

УДК 78.031.2.071(292.471)“18/19”(092)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.97-108>

## КРИМСЬКИЙ СХІД У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА СПЕНДІАРОВА

*Тетяна МЛАДЕНОВА*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6089-6839>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,  
вул. Валова, 18/13, Львів, Україна, 79005  
e-mail: [tetiana.mladenova@lnu.edu.ua](mailto:tetiana.mladenova@lnu.edu.ua)*

Висвітлено події доби розквіту музичного орієнталізму як прояву діалогу між Заходом та Сходом, пов'язані з культурним ландшафтом Кримського півострова (кінець XIX – початок XX ст.). Своєрідність музичної культури Криму полягає в її синкретизмі, сутністю якого є комплементарна діалогічність багатьох генетичних елементів, генерованих як Сходом, так і Заходом.

Ураховуючи генетичний аспект контактного діалогу, розглянуто кримський період творчості Олександра Спендіарова. Відомо, що становлення О. Спендіарова-композитора відбувалося на засадах європейського музичного мистецтва. Численні спогади свідчать також про його пріоритети як композитора вірменського походження, а саме про тяжіння до східної культури. Перебуваючи на Кримському півострові, О. Спендіаров нотував та вивчав кримськотатарські народні мелодії, знаходив спільні ознаки між вірменським та кримським музичним фольклором. На прикладі першої серії симфонічного циклу “Кримські ескізи” О. Спендіарова проілюстровано цитованість музичних зразків кримськотатарської народної творчості, зроблено порівняльний аналіз між автентичністю та композиторським методом опрацювання фольклорного матеріалу. Доведено, що партитура “Кримських ескізів” О. Спендіарова є першою в історії й дуже вдалою спробою європеїзації кримськотатарського музичного фольклору.

*Ключові слова:* Олександр Спендіаров, Крим, музична культура Сходу, кримськотатарський музичний фольклор, симфонізація.

З ім'ям кримського вірменського композитора Олександра Спендіарова (1871–1928) пов'язано безліч яскравих подій у культурному житті Кримського півострова. Предками О. Спендіарова були вірмени-переселенці<sup>15</sup>. Батько композитора Афанасій (Степанос) Спендіаров походить з приморського

---

<sup>15</sup> Вірменські поселення існували в Криму ще з XII–XIII ст. З середовища вірмен – уродженців Криму – чимало видатних діячів культури, серед яких: художники – І. Айвазовський, Е. Магдесян, В. Суренянц; письменник – С. Шахазіз; музиканти – О. Спендіаров, Х. Кушнар'єв, Х. Кара-Мурза.

містечка Криму – Армянськ, мати – Наталія (Тшкуї) Селінова – донька Карасубазарського винороба.

З 1880 року родина Спендіарових оселилася у Сімферополі. Найсильніше враження дитинства О. Спендіарова – гра матері на фортепіано, яка виконувала татарські мелодії [7]. Володіючи вже грою на фортепіано та скрипці, юний музикант нотував та намагався відтворювати мелодії, почуті під час збору винограду, на весіллях, народних святах. Серед старих нот майстра зберігся альбом записів, поширених на той час у Криму побутових мелодій: татарських, вірменських, болгарських, грецьких, а також пісень українських співців-лірників.

Перебуваючи в Ялті, Судаку, композитор оточував себе народними музикантами, фіксував нові почуті мелодії, зазначає, коли і ким ці мелодії було виконано: “8 / X.1910, Карасубазар, пісні наспівані Аказан Сундукчі, Халілеєм Апазова, Халілеєм Рахманова ...” [8, с. 105].

Безумовно, під час обрання О. Спендіаровим фольклорних першоджерел спрацьовує генетичний аспект контактного діалогу, який і розставляє домінантні акценти в галузі обробок народних мелодій. Як зазначав сам композитор: “Люблю Схід і ця любов у мені глибоко органічна. Європейська музика вже віддала, здається, максимум того, що могла дати. Сказати їй більше нема чого і замість нового слова вдається до різних музичних хитрощів. Щоб внести свіжість, західні музиканти звертають свій погляд на Схід і не помиляються ...” [7, с. 54].

