstaną i zostaną odpowiednio osądzeni za swe uczynki. Zatem wszystko, co tradycyjnie działo się „wokół” zmarłego, w tym też dbałość o właściwe postępowanie z jego ciałem, miało na celu ułatwienie dalszej drogi jego duszy. Zmarłego należało pochować jeszcze tego samego dnia. Zwłoka była dozwolona jedynie wtedy, gdy śmierć nastąpiła w sobotę lub święto – wtedy przekładano ceremonię na następny dzień, gdyż w soboty i dni świąteczne nie urządza się pogrzebów. Jeśli na dzień, w którym miał się odbyć pochówek, zaplanowane były jakieś uroczystości w gminie karaïmskiej, przedkładano je na inny termin, już po pogrzebie.

Rytuał pogrzebowy składa się z kilku części: przygotowania ciała zmarłego, obrzędów czuwania i pożegnania ze zmarłym, złożenia zwłok do ziemi i cyklu wspominków poświęconych pamięci zmarłego (*sahynč*). Szczegółowy opis wszystkich rytuałów w języku karaïmskim znajduje się w KDJJ t. 2: 94-116.

Pożegnanie ze zmarłym było i nadal pozostaje ważną częścią rytuału – rodzina zmarłego czuwa przy trumnie od momentu ustawienia jej w pomieszczeniu przeznaczonym do pożegnania. Rytuał towarzyszący czuwaniu jest ściśle powiązany z karaïmskà kulturà muzycznà. Zgodnie z karaïmskim obrzàdkiem podczas czuwania odśpiewywane sà jeden po drugim, wszystkie sto pięćdziesiąt psalmów. Wykonują je kolejno na zmianę mężczyźni, członkowie gminy.

W takich okolicznościach wszystkie psalmy śpiewa się na jednà i tę samà melodię, która według zasad śpiewu liturgicznego dostosowuje się do konkretnych słów. Dwa zdania z *Psalmu 86* pokazują przykład takiej melodii (Ryc. 8):



Ryc. 8 / Illustr. 8

recitation the melody is always subordinated to the text, as is always the case in real liturgical chants, thereby demonstrating that it rests on the tradition of the word¹⁸. The ceremony marking the final farewell with the deceased (*tabutlamach*, literally 'placing into the coffin') takes place just before the (covered) coffin is brought out of the room it was placed in (at the home of the deceased or in any designated room). A priest would read out certain prayers. If a specific lament has been composed to commemorate the deceased (like *Syjjyt jyry adyna*, No. 25), it will be performed at this point while another lament is recited (*Syjjyt firjatba tujulat*, No. 26) at the coffin to mark the end of the ceremony.

A procession with the coffin heads out to the cemetery, stopping for a short while at the *kenesa*. After the funeral the community gathers for the first commemoration ritual called the *sahynč* (literally 'a memory'). At the same time its goal is to comfort the family. These rituals take place every evening in the week following the funeral, on the seventh day (*Jedisi*) and the thirtieth day (*Otuzu*) after the death, sometimes also every Saturday during the first thirty days of mourning, and then on the first anniversary of the death (*Jyly*). The first thirty days following the death are the days of deepest mourning for the family.

The rules concerning funerals fall within the same category as periods of fasting. During fasts eating meat and celebrations are forbidden. No festive prayers or songs are recited during religious ceremonies that take place during fasts. A mood of piety and concentration predominates.

The lament *Syjjyt jyry sahyňčyna kyrančnyn* (No. 27) is not strictly a funeral chant. However, it does form part of the repertoire for times of fasting. And because of its content it is sombre in character. Up until today it has been chanted in cemeteries on the occasion of the first day of the biggest fast in the summer (*Burunhu oruč*).

All three laments featured in this publication are performed specifically on occasions of mourning. However, their melodies are not 'sad' as such. In principle, these melodies could be sung with other words, and most probably no imbalance in their character would be felt. This emotional neutrality is an important feature of liturgical and paraliturgical chants, which also suggests they were written long, long ago.

18. More on karaim liturgical music see in Firkavičiūtė 2003a,b, 2004a,b, 2012, 2015

Wymagana jest tu maksymalna koncentracja na tekście, nie wolno wyróżniać niczego innego oprócz słowa i jego znaczenia, dlatego melodia musi bardzo szczegółowo oddawać wszystkie wskazane znaki syntaktyczne¹⁹. Nie pozostawia to śpiewającemu żadnej swobody improwizacyjnej, emocjonalnej, muzycznej. Wszystko wykonuje się tak, jak tego wymaga rytuał liturgiczny, mimo że mamy do czynienia z obrzędem spoza liturgii. W wykonaniu psalmodii przejawiają się najważniejsze cechy karaimskiego śpiewu liturgicznego, który opiera się na tradycji słowa i dlatego melodia jest tu zawsze podporządkowana regułem słowa¹⁸.

Ceremonia ostatecznego pożegnania ze zmarłym (*tabutlamach*, dosł. 'złożenie do trumny') odprawiana jest przed wyniesieniem trumny z domu zmarłego lub domu pogrzebowego, w którym była ustawiona. Duchowny czyta wtedy odpowiednie modlitwy. Jeżeli dla uczczenia zmarłego została ułożona indywidualna elegia żałobna (taka jak *Syjt jyry adyna*, nr 25), wykonuje ją, a na zakończenie ceremonii przy trumnie odśpiewywany jest lament *Syjt firjatba tujulat* (nr 26).

Kondukt z trumną wyrusza na cmentarz, zatrzymując się na chwilę przy kienesie. Po pogrzebie gmina zbiera się na *sahynč* (dosł. 'pamięć'), pierwszy z rytuałów poświęcony upamiętnieniu zmarłego, a jednocześnie mający być pocieszeniem jego bliskich. Rytuały te odprawia się każdego wieczora przez tydzień po pogrzebie, siódmego (*Jedisi*) i trzydziestego dnia od daty śmierci (*Otuzu*), przy czym niekiedy też w każdą sobotę podczas owych trzydziestu dni żałoby, a następnie w rocznicę śmierci (*Jyly*). Pierwsze trzydzieści dni po śmierci to dla rodziny zmarłego okres głębokiej żałoby.

Reguły karaimskich obyczajów żałobnych należą do tej samej kategorii co reguły postów. Podczas tych ostatnich nie jada się mięsa, wykluczone są wesołe zabawy, podczas nabożeństwa nie czyta się świątecznych modlitw, nie śpiewa świątecznych pieśni, dominuje pobożny umiar i skupienie.

Syjt jyry sahyńčyna kyrančnyn (nr 27) nie jest pieśnią *sensu stricto* pogrzebową, należy bowiem do repertuaru wykonywanego w dni postów, ze względu jednak na treść ma żałobny charakter. Po dziś dzień jest wykonywana na cmentarzu w czasie modlitw za dusze zmarłych w dniu pierwszego z letnich postów (*Burunhu oruč*). Choć wszystkie trzy pieśni to utwory żałobne, jednakże ich cechy melodyczne żałobności nie wykazują. W zasadzie można by zaśpiewać te melodie z tekstami

18. Więcej o karaimskiej muzyce liturgicznej zob. Firkavičiūtė 2003a,b, 2004a,b, 2012,

25 *Syjyt jryy*

This mournful lament is performed during the ceremony of *tabutlamach*. It was usually composed for a particular deceased person but using the same melody and the main framework of the hendecasyllable poetic rule. This common structure was then filled out with descriptions of the merits and good deeds of the deceased, his/her particular qualities together with expressions of comfort for the mourning family. The melody is quite simple with no melodic embellishments. It comprises two melodic phrases with the main tones of the minor third. This lament falls within the folklore group of ritual songs.

This particular example is a lament composed by Szymon Firkowicz to commemorate the death in 1956 of Felix Mickiewicz (1875–1956), who was well-known for his musical gifts (he played the violin and had a pleasant voice), and these qualities are described in the poem. Similar laments composed by various authors for other people after they had passed away can be found in KDJJ t. 2: 129–137.

$\text{♩} = 148$

O - jan dža - nym sy - jyt jyr o - chu - ma,
ki chydž kiuń - dia kiel' - di biż - gia mu - jaj - ma.

A LAMENT FOR FELIX MICKIEWICZ

*Wake up my soul to sing this lament
That on feast days we were urged to grieve.
Sad news brought tears to eyes,
Our beloved is departing us.*

*A fair person, open minded, honoured,
A good neighbour, dear to our hearts and esteemed,
He understood the Karaim language, the words of Scripture,
He observed traditions and religion.*

*He went to the House of Prayer,
Was not miserly in his offerings.
He was righteous in his words and actions,
And he did not use bad words.*

o innym charakterze i nie byłoby sprzeczności między słowami a muzyką. Taka emocjonalna neutralność śpiewu liturgicznego i religijnego wskazuje na dawność tych karaimskich pieśni żałobnych.

25 *Syjyt jyry*

Lament żałobny wykonywany solo w trakcie ceremonii *tabutlamach*. Słowa układano do tej samej melodii, ale indywidualnie dla każdego zmarłego, zgodnie z określonym kanonem: forma jedenastozgłoskowca, w treści znajdował się opis pozycji i przymiotów zmarłego, jego czynów i zasług oraz podkreślenie żalu i smutku z powodu jego odejścia, jak też słowa pocieszenia dla rodziny.

Melodia lamentu jest dosyć prosta. Składa się z dwóch fraz, jest prawie zupełnie pozbawiona ozdób melizmatycznych. Utwór ten należy zaliczyć do grupy rytualnych pieśni folklorystycznych.

W zbiorze zamieszczono przykładowo lament żałobny ułożony przez Szymona Firkowicza w roku 1956 ku pamięci zmarłego wówczas Feliksa Mickiewicza (1875–1956), znanego również z talentu muzycznego (grał na skrzypcach, dysponował ładnym głosem), o czym mowa jest także w treści tego lamentu. Słowa trzech innych pieśni tego rodzaju, ułożonych przez innych autorów i poświęconych innym postaciom zostały opublikowane w KDJJ t. 2: 129–137.

