

# Katarzyna Dziwiątkowska-Mleczko

---

## Moje spotkania z muzyką karaimską

---

Awazymyz : pismo historyczno-społeczno-kulturalne Karaimów nr 3(20), 12-14

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Moje spotkania z muzyką karaimską

Jeszcze rok temu o tradycji muzycznej Karaimów nie wiedziałam nic. Nigdy wcześniej nie miałam z nią najmniejszej styczności, a nawet nie do końca zdawałam sobie sprawę z istnienia społeczności takiej jak społeczność karaimska. Początkowo więc kultura, muzyka, obyczaje, a także język Karaimów wydawały się zupełnie nieznanymi.

Od dłuższego czasu w kręgu moich zainteresowań znajdują się różne kultury, także pozaeuropejskie i poznanie ich obyczajów, kultury, a przede wszystkim ich tradycji muzycznej. Od czterech lat studiuje kompozycję we wrocławskiej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego pod kierunkiem JM prof. AM dra hab. Krystiana Kielba. Jemu to zawdzięczam moje pierwsze spotkanie z muzyką karaimską, które miało miejsce wiosną 2008 roku. Dzięki niemu nawiązałam kontakt z członkami społeczności karaimskiej, jako że powierzono mi muzyczne opracowanie wybranych pieśni karaimskich. Zadanie to stanowiło część projektu Związku Karaimów Polskich<sup>1</sup>. Po wstępnych rozmowach dotyczących planu mojej pracy postanowiłam zgłębić problematykę dotyczącą karaimskiej tradycji muzycznej i nie tylko...

Analizując liczne materiały pisane, nutowe, nagrania audialne i wizualne, zaczęłam stopniowo poznawać Karaimów. Ucieszyło mnie odkrycie pewnych nawiązań, podobieństw do kultur, o których wiedziałam trochę więcej. Były to pewne zbieżności językowe, muzyczne, ale o tym później...

Zaznajomiwszy się z udostępnionymi materiałami, swoją uwagę skupiałam na pieśniach, których artystyczne opracowania miały być przedmiotem mojej pracy. Spore utrudnienie stanowiła w tym miejscu nieczytelność zapisu lub po prostu jego brak. Zaczęłam od przesłuchania nagrań będących niejednokrotnie jedynym utworem danej melodii. Wykonawcami byli Aleksandra Mangubi, Ludmiła Juchniewicz oraz Michał i Karina Firkowicz. Nagrania takie notabene stanowią element niesłychanie cenny dla każdej kultury. Są bowiem nie tylko zapisem dźwięku, ale także sposobu wykonywania muzyki czyli tzw. artykulacji, wymowy, sylabizacji, a także emocji, jakie towarzyszą praktyce muzycznej. Wielokrotnie w owych nagraniach odtwórcami melodii byli ludzie starsi, co także stanowi istotny czynnik w moim doświadczeniu. Największymi znawcami kultury danej społeczności są właśnie ludzie starszego pokolenia, będący prawdziwą skarbnicą wiedzy zdobytej poprzez wieloletnią praktykę, doświadczenie, „żywe” obcowanie z tradycją, która w tym przypadku stanowi czynnik zasadniczy przy poznaniu muzyki etnicznej danego kraju czy społeczności.

Przesłuchując różne nagrania rzekomo tych samych utworów, przekonałam się, że często mam do czynienia

z mniej lub bardziej odmiennymi ich wersjami. Jest to rzecz zupełnie naturalna, gdyż wiele elementów kultur etnicznych przekazywanych było drogą wyłącznie ustną, pozbawioną jakiegokolwiek zapisu – stanowi to zresztą również o niezaprzeczalnym ich uroku i autentyczności. Można powiedzieć, że niektóre pieśni za sprawą przekazu ustnego na przestrzeni lat ewoluowały w kwestii swojej linii melodycznej tak, że ich wersja podstawowa diametralnie różni się od tego, co jest nam znane współcześnie.

Podobny problem występował także w wypadku niektórych materiałów nutowych. Część ich stanowił mało czytelny zapis melodii autorstwa pasjonatów muzyki takich jak Michał Tynfowicz. Owa nieczytelność zapisu polegała z jednej strony na zniszczeniu, jakiemu na przestrzeni lat uległy karty, na których zapisano nuty, z drugiej natomiast źródłem pewnych niejasności był fakt, że wspomniane materiały nutowe zostały przepisane, bądź wręcz po prostu spisane ze słuchu przez muzyków amatorów (co w niczym nie umniejsza wartości ich pracy). Skutkiem tego powstały pewne niepoprawności techniczne zapisu, których interpretacja nie jest rzeczą prostą, a mylne odczytanie może całkowicie zmienić sens muzyczny danej treści.