Влітку 1890 року Олександр разом із батьком відвідав австрійську столицю. У віденському оперному театрі він уперше почув оперу Ж. Бізе “Кармен” і, як пізніше згадував: “... був зачарований прямими екзотичними мелодіями і гармоніями опери, які здавалися мені особливо оригінальними, тому що нічого подібного досі я не чув. Приголомшений я вийшов з театру, мріючи як про велике щастя почути коли-небудь свій твір у виконанні такого ж прекрасного оркестру <...> з цього моменту в мені зародилася особлива любов до оркестру і стала зміцнюватися любов до екзотичного колориту в музиці” [5, с. 14]. Також композитор був вражений оперою К. Сен-Санса “Самсон і Даліла”, відзначав у ній наявність оригінальних мелодій, що оброблені з чудовим розумінням духу східної музики.

Згодом у творчість О. Спендіарова органічно вплелися кримськотатарські народні мотиви з їх східним мелосом, танцювальними ритмо-інтонаціями, дуже спорідненими з вірменською народною музикою. В обох культурах можна знайти безліч точок дотику, привнесених ірано-арабськими впливами, а також впливами Персії, Туреччини. Це монодичні музичні традиції народних співців-професіоналів (ашугів – у Вірменії, ашиків – у Криму), спорідненість яких простежується в подібних жанрах народної творчості: вірменському мугамі та кримськотатарському мак’амі. В інструментарії кримських татар і вірмен наявні спільні музичні інструменти (зурна, саз, співзвучні за назвою каманча – кеманча, доол – давул), географія поширення яких охоплює Азербайджан, Вірменію, Афганістан, Ірак, Іран, Туреччину, Таджикистан, Узбекистан, а також країни Близького Сходу.

Спендіаров О. виявив багато спільного і в засобах музичної виразності вірмен і кримських татар, а саме: мелодійні “обгортання” основних тонів ладу, імпровізаційні “ковзання”, натуральний та гармонічний мінори, фрігійські оберти та ін. Композитор дуже поетично підкреслював екзистенційно східне проживання в музиці: “Це особлива манера східної музики – насолода співака і музиканта звуком, переливами, вигадливими прикрасами – фрагментами. Вони як фантастичні й ніжні, витончені фрески стародавньої архітектури” [7, с. 68].

Провідний жанр періоду творчої зрілості О. Спендіарова (1900-ті роки) – симфонічні картини, симфонічні сюїти, серед яких найпопулярніші – “Кримські ескізи”. Цей твір заслуговує особливої уваги, тому що по суті він був першою в історії і дуже вдалою спробою симфонізації народних кримськотатарських мелодій.

Володіючи музичним, поетичним та ще й художнім хистом, композитор будує свій цикл з серії мініатюр, які навмисно називає *ескізами*. Відомо, що *ескіз* в образотворчому мистецтві – це вільно виконаний лаконічний малюнок із багатьох перекинутих ліній. Дійсно, кожна окрема частина сюїти має виглядати немов ескіз фрески “Сходу в мініатюрі”. Таким жанровим позначенням О. Спендіаров не тільки розкриває мальовничий принцип – принцип ескізування за створення музичного нарису – ще й прояснює свій метод роботи з обраним фольклорним матеріалом як *лінійний* – поліфонічний. Сам композитор уважав, що поліфонічні методи обробки народних мелодій Сходу надавали набагато більше можливостей задля збагачення народного мелосу, не перешкоджаючи його ладово-інтонаційним та ритмічним особливостям [8, с. 115].

Першу серію сюїти (ор. 9, присвячена І. Айвазовському) створено у 1903 році в Ялті. Її циклічна форма складається з чотирьох частин, в основі кожної лежать кримськотатарські народні теми весільного обряду.

Мініатюра, що відкриває цикл, сформована за принципом малого циклу: Оюн-ава і Хайтарма (повільно–швидко). *Оюн-ава* (мелодія гри):

*Andantino pastorale* ♩ = 112



Іл. 1. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 1) [12, с. 3]

За давніми традиціями – це чоловічий повільний танець, без якого не відбувається жодне весілля. В цьому випадку О. Спендіаров використовує народну мелодію під назвою “Ак’мечіт яшлари” (“Молодь Сімферополя”):