SYJYT JYRY ADYNA FELIKS MICKIEVIČNIŃ

*Ojan dżanym syjyt jyr ochuma,
Ki chydż kiuńdia kiel'di biżgia mujajma.
Jasly chabar kysty jaśny kioźliardiań,
Siuviarimiż ajryrladyr biźdiań.*

*Tiugiał kiši, ačych juzliu, abajly,
Jachšy konšu, juvuch dżanly da syjly.
Karaj tiliń, jazyš sioziuń anlady,
Adiełliarni da dińlikni abrady.*

*Aziż üvgia eśin kojdu üriumia,
Kol kysmady nijełliariń kijirmia.
Sioźliarińdia, iśliarińdia rast eđi
Da avzundan katy sioźniu ijmiadi.*

PIEŚŃ ŻAŁOBNA KU PAMIĘCI FELIKSA MICKIEWICZA

*Obudź się, duszo, by pieśń żałobną śpiewać,
Bo w dzień święteczny ogarnęła nas smutek.
Żałobna wieść wycisnęła tży z oczu,
Nasz ukochany nas opuszcza.*

*Godny człowiek, szczery, szanowany,
Dobry sąsiad, serdeczny i poważany.
Znał karaimską mowę, Święte Pismo,
Obyczajów i zasad wiary przestrzegał.*

*Domu modlitwy nie zaniedbywał odwiedzać,
Hojną dłońią składał datki.
W słowach, w czynach był prawy
I z ust jego złe słowo nie padało.*

*He was faithful to his violin which he loved,
He used to turn worries to joy.
Many were those who enjoyed his playing,
The young and the old liked his music.*

*He took care of his father's fields, garden,
In the sweat of his forehead he found his use.
With him his humble wife,
Hand in hand they were peaceful and good.*

*The suffering of his heart increased
When he lost the light of his eyes.
His head dropped and his shoulders sank,
Knowing he will never be able to see his kenesa.*

*But not paying attention to all that
He rushed to his place in the House of Prayer.
It happened to him to suffer powerlessness,
Some time he spent ill.*

*In full consciousness he understood his time was drawing to an end
And that the crying widow will stay without her friend.
Our beloved will not return any more to his house,
Will not sing, not play to his friendly people.*

*Let Heaven reward his soul,
And let his name remain long in our memory among us.
Remember God, Your people and bless them,
Turn mourning to joy and protect.*

*Let his soul shine in brightness,
Let those who grieve be suitably consoled.*

26 *Syjt firjatba tujulat*

This mournful lament is chanted by a priest for the deceased at the end of the farewell ceremony (*tabutlamach*) and just before the coffin was brought out of the room and carried to the cemetery.

The identical melody is used for chanting religious elegies, usually during a time of fasting in the *kenesa*. The melody is solemn enough and slow. Some melismas are

*Tiońgiań édi kobuzuna da siuvdiu,
Kajhylarny bijańčliargia čiuviurdiu.
Biri tiuviuľ čalmahyndan biegiańdi,
Igiť da kart ojunlarda kioniańdi.*

*Saklar édi ata tiuziuń, bachčasyn,
Manlaj tierdia tabar édi fajdasyn.
Anyn byla birdiań juvaš joldašy
Kol tutuša émiń éđliar da jachšy.*

*Nie arttylar syzlavlary kioľniuniuń,
Tas étkiańdia jarychlyhyn kioziuniuń.
Bašy éńdi da éńkiajťti barčasyn,
Ki bolalmast artych kiormia kiensasyn.*

*Tiek bachmajyn dahy bunar baryna,
Džachtlar édi aziť üvgia ornuna.
Kielđi anar kiučsiuźliukniu čydama,
Bir niečia vacht chastalychta ašyrma.*

*Kip akylđa anlar édi uč vachtyn
Da ki kalat jašlych dostsuz tul katyn.
Kajtmast artych siuviarimiź üviunia,
Čozmast, čalmast karyndašy élinia.*

*Éńgiej kioktiań jachšy üliuś džanyna,
Uzun sahyńč ortamyzda adyna.
Sahyn Tieńri ulusujnu, alhyšla,
Jasny čiuviur bijańčliargia da sakla.*

*Džany anyn balkuvlarda jaryhej,
Jaslylarny kierti uvuńč kuršahej.*

*Przywiqzany był do swych skrzypiec i kochať (je),
Troski w radość zamieniať.
Nie jednemu podobať się jego muzyka,
I młody, i stary czerpať przyjemność z jego gry.*

*Dbał o ojcowskie pola, ogród,
W pocie czoła zdobywał dochód.
Razem ze swoją małżonką, skromną [kobietą]
[Szli] ręką w rękę, spokojni i dobrzy.*

*Jakże się nasiliť ból serca,
Gdy przygaś blask jego oczu.
Spuściť głowę i zatroskať się,
Że może więcej nie ujrzy już swej kienesy.*

*Ale całkiem na to nie zważając,
Śpieszył do świątyni na swoje miejsce.
Przyszło się mu niedołośćwo znosiť,
Przez pewien czas zmagać z chorobą.*

*W pełni przy zmysłach, pojať, że nadszedł kres
I bez towarzysza zostaje we łzach wdowa.
Nie wróci więcej nasz ukochany do domu,
Nie zaśpiewa, nie zagra dla swych braci.*

*Niech niebo obdzieli jego duszę dobrem,
Niech jego imię będzie długo pamiętane wśród nas.
Wspomnij, Boże, swój lud, błogostaw [go],
Żałobę zamień w radość i otocz [nas] opieką.*

*Dusza jego niech w jasnościach świeci,
A strapionych niech otoczy serdeczna pociecha.*

Przełożyła Halina Kobeckaitė

26 Syjt firjatba tujulat

Lament żałobny wykonywany solo przez duchownego podczas zakończenia rytuału pożegnania ze zmarłym (*tabuťlamach*), przed wyniesieniem trumny konduktem na cmentarz.

Na identyczną melodię, lecz z innym tekstem, wykonywano w kienesie lamenty religijne zazwyczaj podczas postów. Melodia jest dosyć uroczyista, powolna, na za-

added at the end of the phrase. Despite its mournful character, the melody is in a major scale. Perhaps that is why it provokes strong emotions in its listeners, especially when it accompanies a funeral ceremony.

The text in Karaim was published in KDJJ vol. 2: 111. Its author is unknown.

♩ = 120

Sy - jyt fir - jat - ba tu - ju - lat, Ki - ši biž - diañ u - za - ty - lat, _____

džan sy - ny - hat da ___ kop sa - lat, kiož eñ - di - riat' a - čy _____ jaš - lar.

LAMENT AND CRY ARE HEARD

*Lament and cry are heard,
A man (a woman)^k is carried out from us.
The soul is suffering and trembling
Bitter tears shed from eyes.*

*Separated from this world,
Turned towards the house of eternity.
The difficulties that he suffered
Shortened his way of life.*

*Strengthen the sigh,
Reading of the lament.
Comfort those who grieve
That become orphans.*

*Remember, God, your community,
Diminish its sorrows,
Gather those who have scattered,
Give comfort.*

*Have mercy on your people,
That glance at your unity.
Give your support,
So that they may find their peace before you.*

*Give your support,
So that they may find their peace before you.*

k. In this place the name of the deceased is mentioned preceded by an appropriate title: *katyn* 'a woman', *bojdach* 'a boy', *boj kyz* 'a girl', *ulan* 'a child'.

kończenie fraz dodaje się improwizowane melizmaty. Mimo żałobnego charakteru ma pogodny nastrój, oparta jest na skali majorowej, być może dlatego wywołuje silne emocje, zwłaszcza wtedy, gdy towarzyszy ceremonii pogrzebowej.

Karaimski tekst pieśni został publikowany w KDJJ t. 2: 111. Autor słów jest nieznany.

SYJYT FIRJATBA TUJULAT

*Syjyt firjatba tujulat,
Kiši (katyn) biźdiań čyharylat,
Džan synyhat da kopsalat,
Kiož éńdiriať ačy jašlar.*

*Bu dunjadan ajyryldy,
Ömiur üvgia kajyryldy.
Avurluchlar ki čydady
Tirlik jolun kyscharttylar.*

*Arttyryjyz kistunmachny,
Syjyt jyryn ochumachny,
Uvutujuz jasylarny,
Ki öksiuźliarbia kaldylar.*

*Sahyn Tieńri džymatyjny,
Jetiar étkiń kajhylarny,
Ištyr tozulhanlarymny.
Biergiń tiugiaľ uvunčluchlar.*

*Chajyfsunhun ulusujnu,
Birligija bahyvčunu.
Éńdir anar boluśluchnu,
Ki alnyda tynč bolhejar.*

*Éńdir anar boluśluchnu,
Ki alnyda tynč bolhejar.*

ROZLEGA SIĘ KRZYK I LAMENT

*Rozlega się krzyk i lament,
Mężczyznę [kobietę]^o od nas wynoszą,
Dusza cierpi i drży,
Oczy leją gorzkie łzy.*

*Z tego świata odszedł,
Do domu wiecznego powrócił.
Cierpienia, które znosił,
Skróciły jego drogę życia.*

*Jeszcze mocniej wdychajcie,
Czytajcie pieśni żałobne.
Pocieszajcie żałobników,
Zostali bowiem osieroceni.*

*Pamiętaj, Boże, o swej gminie,
Umniesz jej troski,
Zbierz rozproszonych,
Obdarz pocieszeniem.*

*Zmiłuj się nad swym ludem,
Co spogląda na Ciebie Jedynego,
Ześlij im swą pomoc,
By znaleźli spokój przed Twoim obliczem.*

*Ześlij im swą pomoc,
By znaleźli spokój przed Twoim obliczem.*

Przełożyła Zofia Abkowicz

o. W tym miejscu wstawia się imię zmarłego poprzedzone stosownym określeniem: *katyn* 'kobieta', *bojdach* 'młodzieniec', *boj kyz* 'dziewczę', *ulan* 'dziecko'.

27 *Syjyt jyry sahyňčyna kyrančnyn*

The text of this lament was composed by Solomon son of Aaron (abt. 1670–1755) from Pasvalys to commemorate the victims of the plague that occurred in Lithuania in 1710. Great numbers Lithuanian Karaims fell victim to the pestilence, including members of the author's own family. The lament is performed in Trakai during the first fasting day in the summer (*Burunhu oruč*, on the 9th day of the month of *jaz-aj*, according to the Karaim calendar, which usually falls in June or July in the Gregorian calendar). This day is the Karaim version of All Soul's day. After the service in the *kenesa* the community goes to the cemetery, first visiting its oldest part where the victims of that plague are buried. There the priest would chant this lament in front of the entire community.

Its melody expresses well the mood of sorrow for what has happened. It must be performed slowly, so that all the sounds complement one other and the words are pronounced very clearly. The four phrases of the melody are constructed in a minor melodic scale, with short melismas adding some particularity to the sound of the lament. The original text comes from the prayer book STMQ IV: 260. A Karaim translation made by the author himself was kept in the manuscripts and published in Dubiński 1982: 117 (with translation into German); ČUT 1997: 22–26 (also containing a translation into Lithuanian); KDJJ vol.2:124; "Awazymyz" 2012, 3 (36): 26–27 (containing a translation into Polish).

$\text{♩} = 100$

O - jan - hyn _____ ü - ria - gim _____ sy - jyt jyry o - chu - ma,

ko - tar - ma _____ a - ču - vun, ka - chy - ryń _____ Tień - ri - niń.

ELEGY IN MEMORY OF THE PLAGUE IN LITHUANIA IN 1710

Wake up my soul to recite this elegy,

To announce God's great wrath.

A cruel plague was visited upon the people,

They fell dead in the face of this powerful sickness.