Tak więc niejednokrotnie do czynienia miałam z różnymi wersjami jednego utworu lub mało czytelnym jego zapisem. Nieocenionymi w tym wypadku okazały się profesjonalne materiały, na które składały się wydane kiedyś nuty, czytelne zapisy melodii lub ich fragmentów, niekiedy zawierające nawet wskazówki wykonawcze. Na zasadzie porównań i analizy mogłam więc po części rozwiązać pewne kwestie sporne dotyczące wcześniej wspomnianych pieśni.

Po pewnym czasie zaczęłam więc poznawać prawdziwą muzykę karaimską, analizować ją, wyszukiwać jej cechy charakterystyczne, dopatrywać się wpływów różnych kultur, z którymi Karaimi mieli niewątpliwie styczność. W kwestii muzycznej natomiast można dopatrywać się przede wszystkim oczywistych nawiązań do kultury orientalnej, a także słowiańskiej. Elementem, na który bezwzględnie należy zwrócić uwagę, jest oparcie się na materiale dźwiękowym, który wielokrotnie stanowi archaizująca skala heptatoniczna, tożsama ze skalą hiszpańską o budowie: 2m, 2zw, 2m, 2w, 2m, 2zw, 2m. Dwukrotne wystąpienie sekundy zwiększonej stanowi o jej wyjątkowo charakterystycznym brzmieniu typowym dla muzyki orientalnej. Przykładem pieśni bazującej na owej skali jest *Soframyzda* czy *Troch szaharda*. Kolejnym elementem zbliżającym muzykę Karaimów do muzyki krajów Wschodu jest rytmika i wybitnie nieeuropejski sposób sylabizacji, czyli podporządkowania słowa rytmowi danej melodii. W analizowanych melodiach miałam do czynienia z typowymi schematami ryt-

<sup>1</sup>Projekt finansowany ze środków Gminy Wrocław (red.).

micznymi, rozdrobieniem rytmicznym pewnych części frazy oraz zjawiskiem bardzo szybkiej repetycji jednego dźwięku. Jeżeli chodzi o sylabizację, ta, z którą spotkałam się w omawianych pieśniach, wielokrotnie odbiega od praktyki, jaką zna muzyka europejska. Chodzi o rozkład sylab danego słowa na bazie określonego rytmu, sposób ich akcentowania oraz, co zwróciło moją szczególną uwagę, pozostawienie ostatniej sylaby, części słowa na ostatnią, choćby najmniejszą, w tym także akcentowaną wartość rytmiczną, niezależnie od obecności samogłoski. W języku karaimskim bowiem akcent pada najczęściej na ostatnią sylabę słowa, co jest powodem specyficznej rytmizacji wiersza.

Warto w tym miejscu zwrócić także uwagę na specyfikę brzmienia języka Karaimów, jego warstwę foniczną, która dla kwestii muzycznych jest rzeczą niezwykle ważną. Każdy język ma swoją aurę brzmieniową, która bezwzględnie wpływa także na odbiór samej muzyki, tworząc z nią spójną całość. W przypadku języka karaimskiego możemy mówić o dźwięczności, sprawiającej dla muzyka wrażenie połączenia wielu języków wschodnich.

Na wpływy muzyki słowiańskiej wskazują natomiast zauważalne w warstwie melodycznej elementy charakterystycznej modalności, uwzględniające typowe brzmienie kwinty czystej oraz formalna budowa melodii czy pieśni w ich całościowym kształcie (*Kynały parmak*). Można dopatrzeć się także pewnych nawiązań rytmicznych, takich jak wpisywanie utworów w pewne charakterystyczne układy metryczne trzy- lub czterodzielne. Elementem zaczerpniętym z muzyki słowiańskiej są także swoiste odniesienia do pewnych gatunków pieśni oraz nastroje, w których są one utrzymane. Odnajdujemy tu różne odcienie nostalgii, sentymentalizmu, objawiające się między innymi w rysunku linii melodycznej, a typowe dla niektórych odmian muzyki słowiańskiej.