27 *Syjyt jyry sahyńčyna kyrančnyn*

Słowa tego lamentu żałobnego ułożył Szełomo syn Aharona z Poswola (ok. 1670–1755) ku pamięci ofiar epidemii dżumy z 1710 r., która pochłonęła wiele ofiar wśród społeczności karaimejskiej na Litwie, w tym także członków najbliższej rodziny autora. Lament ten wykonuje się w Trokach podczas postu *Burunhu Oruč*, w 9 dniu miesiąca *jaz-aj* według kalendarza karaimejskiego (w czerwcu lub lipcu według kalendarza gregoriańskiego). Dzień ten stanowi rodzaj karaimejskich zaduszek. Po modlitwach w kienesie społeczność odwiedza cmentarz karaimejski w Trokach, udając się najpierw na jego najstarszą część, gdzie pochowane są m.in. ofiary dżumy i tam duchowny w obecności całej gminy wykonuje solo *Syjyt jyry sahyńčyna kyrančnyn*. Melodia lamentu bardzo dobrze odtwarza nastrój bólu i rozpaczony związanych z ogromnym nieszczęściem opisanym w tekście. Utwór wykonuje się powoli, łącząc każdy dźwięk i wyraźnie wymawiając słowa. Cztery frazy melodii bazują na materiale dźwiękowym skali molowej. Krótkie melizmaty dodają brzmieniu lamentu osobistego wyrazu.

Oryginał hebrajski tekstu włączono do modlitewnika STMQ IV: 260. Karaimejski przekład, dokonany przez samego autora, zachował się w rękopisach, a drukiem został opublikowany dopiero współcześnie: Dubiński 1982: 117 ; ČUT 1997: 22–26 (z tłumaczeniem na język litewski); KDJJ t. 2: 124; „Awazymyz” 2012, 3 (36): 26–27 (z tłumaczeniem na język polski).

**SYJYT JYRY
SAHYŃČYNA KYRANČNYN
LITVADA 1710 JYLDA**

*Ojanhyn ũriagim syjyt jyr ochuma,
Kotarma ačuvun, kachyryn Tieńriniń.
Učraldy ulusta jadavy kyrančnyn,
Tiugiańdi alnyndan kiučliu chastalychnyn.
Ullular, kičiliar, atalar, ulanlar
Astry kyjnaldylar alnyndan tarlychnyn.
Avaldan bu ajda kurdu karšymyzda
Tiejčče kiepkienietia oklaryn öliumniuń.
Syzlatma, eksitmia abajly elimni,
Ištýrma kyjasa avynda kušlarnyn.
Ė, kajda uslular, tiugiaľ akyllylar,
Tiuź ũvriatiuvcüliar joluna Tieńriniń.*

**PIEŚŃ ŹAŁOBNA
UPAMIĘTNIAJĄCA EPIDEMIE DŻUMY
NA LITWIE W 1710 ROKU**

*Obudźże się serce moje, by żałobną
wznieść pieśń,
Obwieścić wielki gniew Boga.
Powstała wśród ludu okrutna zaraza,
Padali martwi od potężnej choroby
Wielcy i mali, ojcowie i synowie
Cierpieli od mąk straszliwych.
W tak krótkim czasie śle w nas
Śmierć swe szybkie i nagłe strzały.
By zadać ból i wyniszczyć drogi mój lud,
By zbierać [ich] niczym upolowane ptaki.*

*Big and small, fathers, children
 Suffered great agonies.
 In a short while were sent to us
 As if from nowhere the arrows of death.
 To make my dear people weep, to destroy them,
 To collect them like shot birds.
 Hey, where are the cleavers, bright minded (people)
 Teaching God's way.
 Men, women, young and old,
 Willingly serving the Lord,
 Good children, precious new-borns,
 Rightly behaving, akin to sapphire,
 Open hearted, following the commandments,
 Honourable seekers of God's mysteries.
 Their hands bounded from offerings,
 They all landed in the cemetery, in the entrails of the earth.
 Righteous masters, precious jewels
 Dropped in the trash at the beginning of the street.
 Lebanon and Sirion, lament
 The illness of my destruction.
 The elder of the community, a teacher
 Was condemned by the judgement of this anger.
 Humble, good (people) perished together
 Their corpses desecrated by the beasts.
 God's rage and great wrath
 Caught the people of this place like fire.
 Nice girls in embroidered cloth
 Embraced dirt out of their suffering.
 Mourning at doorsteps, lamenting at gates,
 In the windows signs of this great destruction.
 Corpses loaded in countless places:
 On the outskirts, in the city, in the cemetery.
 More cemeteries emerged in every place:
 At homes, in fields, throughout the country.
 Signs on their bodies, miraculous pains,
 Marks of anger, fury, disaster.
 Only a few remain, those marked out to live
 In the books of memories by the will of heaven.
 The sign of life is written on their foreheads,
 So that they may worship God's glory.
 Have mercy our God on these distressed people,
 Raise the strength of the Karaim people.
 Stop the angel of death from his killing,
 Send to your people the dew of your blessing.
 The ones that died during this time of anger
 Raise them from their graves on the day of life.*

*Ėriańliar, katynlar, igińliar da kartlar
 Džandan abravčular kulluhun Tieńriniń.
 Suklančy ulanlar, abajly tuvmušlar,
 Čiebiar kylychlylar ukšašy sappirniń.
 Aruv üriakliliar, saruv kyluvčular,
 Tiuz inčkialiaivčiuliar syrlaryn Tieńriniń.
 Kollary bajlandy kylmachtan nijetni,
 Ėńdiliar zieriatkia ičinia toprachnyn.
 Tiugial' hiormiatliliar, suklančy džuvhierliar
 Sipliktia tiuškiańliar bašynda oramnyn.
 Lievanon da Šyrjon syjt ėtijiž biek
 Bu chastalyhyna tavusulmahymnyn.
 Džymatnyn agasy üvriatiuv jesisi
 Chorlandy jarhusu byla ol kachyrnyn.
 Juvašlar, tiugialliar birgia čejpaldylar
 Murdar kijikliardiań giovdiasi tiužliarniń.
 Ačuvu Tieńriniń da ullu kachyry
 Ot kibik kabundu ėlinia bu jerniń.
 Boj kyzlar čiebiarliar, nachyš kijińliliar
 Siplikni kučtular kiučiuńdiań syzlavnyn.
 Jas ešikliarińdia, syjt kabachlarda,
 Tierziadia biełgisi ullu vieriańlikniń.
 Giovdialiar jukliańdi siepsiz orunlarda:
 Salada, šaharda, ornunda zieriatniń.
 Zieriatliar arttylar bar orunlarynda:
 Üvliardia da tiuždia, čiegińdia bijlikniń.
 Biełgiliar tieńliardia tamaša avruvlar
 Nišany ačuvnun, kachyrnyn, tarlychnyn.
 Az avlach kahanlar tirlikkia jazylhan
 Sahyńč bitikliardia kligibia kiokliarniń.
 Biełgisi tirlikniń manlajda jazylhan,
 Ki bolhej kotarma machtavyn Tieńriniń.
 Chajyfsun Bijimiž kajhyly bu ėl'ni,
 Kiotiurgiuń dievliatiń Karajlar ėlijniń.
 Čejpavču malachny tochtat
 čejpamachtan,
 Ėńdirgiń uluscha čychlaryn alhyšnyn.
 Bu ačuv vachtynda ölgiańliarimižni
 Turhuzhun alarny kiuniuńdia tirlikniń.
 Syjly ortachlychta azižliarbia birgia,
 Uč siuvarliaribia korchunču Tieńriniń.
 Balkuwlu orunda, jachšy Bah-Bostanda
 Jarysyn južliari siurtiul'miušliarjiniń.*

*Ech, gdzież są mądrzy, gdzie piękne umysły,
 Ci, co uczą, jak Boga podążyć drogą,
 Mężowie, białołowy, młodzi i starzy,
 Szczerze służący Bogu,
 Uroczę dzieci, czcigodni potomkowie,
 Przymiotów pełni na podobieństwo szafirów,
 O sercach czystych, przykazań przestrzegający,
 Uczciwi badacze tajemnic Boga.
 Ręce utrudzili daniem jałmużny,
 Teraz na cmentarzu spoczywają w ziemi.
 Nader szanowani, klejnoty nadobne
 Leżą w rynsztoku na skraju ulicy.
 Libanie i Szyrjonie, zapłaczcie głośno
 Nad moim upadkiem od tej choroby!
 Starszy gminy, człek uczony
 Potępiony wyrokiem owego gniewu.
 Przepadli skromni wraz ze wspaniałymi,
 Trupy sprawiedliwych zbezczeszczone
 przez zwierzęta.
 Gniew Boga i jego furia wielka
 Niczym ogień pochłonęły lud tej ziemi.
 Dziewczęta urodziwe w haftowanych strojach
 Wiją się w nieczystościach z wielkiego cierpienia.
 Żaloba na progę, lament u bram,
 W oknach znak wielkiego spustoszenia.
 Niezliczone trupy piętrzą się wszędzie:
 Na wsi i w mieście, na cmentarzu.
 Cmentarze coraz liczniejsze w każdym miejscu,
 W domach i na polach, w całym państwie.
 Znamiona na ciałach, tajemnicze boleści,
 Znaki gniewu, niełaski, niedoli.
 Nieliczni, którym udało się pozostać przy życiu,
 Zostaną z woli niebios spisani w księdze.
 Znak życia nakreślono na ich czołach,
 By głoszona była chwała Boga.
 Zlituj się, nasz Panie, nad ludem strapionym,
 Niech się podniesie siła Karaimów.
 Spraw, by anioł śmierci przestał nas
 doświadczać,
 Ześlij swemu ludowi rosę swego
 błogostawieństwa.
 Naszych zmarłych, którzy odeszli w dzień gniewu,
 Podnieś z grobów w dniu życia.*

*In honourable company, together with the saints,
With the three beloved of the fearsome God.
In the lighted place, in the Garden of Paradise
Let the faces of your anointed people shine.
Our eternal God, have mercy upon mourning people,
Collect those that remain, scattered.
Let your glory be exposed, show your strength
And your kindness from your throne.
Send down to your people the blessing of heaven,
Help, protect the soul of your kingdom.
Make clear your consoling words,
Don't give them to the power of enemies.
Raise with your will those that died
To bend down before glorious God.*



*Ömiurliuk Bijimiž, uvut jaslylarny,
Ištyrhyn kalhany tozulhanlaryjny.
Hiormiatij aškartchyn, kiorgiužgiuń
kiučiujniu
Da jachšylyhyjny ornundan tachtyjny.
Ėndirgiń ėlija alhyšin kiokliarniń,
Boluščun, abrahyn džanyń chanlyhyjny.
Uvunčlu siožliarij čyharhyn jarychka,
Biermiagiń alarny ėrkinia dušmannyn.
Tirgižgiń kligijdiań öliuliarimižni,
Bašurma alnynda bahatyr Tieńriniń.*

*W dostojnym towarzystwie, razem ze świętymi,
Z trzema ukochanymi budzącego lęka Boga.
W pełnym blasku miejscu, w pięknym
Rajskim Ogrodzie
Niech się rozjaśni twarze pomazańców.
Wieczny nasz Panie, pociesz strapionych,
Zbierz tych, co pozostali, rozproszonych.
Niech będzie głoszona Twoja chwała, okaż
Swą siłę i dobroć z wyżyn swego tronu.
Ześlij na swój lud błogosławieństwo niebios,
Pomóż i zachowaj dusze swego królestwa.
Wypowiedz jasno słowa pocieszenia,
Nie oddawaj ich we władzę nieprzyjaciela.
Wskreś ze swej woli naszych zmarłych,
By oddawali cześć wszechmocnemu Bogu.*

Przełożyła Anna Sulimowicz



BIOGRAPHIES

Felix Malecki 1854–1928

He was born in Trakai, died in Vilnius and was buried there. In 1894–1902 he served as *ullu hazzan* (senior priest) in Trakai, and in 1907–1928 performed the same function in Vilnius. In 1894–1902 he served as a temporary *hachan* (a senior spiritual leader) and head of the Karaim Consistory in Trakai. He was instructed in religion by his father Aharon Malecki and later by the *hazzan* of Trakai Ananiasz Abkowicz. He was very active in Karaim religious matters and a very prolific publisher. In 1890 he started giving lessons in religion to children. In the same year, he published a collection of religious songs that he had previously collected from manuscripts and translated them from Hebrew into Karaim. His main undertaking was an edition of the four-volume Karaim prayerbook (STMQ 1890–1892) that was sponsored by a Karaim, Jakub Szyszman, who was an important tobacco merchant. In 1894, thanks to his efforts and financial support from the community work began on renovating the Trakai *kenesa* and permission was obtained to rebuild a community hall in which a Karaim school and library were opened in 1897. In 1902 Malecki and his family moved to Vilnius where he continued to be active in promoting the Karaim community. In 1910, a book entitled *Glas Yakova* was published thanks to funding from the Karaim entrepreneur Jakob Penbek. This was a two-volume Karaim prayer book in Russian with descriptions of festivals, celebrations and liturgy, which was also very much in demand among the Karaim communities in Russia. At the same time, and in response to the needs of the growing Karaim community in Vilnius he became heavily involved in the Committee responsible for the construction of the *kenesa* in Vilnius. In 1911 after the municipality of Vilnius had set aside a parcel of land in Žvėrynas district for the new *kenesa*, construction work got under way. The project was designed by the architect Michail Prozorov. Additional funding was procured and another building – a community hall – was also erected next to the *kenesa* on land donated by the Łopatto brothers. The construction work was halted at the beginning of the First World War. When they returned from exile Malecki and a number of other figures active in the community restarted the work and finished the construction of the *kenesa*, which finally opened its doors in 1923 (*Elāševič* 1993). Malecki also focused his efforts on opening a Karaim cemetery in Vilnius, and this was achieved in 1914. It is on Žirnių street and is still open today.

BIOGRAMY

Feliks Malecki 1854–1928

Urodził się w Trokach, zmarł w Wilnie i tam został pochowany. W latach 1894–1902 był ułtū hazzanem (starszym duchownym) w Trokach, a w latach 1907–1928 – w Wilnie. W latach 1894–1902 tymczasowo pełnił obowiązki hachana (zwierzchnika duchowego), stojąc na czele Karaimskiego Zarządu Duchownego w Trokach. Wykształcenie religijne zdobywał pod kierunkiem swego ojca, Aarona Maleckiego, a następnie u trockiego hazzana, Ananiasza Abkowicza. Był bardzo aktywnym działaczem religijnym i płodnym wydawcą. W roku 1890 zaczął prowadzić nauczanie dzieci religii karaimskiej. W tym samym roku wydał zbiór pieśni religijnych, które sam zebrał z dawnych rękopisów i przetłumaczył z hebrajskiego na karaimski. Jego najważniejszym przedsięwzięciem było wydanie przy wsparciu finansowym kupca tytoniowego Jakuba Szyszmana czterotomowego modlitewnika karaimskiego (STMQ 1890–1892). W 1894 r. dzięki jego wysiłkom i finansowej pomocy gminy zainicjowano remont trockiej kienesy i uzyskano zezwolenie na odbudowę domu gminnego, gdzie od 1897 r. rozpoczęła działalność karaimska szkoła i biblioteka. W 1902 roku F. Malecki przeniósł się z rodziną do Wilna, gdzie kontynuował pracę na rzecz gmin karaimskich. W 1910 r. dzięki wsparciu finansowemu ze strony karaimskiego przedsiębiorcy Jakoba Penbeka wydał *Glas Jakova*, dwuczęściowy modlitewnik w języku rosyjskim z opisem świąt i liturgii, który cieszył się dużym zainteresowaniem w gminach karaimskich w Rosji. W tym samym czasie w związku z potrzebami rozrastającej się gminy karaimskiej w Wilnie zaangażował się w prace komitetu budowy kienesy karaimskiej w Wilnie. W 1911 r. po otrzymaniu od magistratu wileńskiego działki na Zwierzyńcu (Žvėrynas) pod nowy dom modlitwy, rozpoczęto wznoszenie budynku według projektu architekta Michajła Prozorowa. Z zebranych dodatkowych środków postawiono obok kienesy nowy dom gminny, na działce ofiarowanej przez braci Łopatto. Prace przerwał wybuch I wojny światowej. Po powrocie z ewakuacji Malecki wspólnie z innymi karaimskimi działaczami społecznymi wznowił i sfinalizował budowę kienesy, która ostatecznie została otwarta w 1923 r. (Elâševič 1993). Również staraniem Maleckiego utworzono w 1914 r. w Wilnie cmentarz karaimski na Lipówkach (przy ul. Žirnių), czynny do dnia dzisiejszego.

Szymon Firkowicz 1897–1982

He was one of the most famous personalities in 20th century Karaim culture. He studied at the Alexander Higher Karaim Seminarium school in Eupatoria (in the Crimea). After the First World War he came back to Trakai and in 1920 was elected as a junior priest, and two years later a senior priest (*ullu hazzan*) of the Karaim community, holding this position until his death. He was head of the Karaim school of language and religion and also used to teach the Karaim language in a general school in Trakai. He educated Karaim children in religion and folklore while at the same time contributing enormously to efforts to preserve the native Karaim language and national identity. He composed a lot of poems for children in Karaim, as well as theatre plays that were performed by amateur Karaim groups in Trakai, Vilnius and also Halicz. He was heavily involved not only in Karaim religious life, but also in its cultural and more secular and social activities. He was vice-president of the Association of Adherents for Karaim History and Literature, which was established in 1932, and sat on the editorial board committee of its magazine “*Mysł Karaimska*”. In 1935 he prepared and published a collection of everyday prayers called *Koltchatar*, and in 1938 published a booklet entitled *O Karaimach w Polsce* (On Karaims in Poland). He was also a well-known figure outside the Karaim community following his election as a member of the Trakai City council in 1927.

After the Second World War, S. Firkowicz did not abandon his duties, even when the Soviet authorities tried to suppress all possible religious activities. He continued to act clandestinely, secretly officiating at religious wedding ceremonies, blessing newborns, accompanying the departed on their final journey, and participating in religious and family celebrations organised in private homes. Even if his name did not appear on the editorial board of the Karaim-Russian-Polish dictionary published in Moscow in 1974, he made a significant contribution to this important edition collecting needed words and building up a glossary. He was an authoritative figure among the Karaims, and the fact that the Karaim people have preserved their language, religion, and traditions and have survived until today as a people, despite their many painful historical and social experiences in the 20th century, is largely due to his efforts. S. Firkowicz wrote a wide variety of poetic and literary works. Some of his secular compositions were published, while others were popularised in typescripts. Some of his works were translated into other languages – Polish, Russian, Finnish and Lithuanian. In 2015 an anthology of his works in Karaim together with translations into Lithuanian was published in Vilnius (BKĖ 2015).

Szymon Firkowicz 1897–1982

To jedna z najwybitniejszych postaci kultury karaimskiej XX wieku. Studiował w Wyższej Karaimskiej Aleksandryjskiej Szkole Duchownej w Eupatorii. Po I wojnie światowej powrócił do Trok i w tu w 1920 r. został wybrany młodszym hazzanem, a dwa lata później ułłu hazzanem trockiej gminy karaimskiej i pozostał na tym stanowisku aż do śmierci. Jako kierownik szkoły karaimskiej religii i języka oraz nauczyciel języka karaimskiego w szkole powszechnej w Trokach zajmował się edukacją religijną i narodową karaimskich dzieci, wnosząc ogromny wkład w zachowanie rodzimego języka i poczucia tożsamości. Był autorem wielu utworów dla dzieci w języku karaimskim i sztuk teatralnych wystawianych przez amatorskie teatryki karaimskie w Trokach i Wilnie, a także w Haliczu. Aktywnie uczestniczył nie tylko w życiu religijnym społeczności karaimskiej, lecz także w działaniach kulturalno-społecznych. Był wiceprzewodniczącym powołanego w 1932 r. Towarzystwa Miłośników Historii i Literatury Karaimskiej i członkiem komitetu redakcyjnego czasopisma „Myśl Karaimska”. W 1935 r. wydał zbiorek karaimskich modlitw codziennych *Koltchałar*, a w 1938 – broszurę *O Karaimach w Polsce*. Udzielał się także poza społecznością karaimską – w 1927 r. został wybrany na członka rady miasta Troki.

Po II wojnie światowej, kiedy władze sowieckie tępiły wszelkie przejawy aktywności religijnej, S. Firkowicz nie porzucił swoich obowiązków. Kontynuował posługę nieoficjalnie, udzielając w sekrecie ślubów religijnych, błogosławiąc nowonarodzonych, odprowadzając zmarłych w ostatnią drogę, uczestnicząc w organizowanych w domach obchodach świąt religijnych i rodzinnych. Choć jego nazwisko nie znalazło się ostatecznie wśród członków zespołu redakcyjnego wydanego w Moskwie w 1974 r. *Słownika karaimsko-rosyjsko-polskiego*, uczestniczył w pracach nad tym ważnym dziełem, zbierając do niego słownictwo. Cieszył się ogromnym autorytetem wśród Karaimów i to, że Karaimi mimo różnych, często bolesnych doświadczeń historycznych i społecznych w XX w. zachowali swój język, religię, obyczaje i do dziś przetrwali jako społeczność, jest w dużej mierze jego zasługą. S. Firkowicz pozostawił po sobie obszerną spuściznę literacką. Część jego twórczości o charakterze świeckim ukazała się drukiem, część była rozpowszechniana w maszynopisach. Niektóre utwory zostały przetłumaczone na języki obce: polski, rosyjski, fiński i litewski. W 2015 r. w Wilnie ukazała się antologia dzieł Sz. Firkowicza w języku karaimskim z tłumaczeniem na język litewski (BKĖ 2015).