Pisząc o pieśniach karaimskich, należy zwrócić uwagę właśnie na różnorodność nastrojów obecnych w poszczególnych utworach, ich odmiennosc pod względem charakteru, przebiegu agogicznego<sup>2</sup>, a także tematyki. Mamy bowiem do czynienia z pieśniami o tematyce miłosnej (w jej rozmaitych odcieniach), biesiadnej czy obyczajowej. Wielokrotnie myślą przewodnią utworów jest tęsknota za ojczystymi stronami, terenami, skąd Karaimi się wywodzą, wiedzą spokojne życie przepojone tradycją (Troki, Krym, rejon Morza Czarnego). Tematyka ta wraz z warstwą muzyczną determinuje charakter całości. W większości są to pieśni zwrotkowe o różnej długości, w których niejednokrotnie występuje refren czy struktura do niego podobna. Budowa formalna opisywanych utworów nie podlega jednak schematyzacji. Czasem zwrotka lub refren składają się z prostego ukła-

<sup>2</sup>Przebieg agogiczny – wewnętrzna ruchliwość przebiegu; może dotyczyć także utworu utrzymanego w tempie wolnym (np. gdzie widoczna jest przewaga najmniejszych wartości rytmicznych).

du poprzednika z następnikiem, a czasem jest strukturą wielokrotnie złożoną.

Spoglądając całościowo na pieśni karaimskie, możemy skonstatować, że mamy do czynienia z ogromną różnorodnością, zarówno pod względem wspomnianego nastroju, jak i rodzaju melodyki, jej charakteru. Źródeł owej różnorodności szukać należy w aspekcie, na który uwagę zwróciłam już wcześniej, a mianowicie w wielości miejsc, które zasiedlali Karaimi. Bezsposornie na ową różnorodność wpływa też różny czas powstawania utworów (od pieśni najdawniejszych, powstałych być może jeszcze w wieku XVIII, a nawet w XVII, po te z początku XX wieku). Owy czas i miejsca determinują w zasadzie wszystkie elementy, które składają się na rys kompozycji jako całości i chociaż stale obracamy się teoretycznie w kręgu jednej kultury, wydaje się, że mamy do czynienia niekiedy ze zjawiskami wysoce niejednorodnymi.

Po wstępnej analizie muzyki nadszedł czas dokonania wyboru pieśni, stanowiących podstawę mojej kompozytorskiej pracy. Zależało mi na opracowaniu artystycznym melodii odmiennych od siebie na tyle, aby owo zróżnicowanie stało się ich podstawowym atutem, z którego można wyzyskać jak najwięcej. Przy selekcji utworów kluczowym aspektem była także kwestia aparatu wykonawczego. Wykonawcą, do którego adresowałam moje kompozycje jest mój wieloletni przyjaciel, a także członek społeczności karaimskiej, wokalista dysponujący głosem tenorowym, Marcin Krupa. To także dzięki niemu miałam przyjemność nawiązania kontaktu z muzyką karaimską. Walory jego głosu stały się moją inspiracją, jak również czynnikiem decydującym zarówno o doborze pieśni, jak i ich opracowaniu. Chodzi mi mianowicie o specyficzną barwę, przejmujący sposób interpretacji, skalę głosu, jak i jego wolumen oraz nośność dźwięku.

Powstało więc osiem artystycznych opracowań pieśni na głos tenorowy z towarzyszeniem fortepianu oraz jedna pieśń na tenor i dwoje skrzypiec. Wybór instrumentów podyktowany był praktyką wykonawczą oraz chęcią odniesienia się, chociaż po części, do etnicznego instrumentarium, którym dysponuje muzyka karaimska.

Melodią na głos i instrumenty smyczkowe jest *Jukła uwłum*. Natomiast utwory na głos z fortepianem to: *Bir elmane kemanem*, *Kut*, *Kiuzdiahi Bahda*, *Karasuw benim oz bazarym*, *Uzun kiußnar*, *Kynały parmak*, *Galwie-niñ kyryjinda* oraz *Kara Teñgiż*.

To, iż akurat pieśni *Jukła uwłum* przyporządkowałam dwoje skrzypiec, nie jest kwestią przypadku. Za pomocą tego właśnie instrumentu chciałam podkreślić nastrój pewnej melancholii, tęsknoty wpisanej w swojego rodzaju kołysankę, który obecny jest w melodii oraz tekście słownym. Dwa instrumenty prowadzą między sobą dialog, tworząc tło dla opowieści głosu tenorowego, rozgrywającej się w czasie na gruncie drobiazgowych zmian oplatających powtarzającą się melodię.

Pozostałym pieśniom przyporządkowany jest fortepian jako akompaniament dla melodii głosu tenorowego. Instrument ten dysponuje bowiem szerokim wachlarzem najróżniejszych możliwości dźwiękowych koniecznych dla przedstawienia klimatu każdej z pieśni. Tak na przykład w *Kara Teğiğ* fortepian jest dopełnieniem dla nastroju, jaki tworzy warstwa słowno-melodyczna utworu. Dopełnienie to ma nie być rodzajem ilustracji muzycznej, lecz ukazaniem charakteru, emocji jakie wiążą się z podmiotem lirycznym, który w tym przypadku stanowi Morze Czarne, jego zmienności łączącej w sobie delikatność srebrzystych fal z ogromem potęgi żywiołu.