Mykolas Firkovičius (Michał Firkowicz) 1924–2000

A nephew of *ullu hazzan* Szymon Firkowicz and the father of the author, was born in Trakai. He was educated as an engineer and spent almost his entire professional life working in the Vilnius Institute of Urban Planning (Vilniaus miesto statybos projektavimo institutas). He devoted his free time to activities connected with the Karaim community, doing so illegally and without the authorities' knowledge between 1970 and 1990. He was a very devout person, but was also well aware that the political system of that time was not well disposed to the idea of promoting either the Karaim language or religion. This is the reason why in the 1970s he began making recordings of prayers and chants that his uncle had mastered. And similarly to Szymon Firkowicz, he organised secret lessons in the Karaim language for children and young people at home. He collected and gathered various texts in the Karaim language, secular poetry and religious texts/songs. In this way he built up a rich collection that provided a solid foundation for all his later publications that began to appear immediately after the political transformation when it became possible to cultivate the Karaim language, religion and traditions openly. The first publication was a poetry book entitled *Karaj jyrlary* (in 1989), followed by a prayerbook for special occasions at home called *Karaj koltchalary* (1993), translations of the Book of Psalms into Karaim (*David' Bijniń machtav čozmachlary*, 1994), a textbook on the Karaim language (*Mień karajče ürianiam*, 1996), a two-volume prayerbook for the Karaim liturgy (*Karaj dińliliarniń jalbar-mach jergialiari*, 1998–1999), a translation into Karaim of the Book of Proverbs (*Šelomonun mašallary*, 2000), and a Karaim Calendar up until 2051 (*Karaj kalendary*, published after the author's death in 2001). M. Firkowicz was also engaged in administrative work – thanks to his efforts, in 1992 the Karaim community in Lithuania was officially recognised as the successor of the Karaim community that had been based in Lithuania since the 14th century, and in this way, moreover, the Karaim religion was officially registered on the list of traditional religious communities in Lithuania. In 1992 M. Firkowicz was elected *ullu hazzan* (senior priest) of the Lithuanian Karaim community. Under his leadership the community regained possession of the *kenesa* in Vilnius and other properties that were seized (nationalised) by the Soviet regime. The government of independent Lithuania supported the reconstruction and conservation of the *kenesa* in Vilnius, thanks to which in 1993 it was newly reconsecrated and officially reopened. Similar work was carried out on the *kenesa* in Trakai, which restored the building

Michał Firkowicz 1924–2000

Bratanek ułłu hazzana Szymona Firkowicza i ojciec autorki, przyszedł na świat w Trokach. Z wykształcenia inżynier, przez prawie całe życie zawodowe pracował w Wileńskim Instytucie Projektowania Urbanistycznego (Vilniaus miesto statybos projektavimo institutas). Wolny czas poświęcał karaimskiej działalności społecznej, którą w latach 1970–1990 mógł prowadzić jedynie nieoficjalnie, w tajemnicy przed władzami. M. Firkowicz był człowiekiem głęboko wierzącym, miał przy tym świadomość, że panujący wówczas ustrój nie sprzyja przetrwaniu ani karaimskiego języka, ani religii. Dlatego w latach 70. w Trokach rozpoczął systematyczne utrwalanie na taśmie magnetofonowej modlitw i śpiewów swego stryja, Sz. Firkowicza. I podobnie jak on, również prowadził w domu tajne lekcje języka karaimskiego dla młodzieży. Zbierał i gromadził wszelkie teksty w języku karaimskim, przykłady świeckiej poezji karaimskiej i utwory o charakterze religijnym. Powstały w ten sposób bogaty zbiór stał się podstawą jego licznych wydawnictw, które zaczął publikować, gdy tylko zmienił się ustrój i pojawiła się możliwość jawnego kultywowania tradycji i praktyk religijnych. Pierwszą publikacją stanowi tomik poezji *Karaj jyrlary*, który ukazał się w 1989 r. Po nim M. Firkowicz wydał kolejno modlitewnik codzienny *Karaj koltchalary* (1993), tłumaczenia psalmów na język karaimski (*David' Bijniń Machtav Čozmachlary*, 1994), podręcznik języka karaimskiego (*Mień karajče ürianiam*, 1996), dwuczęściowy modlitewnik do liturgii karaimskiej (*Karaj diñliliarniñ jalbarmach jergialiari*, 1998-1999), tłumaczenie na język karaimski *Księgi Przysłów* (*Šelomonun mašallary*, 2000) oraz karaimski kalendarz do roku 2051 (*Karaj kalendary*, wydany pośmiertnie w 2001 r.). M. Firkowicz angażował się również w działania administracyjne – dzięki jego staraniom w 1992 r. gmina karaimska na Litwie została oficjalnie uznana za spadkobierczynię gminy istniejącej na Litwie od XIV w. i tak zarejestrowana, a religię karaimską wpisano na listę tradycyjnych wyznań na Litwie. W 1992 r. M. Firkowicz został wybrany ułłu hazzanem i przewodniczącym gminy karaimskiej na Litwie. Pod jego przewodnictwem społeczność karaimska odzyskała zabraną przez władze sowieckie kienesę w Wilnie i inne nieruchomości. Po przeprowadzonej przy wsparciu ze strony niepodległego państwa litewskiego restauracji i konserwacji w 1993 r. ponownie poświęcono i otwarto dla wiernych kienesę w Wilnie. Podobnym zabiegiem, które przywróciły dawny blask historycznej budowli, poddano z jego inicjatywy kienesę w Trokach i w 1997 r. otwarto ją po remoncie. M. Firkowicz położył nieocenione zasługi dla zachowania ka-

and enabled the newly renovated *kenesa* to reopen in 1997. M. Firkowicz's efforts proved highly valuable in preserving the Karaim national heritage, as a consequence of which Karaims in Poland and Lithuania can continue to cultivate their national and religious traditions today.

Katarzyna Dziewiątkowska

Is a Polish composer, singer and music theoretician. In 2010 she graduated with an MA (with distinction) from the K. Lipiński Academy of Music in Wrocław under the supervision of Krystian Kiełb (composition), Cezary Duchnowski (computer composition) and Zbigniew Karnecki (theatre and film composition). In 2011 she graduated with an MA (with distinction) in the theory of music under the supervision of Krystian Kiełb. In 2014 she was awarded her PhD in art (composition). She works in the Faculty of Composition, Conducting, Music Theory and Musicology at the same Academy.

Katarzyna Dziewiątkowska's compositions have been performed at, among other events, the Sound Screen Festival in Bydgoszcz, the 17th "Stars Are Promoting" All-Poland Festival in Jelenia Góra, the Sound Factory concert series in Wrocław, a series of chamber concerts organised by the Wrocław Philharmonic at the Music of Epochs Festival in Duszniki Zdrój, the concerts of the Young Composers Association of the Polish Composers Union organised as part of the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music, the *Musica Polonica Nova* and *Musica Electronica Nova* festivals, concerts at the "Lokal Na Poważnie" in Warsaw, the Sounds Between electroacoustic music concert in Poznań and as part of the Hallo Wrocław 2016 programme in Goerlitz.

Katarzyna Dziewiątkowska is member of several professional organisations in Poland (ZaiKS, STOART) and is also a member of the Polish Composers' Union, in which she has also been a member of the Board for the Wrocław branch since 2015. Katarzyna's main passions are vocal and instrumental music. She also has a keen interest in liturgic, theatre and film music.

In 2004–2007 she attended classes in classical singing (under Bogdan Makal) and popular singing (under Marek Bałata).

She has recorded a great deal of music for theatre performances (i.e. for the Wrocław Puppet Theatre). She has also recorded the world premieres of a number of young composers from Wrocław, such as Mateusz Ryczek and Anna Porzyc.

raimskiego dziedzictwa narodowego, dzięki jego wysiłkom Karaimi na Litwie i w Polsce mogą dziś kultywować swoje tradycje religijne i narodowe.

Katarzyna Dziewiątkowska

Kompozytorka, wokalistka i teoretyk muzyki. W roku 2010 ukończyła z wyróżnieniem studia II stopnia w zakresie kompozycji pod kierunkiem Krystiana Kielba oraz Cezarego Duchnowskiego (kompozycja komputerowa) i Zbigniewa Karneckiego (kompozycja teatralna i filmowa) w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. W maju 2011 roku ukończyła studia II stopnia w zakresie teorii muzyki pod kierunkiem Krystiana Kielba, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. W roku 2014 uzyskała tytuł doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki, specjalności kompozycja. Obecnie jest zatrudniona na stanowisku asystenta na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii w rodzimej Uczelni.

Utwory Katarzyny Dziewiątkowskiej były wykonywane m.in. na *Sound Screen Festiwal* w Bydgoszczy, XVII Ogólnopolskim festiwalu *Gwiazdy Promują* w Jeleniej Górze, koncertach z cyklu *Fabryka Dźwięku* we Wrocławiu, koncertach kameralnych organizowanych przez Filharmonię Wrocławską, festiwalu *Muzyka Epok* w Dusznikach Zdroju, koncertach Koła Młodych ZKP towarzyszących *Warszawskiej Jesieni*, festiwalom *Musica Polonica Nova* i *Musica Electronica Nova*, koncertach *Lokalu na Poważnie* w Warszawie, koncercie muzyki elektroakustycznej *Sounds Between* w Poznaniu oraz *Hallo Wrocław 2016* w Görlitz.

Katarzyna Dziewiątkowska jest członkiem ZaiKSu, STOARTU oraz Związku Kompozytorów Polskich, gdzie od 2015 roku jest członkiem Zarządu oddziału wrocławskiego.

Zainteresowania Katarzyny Dziewiątkowskiej skupiają się w szczególności wokół muzyki wokalnie-instrumentalnej, liturgicznej, teatralnej oraz filmowej.

W latach 2004–2007 Katarzyna Dziewiątkowska kształciła się w zakresie klasycznego śpiewu solowego w klasie Bogdana Makala oraz śpiewu rozrywkowego u Marka Bałaty.

Zrealizowała wiele nagrań do spektakli teatralnych, m.in. dla wrocławskiego Teatru Lalek. Ponadto dokonała wielu prawykonań i nagrań utworów wrocławskich kompozytorów młodego pokolenia – Mateusza Ryczka czy Anny Porzyc.

Kontynuując tradycje domu rodzinnego bierze czynny udział w życiu kultural-

Katarzyna continues the traditions of her family and plays an active part in the cultural life of Wrocław. Moreover, she has composed and performed popular music in Poland (the Malta Festival 2010), in the USA, Canada, Germany and Lithuania. As a singer, she has made numerous recordings for Polish TV, TVP Rozrywka channel and for such record labels as Universal Music Poland and MTJ.



nym Wrocławia oraz zajmuje się twórczością i wykonawstwem muzyki rozrywkowej na terenie Polski (m.in. *Malta Festiwal 2010*), USA, Kanady, Niemiec i Litwy. Jako wokalistka zrealizowała wiele nagrań dla TVP, TVP Rozrywka oraz wytwórni płytowych takich jak Universal Music Poland czy MTJ.