W *Bir elmane kemanem* fortepian jest równoprawnym towarzyszem głosu. Nie jest on jedynie tłem dla wokalisty, lecz tworzy wraz z nim spójną jedność na przestrzeni całego utworu. Jest to możliwe dzięki doborowi odpowiedniej faktury, dynamiki oraz harmonii. W rezultacie wytworzona zostaje sieć napięć odpowiedzialna za przebieg dramatyczny utworu.

W *Kut* natomiast partia tego instrumentu stanowi typowy akompaniament, co narzuca w pewnym sensie typ – ba, możemy tutaj mówić wręcz o gatunku – melodyki o określonym charakterze. Jest to bowiem klasyczne tango z typowym układem formalno-harmonicznym całości, co potraktowałam jako największą zaletę tegoż utworu, czyniącą go wyjątkowym na tle pozostałych.

Przy pracy nad każdą z pieśni akompaniament dla linii melodycznej był dla mnie rzeczą niemal najważniejszą. Pozostawiając bowiem linię melodyczną w jej kształcie podstawowym, chciałam poprzez dobór nie tylko instrumentu, ale także roli, jaką ma odgrywać w danej kompozycji, podkreślić charakter, klimat każdego z utworów, jego niepowtarzalność.

Wydaje się, że w niektórych przypadkach udało mi się uzyskać nastrój swojego rodzaju melancholii, zadumy, tęsknoty za zanikającą tradycją, która popada w zapomnienie, wypierana przez wartości czasów współczesnych – na szczęście możemy ją jednak poznać dzięki pasjonatom, którzy pielęgnują odchodząca w niepamięć przeszłość. Chciałam w ten sposób przenieść słuchacza w odległe czasy, pokazać mu sprawy i miejsca obecne w pieśniach karaïmskich.

Praca nad muzyką Karaïmów stała się dla mnie czynnikiem niezwykle wzbogacającym nie tylko moją osobowość twórczą, ale także wiedzę o tej społeczności i jej kulturze. Stała się dla mnie znaczącym doświadczeniem pod względem muzycznym, teoretycznym i kulturowym. Wraz z koordynatorami mojej pracy badawczej nad muzyką Karaïmów obmyślamy już plany na przyszłość, plany dotyczące dalszego poznawania, zgłębiania oraz kulturowania karaïmskich tradycji muzycznych.

Katarzyna Dziewiątkowska-Mleczo  
Wrocław

## Niech radość w tym

Jeszcze całkiem niedawno, jakieś trzy pokolenia wstecz, tętniło tu świeckie życie trockich Karaïmów. Dom ten, położony przy ulicy Karaïmskiej 28, oprócz swej głównej funkcji, czyli szkoły, w której dzieci karaïmskie uczyły się czytania i rozumienia Pisma Świętego, pełnił także rolę swego rodzaju klubu, gdzie do połowy ubiegłego stulecia odbywały się uroczystości, spotkania, wesela. Na jego obszernym dziedzińcu pleciono wianki na święto płonów. W tych dobrych czasach żył on radosnymi wydarzeniami, świąteczną krzątaniną i dniem powszednim.



Uczniowie z uli hazzanem S. Firkowiczem w 1937 r.  
1. Michał Firkowicz 2. Josif Firkowicz, 3. Józef Firkowicz.

Potem nadeszły czasy, które wstrząsnęły gminą Karaïmów, a jednoczący ich dom przeszedł pod zarząd gospodarstwa komunalnego. Odtąd wiodli tu spokojny żywot, ze swoimi drobnymi radościami i smutkami, lokalni mieszkańcy. Przez kilka dziesięcioleci dom podupadł, obrósł niechlujnymi przybudówkami, składzikami, a starsi wiekiem Karaïmi, gawędząc po świątecznych modlitwach na dziedzińcu kienesy i wspominając przeszłość, żałośnie wzdychali, spoglądając poprzez ogrodzenie.

Los domu zmienił się w latach dziewięćdziesiątych – karaïmska gmina odzyskała prawo własności. Jednak jeszcze nie ma lat potrzebowały władze miasta, żeby przesiedlić mieszkańców i odrestaurować budynek. Należący ongiś do karaïmskiej gminy wyznaniowej dom po-