WYKAZ SKRÓTÓW / ABBREVIATIONS

- BKĖ 2015** Kobeckaitė, H. (ed.) 2015. *Bir kiuiñ ėdi... Buvo tokia diena...* Vilnius.
- ČUT 1997** Firkavičiūtė, K. (ed.) 1997. *Čypčychlej učma Trochka*. Vilnius.
- KDJJ T. 1** Firkovičius, M. (ed.) 1998. *Karaj diñliliarniñ jalbarmach jergialiari. 1 bitik. Ochumach üčiuñ kieniesada*. Vilnius.
- KDJJ T. 2** Firkovičius, M. (ed.) 1999. *Karaj diñliliarniñ jalbarmach jergialiari. 2 bitik. Ochumach üčiuñ adiet vahdalarynda*. Vilnius.
- KJ 1989** Firkovičius, M. (ed.) 1989. *Karaj jylary*. Vilnius.
- KRPS** Baskakov, N. A., Zajončkovskij, A., Šapšal, S. M. (ed.) 1974. *Karaimsko-russko-poľskij slovar'*, Moskva.
- STMQ** Malecki, F. (ed.) 1890–1892. *Siddur hat-tefillot ke-minhag haq-qara'im. Molitvennaâ kniga po obrâdu Karaimov*. Vilna. 1–4.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Abkowicz, Mariola, Sulimowicz, Anna.** 2016. *Nowe dane o biografii karaimskiego poety Szymona Kobeckiego*. „Almanach Karaimski” 5: 7-33.
- Aliev, Fevzi.** 2001. *Antologija krymskoj narodnoj muzyki*. Simferopol'.
- Bartkowski, Bolesław.** 1987. *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*. Kraków.
- Dubiński, Adam.** 2012. *Karaimi i ich cmentarz w Warszawie*. – Machul-Telus, B. (ed.) *Karaimi*. Warszawa: 145–179.
- Dubiński, Aleksander.** 1982. *Karaimische Klagelieder im Vergleich mit den türkischen Ağıt-Liedern*. – *Studia Turcologica Memoriae Alexii Bombaci dicata*. Istituto Universitario Orientale – Seminario di Studi Asiatici (=Series Minor 19). Napoli: 115–129 (reprint: Dubiński, A. 1994. *Caraimica*. Warszawa: 115–230).
- Duvan", Â.** 1890. *Katihizis'. Osnovy karaimskago Zakona*. S.-Peterburg.
- Duvan" Torcov, I. É, Rofe, E. M.** 1912. *Irakdan" seny „Karaimskaâ Žizn" 10–11 (mart-aprel')*: 11–12.
- Elâševič, Borys S.** 1993. *Karaimskij biografičeskij slovar' (otkonca VIII v. do 1960 g.)*. Moskva.
- Encyklopedia Judaica** 1971. Vol. 16. Jerusalem.
- Firkavičiūtė, Karina.** 1992. *Iš karaimų apeiginės tautosakos*. „Tautosakos darbai” 1 (8) : 239–248.
- Firkavičiūtė, Karina.** 1997. *Čypčychlej učma Trochka*. Vilnius.

- Firkavičiūtė, Karina.** 2000. *The musical heritage of Lithuanian Karaims in the context of the development of their national self-consciousness in the 20th century*, „Tiltai” 3 (12): 73–77.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2002a. *Lithuanian Karaims. A Multicultural Musical Minority*. Astrauskas, R. (ed.) – *Ethnic relations and musical folklore. Proceedings of Conference devoted to Centennial Anniversary of Jadwiga Čiurlionytė* –Lithuanian Academy of Music. Vilnius: 129–135.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2002b. *Remaining musics: Lithuanian Karaims*. „Acta Orientalia Vilnensia” 2: 247–258.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2003a. *Muzyka liturgiczna Karaimów litewsko-polskich*. „Muzyka” 3: 3–16.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2003b. *The musical heritage of Lithuania's Karaims*. Polliack, M. (ed.) *Karaitė Judaism. A guide to its history and literary sources*. (=Handbook of Oriental Studies 73). Leiden: 855–871.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2004a. *Karaim minority in Lithuania: Recent research about ancient music*. – Czekanowska, A., Hemetek, U., Lechleitner, G., Narotiskaya, I. (ed.). *Manifold identities: Studies on music and minorities*. London: 262–271.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2004b. *Nowe badania nad muzycznym dziedzictwem litewskich Karaimów*. – Abkowicz, M. Jankowski, H. (ed.) *Karaj Kiuŋliari. Dziedzictwo narodu karaimskiego we współczesnej Europie*. Wrocław: 41–46.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2012. *Muzyka w kulturze karaimskiej*. – Machul-Telus, B. (ed.) *Karaimi*. Warszawa: 73–92.
- Firkavičiūtė, Karina.** 2015. *Research on Karaim/Karaitė religious music. New horizons*. „Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae” 68 (2): 241–247.
- Firkovičius, Mykolas.** (ed.) 2000. *Šelomonun mašallary (Proverbias)*. Ankara.
- Firkovičius, Mykolas.** (ed.) 1989. *Karaj jyrlyary*. Vilnius.
- Firkovičius, Mykolas.** (ed.) 1998. *Karaj diŋliliarniŋ jalbarmach jergialiari. 1 bitik. Ochumach ūčiuŋ kieniesada*. Vilnius.
- Firkovičius, Mykolas.** (ed.) 1999. *Karaj diŋliliarniŋ jalbarmach jergialiari. 2 bitik. Ochumach ūčiuŋ adieŋ vahdalarynda*. Vilnius.
- Gawrońska, Bronisława.** (ed.) 1933. *16 Pieśni*. Nakładem Dziennika Urzędowego Kuratorjum Szkolnego Okręgu Wileńskiego. Wilno.
- Gočiálany, S.** 1969. *Karačaj halk dzyrly*. Gočiálany, S., Ortabajlany R., Sújuncłany, H. (ed.) Moskva.
- Harviainen, Tapani.** 1997. *Three Hebrew Primers, the Pronunciation of Hebrew*

among the Karaims in the Crimea, and Shewa. – Wardini, E. (ed.), *Built on Solid Rock. Studies in Honour of Professor Ebbe Egede Knudsen on the Occasion of his 65th Birthday, April 11th 1997.* The Institute for Comparative Research in Human Culture (= Serie B. Skrifter 98). Oslo: 102–114.

Harviainen, Tapani. 2013. *Karaite Pronunciation Traditions: Modern.* – Khan G. (ed.), *Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics.* 2. Leiden: 453–457.

Kahle, Paul. 1927, 1930. *Masoreten des Westens.* 1–2. Stuttgart.

Khan, Geoffrey, Gallego, Maria Angeles, Olszowy-Schlanger, Judith. 2003. *The Karaite tradition of Hebrew grammatical thought in its classical form.* 1–2. (= Studies in Semitic Languages and Linguistics 37). Leiden–Boston.

Khan, Geoffrey. 2000. *The early Karaite tradition of Hebrew grammatical thought.* (= Studies in Semitic Languages and Linguistics 32). Leiden–Boston–Köln.

Kobeckaite, Halina. (ed.) 2015. *Bir kiuń édi...* Vilnius.

Kobeckij, S. A. 1911. *Kolybelnaâ pésnâ. Iry mamanyń” tēšâgi katny âš” uvlunun”.* „Karaimskaâ Žizn”. 3–4 (avgust-sentâbr’): 19–20.

Kobeckij, S. A. 1904. *Irlar’. Stihotvoreniâ na razgavornom” naréčii karaimov zapadnyh gubernij.* Kiev”

Kollender, Rachel. 2003. *Melodic patterns in Karaite music: past and present.* – Polliack, M. (ed.) *Karaite Judaism. A guide to its history and literary sources.* (= Handbook of Oriental Studies 73). Leiden: 471–481.

Kowalski, Tadeusz. 1925. *Pieśni obrzędowe w narzeczu Karaimów z Trok.* „Rocznik Orientalistyczny” 3 (1925): 216–254.

Kowalski, Tadeusz. 1929. *Karaimische Texte im Dialekt von Troki.* Teksty karaimskie w narzeczu trockiem (= Prace Komisji Orjentalistycznej Polskiej Akademii Umiejętności 11). Kraków.

- Krupoves, Maria.** 2004. Maria Krupoves Trio – Without A Country. Songs of Stateless Peoples. MK CD 003, Vilnius.
- Lasker, Daniel.** 2001. *The Karaite as the Jewish "Other"*, „Pe‘amim” 89: 97–106.
- Machul-Telus, Beata.** (ed.) 2012. *Karaimi*. Warszawa.
- Malecki, Feliks.** (ed.) 1890–1892. *Siddur hat-tefillot ke-minhag haq-qara'im*. *Molitvennaâ kniga po obrâdu Karaimov*. Vilna. 1–4.
- Mardkowicz, Aleksander.** (ed.) 1930. *Zemerler (Karaj sezinde)*. Łuck.
- Osmanova, A.** 1990. *Osnovnye certy muzykal'nogo stroeniâ krymsko-tatarskih pesen*, „Qasevet” 2(19): 10–14.
- P[ilecki] M[ojszej], Sagyšlar**”. 1913. „Karaimskoe Slovo” 9–10: 13–14.
- Pamięci Szymona Kobeckiego, narodowego poety karaimskiego.** 1933. Wilno.
- Poche, Christian.** 1994. *Musiques du monde Arabe*. Paris.
- Šerfedinov, Âg”â.** 1931. *Pesni i tancy krymskich tatar*. Simferopol’.
- Tuori, Riikka.** 2013. *Karaite zëmîrôt in Poland-Lithuania. A study of paraliturgical Karaite Hebrew poems from the seventeenth and eighteenth centuries*. (Academic dissertation). Helsinki.
- Zajączkowski, Ananiasz.** 1961. *Karaims in Poland. History, Language, Folklore, Science*. Warsaw–Paris.
- I–ski [Zajączkowski, Ananiasz].** 1925. *Karaimskie kołysanki*. Z cyklu „O karaimskiej poezji ludowej”, „Myśl Karaimska” 1.2: 5–10.
- Zajączkowski, Włodzimierz.** 1975. *Karaimische kultische Lieder*. „Folia Orientalia” 16: 131–143.

Music notation

The original melodies of the songs included in this collection are notated in as neutral a way as possible in an attempt to avoid any references to the tonal music system. Only some of the songs are written down with the meter indicated at the beginning. These are mostly secular melodies or melodies borrowed from other cultures. All the other songs are notated in free style, with a comma above the staff indicating parts of melodic phrases. This system of notation was chosen with the aim of recreating the natural flow of the song as accurately as possible, while at the same time trying to avoid installing artificial partitioning or any new categories of these melodies. Key signatures in only some songs (usually in the borrowed melodies) indicate the key of the melody. For the most part they only show the pitch of the melody and do not reflect any tonal thinking.

The tempo is noted at the beginning of the melody. It shows the number of rhythmic values per minute (e.g. ♩=56). The indicated pitch of the melody is not binding; the performer may adapt it to his/her vocal capabilities.

In most cases in this collection only the melody for the first stanza is notated. In cases where melodies have a classical structure (mostly in the case of the borrowed melodies), the same melody is repeated for all the following stanzas without any changes. In other songs, the performer must adapt and follow the words to the melody of the first stanza. In some cases, this might require singing the same motif with more or with fewer notes. However, the general framework of the melody should not change. The motifs for the beginning of the melody as well as for its end or middle caesuras normally stay the same for all following stanzas.

O zapisie nutowym

Oryginalne melodie pieśni tego zbioru zapisano w sposób jak najbardziej neutralny i zgodny z obowiązującymi zasadami muzyki. W niektórych pieśniach zapis melodii został opatrzony cezurami (przecinkami ponad pięciolinią) wskazującymi przebieg oryginalnych fraz muzycznych. Co się tyczy przebiegu rytmicznego melodii, część pieśni (zależnie od budowy) zapisano w tradycyjnej notacji taktowej, a część w notacji bez stałego układu akcentów metrycznych – w systemie notacji swobodnej. Zastosowano taki system zapisu, by jak najwierniej odtworzyć naturalny styl oraz przebieg pieśni i uniknąć przy tym tworzenia sztucznych podziałów i kategorii. Jeśli chodzi o tonalność pieśni, część z nich została ujęta w konkretne tonacje, wyznaczone chromatycznymi znakami przykluczowymi (najczęściej w pieśniach zapożyczonych), a w tych, których brzmieniowość nie wpisuje się w idiom muzyki systemu funkcyjnego dur-moll, zastosowano znaki chromatyczne przygodne.

Tempo oryginalnej pieśni wskazuje na początku każdej melodii liczba jednostek rytmicznych na minutę (np. ♩=56). Zapisana wysokość śpiewu nie jest obowiązująca, wykonawca może ją dostosować do swoich możliwości głosowych.

W większości pieśni tego zbioru zapisana jest melodia jedynie pierwszej zwrotki. W pieśniach o klasycznej strukturze (zazwyczaj zapożyczonych) ta sama melodia powtarza się w następnych zwrotkach tekstu. W pozostałych pieśniach wykonawca musi dostosować nową partię tekstu do melodii pierwszej zwrotki. Czasami może to wymagać wyśpiewania tego samego motywu z mniejszą lub większą liczbą nut, jednak ogólny kształt melodii się nie zmienia. Motyw początku i końca melodii oraz cezury również pozostają bez zmian.

Alphabet and the pronunciation of Karaim language sounds

The Karaim language texts included in the present publication are examples of the Northwest dialect. They have been written down using the system developed by Mykolas Firkovičius and based on Lithuanian orthography combined with some Polish signs and orthographic rules. This system of notation has been employed in the majority of books containing Karaim language texts published in Lithuania and Poland since the 1980s.

The following table on the previous page summarises the alphabet used and the rules for pronouncing Karaim language sounds in the texts featured in the present publication:

Letter	Pronunciation	Letter	Pronunciation	Letter	Pronunciation
a, A	= Pol., Lith. a	ch, Ch	= Pol., Lith. ch	p, P	= Pol., Lith. p
b, B	= Pol., Lith. b	i, I	= Pol., Lith. i	r, R	= Pol., Lith. r
c, C	= Pol., Lith. c	y, Y	= Pol. y, Russ. ъ	s, S	= Pol., Lith. s
č, Č	= Pol. cz, Lith. č	j, J	= Pol., Lith. j	ś, Ś	= Russ. щ
d, D	= Pol., Lith. d	k, K	= Pol., Lith. k	š, Š	= Pol. sz, Lith. š
d', D'	= Russ. дь	l, L	= Russ. л, Lith. l	t, T	= Pol., Lith. t
dź, Dź	= pol. dź, Lith. dź	l', L'	= Russ. љ	f, F	= Russ. ф
e, E	= Pol. e, Lith. e	m, M	= Pol., Lith. m	u, U	= Pol., Lith. u
ė, Ę	= Lith. ę [close-mid e]	n, N	= Pol., Lith. n	ü, Ü	= Germ. ü
f, F	= Pol., Lith. f	ń, Ń	= Pol. ń	z, Z	= Pol., Lith. z
g, G	= Pol., Lith. g	o, O	= Pol., Lith. o	ż, Ż	= Russ. ж
h, H	= Lith. h	ö, Ö	= Germ. ö	ź, Ź	= Pol. ż, Lith. ž

The letter *i* used in front of a vowel serves the role of palatalizing the preceding consonant – similarly to what we have in the Polish or Lithuanian orthographic tradition it does not constitute a separate syllable. It is worth to mention that letters *l', f', and d'* serve to note, respectively, the palatalized *l, f, and d* standing in word-final position or before another consonant.

Alfabet i wymowa głosek języka karaïmskiego

Dla zamieszczonych w niniejszej publikacji tekstów pieśni w dialekcie północno-zachodnim języka karaïmskiego przyjęto zapis opracowany przez Michała Firkowicza, oparty na pisowni litewskiej z zachowaniem niektórych polskich znaków i zasad ortograficznych. Zapis ten był stosowany od końca lat 80. XX w. w większości wydanych na Litwie i w Polsce publikacji zawierających teksty w języku karaïmskim.

W poniższej tabeli przedstawiono przyjęty w niniejszej publikacji alfabet i wymowę głosek w języku karaïmskim:

Alfabet i wymowa głosek

Litera	Wymowa	Litera	Wymowa	Litera	Wymowa
a, A	= pol., lit. <i>a</i>	ch, Ch	= pol., lit. <i>ch</i>	p, P	= pol., lit. <i>p</i>
b, B	= pol., lit. <i>b</i>	i, I	= pol., lit. <i>i</i>	r, R	= pol., lit. <i>r</i>
c, C	= pol., lit. <i>c</i>	y, Y	= pol. <i>y</i> , ros. <i>ы</i>	s, S	= pol., lit. <i>s</i>
č, Č	= pol. <i>cz</i> , lit. <i>č</i>	j, J	= pol., lit. <i>j</i>	š, Š	= pol. <i>ś</i> ; = ros. <i>щ</i>
d, D	= pol., lit. <i>d</i>	k, K	= pol., lit. <i>k</i>	š, Š	= pol. <i>sz</i> , lit. <i>š</i>
d', D'	= ros. <i>дб</i>	l, L	= pol. /kresowe, lit. <i>l</i>	t, T	= pol., lit. <i>t</i>
dž, Dž	= pol. <i>dź</i> , lit. <i>dž</i>	l', L'	= ros. <i>лб</i>	t', T'	= ros. <i>тб</i>
e, E	= pol. <i>e</i> , lit. <i>e</i>	m, M	= pol., lit. <i>m</i>	u, U	= pol., lit. <i>u</i>
é, É	= lit. <i>é</i> (wąskie <i>e</i>); = pol. <i>e</i>	n, N	= pol., lit. <i>n</i>	ü, Ü	= tur. <i>ü</i> ; = niem. <i>ü</i>
f, F	= pol., lit. <i>f</i>	ñ, Ñ	= pol. <i>ñ</i>	z, Z	= pol., lit. <i>z</i>
g, G	= pol., lit. <i>g</i>	o, O	= pol., lit. <i>o</i>	ž, Ž	= pol. <i>ż</i> ; = ros. <i>ж</i>
h, H	= pol. <i>h</i> kresowe, lit. <i>h</i>	ö, Ö	= tur. <i>ö</i> ; = niem. <i>ö</i>	ž, Ž	= pol. <i>z</i> , lit. <i>ž</i>

Skróty użyte w tabeli: pol. = polski, lit. = litewski, niem. = niemiecki, ros. = rosyjski, tur. = turcjo-turecki

Litera / przed samogłoską oznacza jedynie zmiękczenie poprzedzającej spółgłoski — podobnie jak w języku polskim i litewskim. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż /w połączeniu z / brzmi jak /f. Podobnie rzecz się ma z t' i t' oraz d' i d'. W tych przypadkach litery ze znakiem zmiękczenia używane są do oznaczenia spółgłoski miękkiej stojącej przed inną spółgłoską lub na końcu wyrazu.

ANEKS / ANNEX Katarzyna Dziewiątkowska. Kompozycje / Compositions

Bolhej bazlych

$\text{♩} = 50$

8^{va} 3

3 (8^{va}) 3

6 Bol - hej_ baz³ - lych

10 or - ta - myz - da

Ped. Ped. Ped. Ped.

14

da è - min - lik _____ dzy - ma - ty - mýz -

And.

18

da. _____ U - vul tuv - du - u - ru - vun - da,

And.

22

Al - hyš bol - sun - u - lus - ta, Al -

And.

25

hyš bol - sun u - lus - ta, Al - hyš bol - sun u - lus -

Leo. Leo.

28

ta.

Leo. Leo.

30

Leo.

31

mf *p*

Leo. Leo. Leo.

33 *mf*

Tuv - muž - - - - - tuv³ - han - - - - -

mf *mf*

36 *mp* *mf* *mp*

ol ja - šar - hej, Tień - ri al - ny³ - na

mp *p* *mf*

39 *p* *mp*

sy - jyn - hej³. U -

mp *mf*

41 *mf*

ria - tiuv - gia — è - siñ koj - hej,

mp *mf*

43 *mp* *mf* *mp*

o - chu - tuv - ču — ja - zyš bol - hej. Al - hyš bol - sun — u - lus -

mp *mf*

45 *f* *p*

ta,

mf

48 *mp* *mf* *p*

Čo - ha - ra³ - hy

pp *mp* *mp*

51 *mf*

al - hyš - lan - hej,

mf

54 *mp* *mf* *mp*

tir - lik - jo³ - lu

f *sub. p* *mp*

57 *mf* u - zun bol³ - hej da *mf*

mf

mf

mf

60 *mf* tir - ki - si ha - dir bol - hej, Byrč - *mf*

mf

mf

mf

62 lan - mach - tan kio - *mf*

f

mp

f

mp

64 *mf* *p*

niu bol - hej.

legato sempre

3 3 3 3 5 6 7

mf

Leg. Leg. Leg. Leg.

66 *mp* *mf*

Leg. Leg. Leg. Leg.

67 (*8va*) *mp*

Leg. Leg. Leg. Leg.

68

7 6 6 5

Leg. Leg. Leg. Leg.

69

mf 5 5 6 *mf* 3 3 3

leg. *leg.* *leg.* *leg.* *leg.* *leg.*

71

f 3 *f* *simile*

Syj - ly kart - lych

leg. *leg.* *leg.* *leg.* *leg.* *leg.* *leg.*

73

f *mf* *simile* *mf*

leg. *simile* 3 3 3 3 3 3 3 3

75 *f* *f*

tir - lik bier - giej, kiop jach - šy - da

77 *mf*

legato sempre

78 *mf* *f*

bio - giov - ria

80 *mf* *f*

giej, siu - viar - li - gi a - nar kiel' -

82 *ff*

giej, Bo - luš - lu³ - hun Tieň -

84 *f* *f* *mf* *mf*

ri ij³ - giej. Al - hyš bol - sun³ u - lus - ta, al -

86 *J* *mf*

hyš bol-sun u - lus - ta.

89

mf

91

mf *mp*

93

mp

Leg.

96

mf

Leo. Leo. Leo.

100

p A - ziž Tień - ri *mp* cha - jyf - sun - hej,

mp

Leo. Leo. Leo. Leo.

104

mf on kud - ra - ty *mp* kip - lik - sun - hej, *p* tiuž

mf *mp*

Leo. Leo. Leo. Leo.

108

p

iš - liar - gia ku - nuš - tur - hej, — kier - ti ka - raj — la - ka - blan - hej.

mp *p* *rallentando*

Leo

Leo

110

pp

Al - hyš bol - sun — u - lus - ta.

p *pp*

Leo

Leo

113

Leo

Leo

Leo

Leo

Leo

Leo

Troch šaharda

$\text{♩} = 80$ *rubato molto*

f

5

f

9 *con forza e passione*

Troch šaharda

12 *a tempo*

a tempo

bir kyz siuv dium, a ta bier mia

mf

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

14

di.

f simile

f

simile

16

mf *f*

U - zach è - dim u - ruš - tiuž - dia,

mf

18

ö - lium - kief - mia - di.

f

f

21 *mp*

Kieľ, kieľ,

p

pff

ff

22 *f*

kieľ, siu - viar dost - čam, ku - ča - jym sie -

p *mf simile*

24 *f* *mf* *mf* *f*

ni. Baš ja - zy - šym

mf

26 *mf*

ko - laj - la - sa, a - la - jym - sie -

28 *f* *f* *mf* *f* *mf*

ni. Kiel, kiel,

30 *f* *mf*

kiel, siu - viar dost - čam, ku - ča - jym sie -

32 *f* *mp* *mf* *f*

ni. Baš ja - zy - šym

34 *mf*

ko - laj - la - sa, a - la - jym

36

sie - ni.

The image shows a musical score for a piece titled 'Troch šaharda'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 32-33) features a vocal line starting with a fermata on 'ni.' followed by 'Baš ja - zy - šym'. The piano accompaniment has a complex texture with chords and moving lines. The second system (measures 34-35) has a vocal line with 'ko - laj - la - sa, a - la - jym' and includes a triplet in the piano part. The third system (measures 36-37) has a vocal line with 'sie - ni.' and another triplet in the piano part. Dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano). The piano part includes various markings like *mf*, *ff*, and *f*. There are also some performance markings like accents and slurs.

38 *mf*

Leg. *Leg.*

40 *f* *mf*

Leg. *Leg.* *Leg.* *Leg.*

42 *rubato* *f*

Mień — u — ruš — tan

rubato

ff *f* *f*

Leg. *Leg.*

45 *mf* *a tempo*

üv — gia kajt — tym. Dost — čam — kie — liaš — kĩań.

mf *f*

Leg. *Leg.* *Leg.* *Leg.* *Leg.* *Leg.* *Leg.* *Leg.* *Leg.*

48 *f* *mf*

Jaš — kio - zium - diań ki — tio - giul' - diu

mf

Ped. Ped. Ped. Ped.

51 *ff con forza*

Gal - vè — kien' - liaš - kiań. Kiel', kiel', kiel', kiel',

mf *f*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

54 *f*

kiel', siu - viar dost - čam, ku - ča - jym sie - ni.

f

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

57 *mp* ————— *mf*

Baš ja - zy - šym ko - laj - la - sa, a - la - jym sie -

mp *legato*

Leg. *Leg.* *Leg.*

60 *mf* ————— *p*

ni.

mf *mf*

Leg. *Leg.* *Leg.*

62

f *f*

Leg. *Leg.*

64

mf *f*

Leg. *Leg.*

66 *mp* *mf* *mf*

Mun san - du - hač bah - da sar - nejt,

sub. mp *simile*

Reo. Reo.

68 *f* *mp*

è - kiov jyr - la - jych.

mp

Reo. Reo. Reo.

70 *mf* *f* *mf*

Sieñ - die èrk - siž, mièñ - die èrk - siž,

mf

Reo. Reo. Reo. Reo.

72 *f* *mp*

bir - diaň _____ jy - la - jych!

mf *f*

Lea Lea Lea Lea

74 *mp* *mp*

Kiel', kiel', kiel', kiel', kiel', siu - viar dost - čam,

mp

Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea

76 *mf* *f*

ku - ča - jym _____ sie - ni.

mp

Lea Lea Lea Lea Lea Lea

78 *f*

Baš ja - zy - šym ko - laj - la - sa,

f

simile

Lea. Lea. Lea. Lea.

80 *f* *mp*

a - la - jym — sie - ni,

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

82 *mf* *mp*

a - la - jym — sie - ni,

mf *mp*

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

84 *f* *mp*

a - la - jym - sie - ni,

f *mp*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

86 *f* *ff*

a - la - jym - sie - ni.

f *f*

Leo. Leo. Leo. Leo.

88 *mf* *ff* *mf*

Leo. Leo.

Muzhul kielin'

♩ = 116

portato sempre
mf

mf simile

6

mf sub. *mp* *mf*

10

mf *mf* *mp*

14 cantabile
mp *mp* *mf* > *mp*

Cha-jyf - sun Tień - ri kie - li - ni - miż,

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

20 *mp* *mf*

ju - bat — a - ny sień Bi - ji -

mf *mp* *mf*

Reo. Reo. Reo. Reo.

24 *mp* *mp*

miż. Nie ast-ry sy-

mf *mp*

Reo. Reo. Reo. Reo.

28 *mf* *mf*

nych jy - lej - dyr, bir - li - gi -

mp *mf*

Reo. Reo. Reo. Reo. Reo.

33 *mf* *p*

ja jal-ba - ra - dyr.

legato

mf *p* *mf* *p*

legato

legato

38

mf *mp*

legato

42

f

legato

46 *mf* *mf* *f* *mf*

Hior-miat' - li - syj - ly Bij - lia - rim, è - ši - ti -

mf *simile*

legato

52 *mf* *mp* *mp* *f*

jiż sar - nav - la - rym! Vaj, nie ma syzym rym art - chan-

mf *mp* *mf* *mp* *f*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

57 *sub. mp* *mf*

- da, ja - šym - by - la ko - jun - han - da.

p *mf*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

62

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

67 *mf* *mp*

Ēń - kias - tiam - ba - šym

mf *f*

Leo. Leo. Leo. Leo.

71 *mf* *mf*

ba - ry - na džacht - lav - ču -

mf *mf*

Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea

75 *mp* *mf* *mp* *mp*

lar sa - ru - vu - na. Bi - jańč - kia ja -

mp *p*

Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea

79 *mf* *mp* *mf* *mp*

šym ka - a - jyr - hej,

mf *mp* *mf*

Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea

83

mf *mp* *f*

baš - lych - tan son - hum

mp *mf* *mp*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

87

mp

ul - haj - hej.

f *mp* *mf*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

91

rall.

mf *mp*

Leo. Leo. Leo. Leo.

*

Jachšy šarap

♩ = 104 *rubato*

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 104 beats per minute with a *rubato* instruction.

System 1 (Measures 1-5):
 - **Vocal:** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The final measure contains a triplet of eighth notes: G4, A4, B4.
 - **Piano:** Accompaniment in the bass clef. Measures 1-3 feature chords with accents. Measure 4 has a forte (*f*) dynamic, and measure 5 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 5.

System 2 (Measures 6-11):
 - **Vocal:** Lyrics: "Jach - šy ša - rap ki ky - za - rat,". The melody starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.
 - **Piano:** Accompaniment in the bass clef. Measures 6-11 feature chords with accents. Measure 6 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and measure 11 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 6.

System 3 (Measures 12-16):
 - **Vocal:** Lyrics: "ko - vuš - lar - da ta - šat, ba -". The melody starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.
 - **Piano:** Accompaniment in the bass clef. Measures 12-16 feature chords with accents. Measure 12 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and measure 16 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part includes a sextuplet of eighth notes in measure 14.

17

mp *mf*

rat. Ü - riak - liar - ni ku -

mp

Leo. Leo. Leo. Leo.

21

mf *mp* *mf*

van - dy - rat da juž - liar - ni ša -

mf *mp*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

26

f *mp*

tyr - la - tat.

f *mp*

Leo. Leo. Leo. Leo.

30 *mf*

Bi - ja - ni - jiz siu-viar dost -

mp *mf*

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

33 *mp* *f*

lar, i - čip ka - čad - lar kaj - hy -

mf

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

35 *mf* *mf*

lar Da

mp *legato sempre*

Lea. Lea. Lea. Lea.

37

mf *mp* *mp*

ta - bu - lad - lar jyr - čech - lar čoz -

mf

Lea Lea Lea Lea Lea Lea

39

f *p*

mach by - la Tieň-ri - miž - gia.

mf *mp*

Lea Lea Lea Lea Lea Lea

41

mf

Lea Lea Lea Lea Lea

43

p

Lea Lea Lea Lea 6

45 *f* *f* *mf*

Öz u - lu - sun Tień - ri siuv - giej,

mf *f*

Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea

48 *mf*

Šar - bieť da saj a - nar bier -

mf *mf*

Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea Lea

51 *mp*

giej Da

mp

Lea Lea Lea Lea Lea Lea

53

f *mp* *mf*

tynč-lych-ta bio-giov - ria - giej, a -

mf

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

56

mp

lej ajt - chej da ja - šart - chej.

mf

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo.

58

mf *mp*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. *

Syjyt jyry sahyňčna kyrančnyn

$\bullet = 55$ *legato e tranquillo*

The musical score is written in a 3/8 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as $\bullet = 55$ and the mood as *legato e tranquillo*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is melodic and expressive, with lyrics in Belarusian. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *mf* (mezzo-forte). The score includes performance markings such as *legato* and *sempre*. The lyrics are: "O - jan - hyn ü - ria - gim sy - jyt jyr o - chu - ma,".

mp *legato e tranquillo sempre*

O - jan - hyn ü - ria - gim

mp *mf*

mp *mf*

sy - jyt jyr o - chu - ma,

mp *mf*

26 *mp* *mf* 2

ko - tar - ma a ču - vun, — ka - chy - ryň —

mf *mp* *mf* 2

Lea. Lea. Lea. Lea.

31 *mf* *p*

Tieň - ri - niň.

mf *mp* *mp* *p*

Lea. Lea. Lea. Lea.

36

mf

Lea. Lea. Lea.

40

mf

Lea.

43 *mp* *mf*

Biel' - gi - si tir -

mp *legato sempre*

48 *p*

lik - niñ

mp

53 *mf*

man - laj - da ja - zyl - han,

mf *pp* *mf*

59 *mf* *mp*

ki bol - hej

mf *mp*

Leg. Leg. Leg. Leg. Leg. Leg.

65 *mf* *p* *legato*

ko - tar - ma mach - ta - vyn

mf *p* *legato*

Leg. Leg. Leg. Leg. Leg.

70 *mf* *p* *mp*

Tieň - ri -

mf *p* *mp*

Leg. Leg. Leg. Leg. Leg. Leg. Leg. Leg. Leg.

74 *mf* *pp*

niň.

legato sempre

mp

Lea Lea Lea Lea

78

mp

Lea Lea Lea Lea

82

f

Lea Lea Lea Lea

86

mf

Lea Lea Lea Lea

90 *mf* *f*

Cha - jyf - sun Bi - ji -

mf *mf*

legato

simile

95 *pp* *mp* *mf*

- miž - kaj - hy - ly

legato

mp

100 *mp* *mf*

bu èl' - ni, kio - tiur - giuń

mp *mf*

105 *mp*

— diev - lia - tiň ka - raj -

109 *mf* *mf* *mp*

lar — é - lij - niň.

legato

114 *mp*

119 *mf* *mp*

Tir - giž - giň klia - gj - diaň

124 *mf* *p* *mf*

ö - liu - lia - ri - miž - ni, ba - šur - ma

Lea. *Lea.* *Lea.*

129

al - nyn - da ba - ha - tyr, Tieň - ri -

Lea. *Lea.* *Lea.* *Lea.*

134 *ppp*

niň.

Lea. *Lea.* *Lea.* *Lea.*

140 *morendo* *p*

Lea. *Lea.* *Lea.* *Lea.* *Lea.*