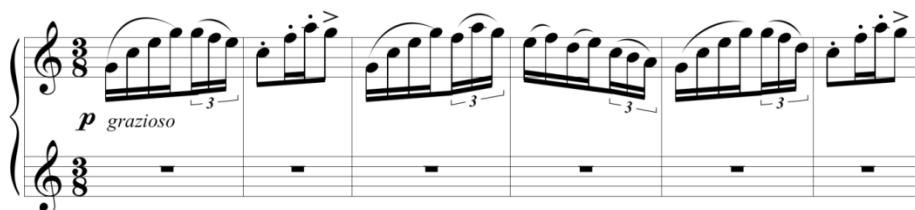
Зберігаючи характерний для оригінальної народної теми змінний ритм – 4/8, 5/8 – композитор видозмінює (спрощує) мелодичну лінію. З перших тактів вона



Іл. 2. Кримськотатарська народна інструментальна *агир-ава* “Ак’мечіт яшлари” [13, с. 165]

звучить у соло-фагота. Поступово залучаються поліфонічні голоси, тему вступу підхоплюють дерев’яні духові, скрипки. Повільний темп, прозорість гармонії та інструментовки (*pizzicato* струнних у чергуванні квінт, терцій, мерехтіння октав) – усі ці виразні засоби створюють відчуття пленеру, наповненого теплим морським повітрям.


Друга тема – темпераментна *Хайтарма*, за народними традиціями її танцюють як молоді наречені, так і всі учасники весільного обряду. Для виконавців-інструменталістів, особливо звиклих до чіткої європейської метроритмики, відтворення швидких мелодій у розмірі 7/16 потребує неабиякої віртуозності та пов’язане з технічними труднощами. Зважаючи на це, О. Спендіаров записує мелодію у розмірі 3/8:



Іл. 3. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 1) [12, с. 5]



Іл. 4. Хайтарма “Ак’мечіт” [13, с. 169]

Попри те, що мелодія Хайтарми, так само, як і першої теми, зазнає змін, її композиція стає більш розвиненою. Тридольний метр підкреслено остінатною усолью (*usul* – тюрк.) – ритмо-формулою  ударних інструментів, характерною як для кримських народних мелодій, так і для танцювальної музики народів Сходу загалом. Перший її імпульс, що виходить від бубна-даре, далі посилюють барабани та литаври. На фоні енергійного ритмічного остінато граційна тема звучить доволі вільно та навіть імпровізаційно. Сонорно-аутентичний характер мелодії підкреслено за

допомогою solo-кларнета, що за своїм тембровим колоритом подібний до кримського к'авалу.

Тема танцю, проведена тричі (у кларнета, флейти, гобоя) на динамічному зростанні, збагачується контрапунктуючими голосами, а також відтінками лідійського та еолійського ладів, які приходять на зміну натуральному мажору та, врешті, тему підхоплює увесь оркестр. Виникає асоціативне відчуття, ніби грає чал-оркестр, створюючи атмосферу весільного свята.

Друга частина сюїти – елегійна пісня “Мен бостанджи дегілім” (“Я не городник”):

Largo ♩ = 42

Іл. 5. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 2) [12, с. 9]

♩ = 108

Мен бос\_тан\_джи де\_ ги\_ лим, со\_ гьан сач\_ мам, а\_ са\_ бай.

Мен бос\_тан\_джи де\_ ги\_ лим, со\_ гьан сач\_ мам, а\_ са\_ бай.

Іл. 6. Кримськотатарська народна пісня “Мен бостанджи дегілім” [13, с. 109]

Знов той самий ефект відкритого простору, але у цьому випадку – це морський пейзаж (Largo), відлуння якого відчутно у переливах – арпеджію арфи та витриманих акордах засурдинених альтів та віолончелей. На такому фоні піднесено та романтично звучить пісня без слів. Голос співця-ашика персоналізовано солюючим гобоєм. За збереження ладово-інтонаційних особливостей кримської народної пісні (вона звучить в еолійському ладу) композитор видозмінює тему – розширює її структуру за допомогою додавання тактів. Далі, у виконанні скрипок, мелодія на тлі *pizzicato* струнних набуває танцювальної пластики (розмір 6/8), а динамічне підсилення додає їй

емоційності та навіть експресії, особливо коли наприкінці частини основна тема трансформується в лірико-драматичний речитатив.

Різким контрастом стосовно “Елегійної пісні” починається третя частина (Allegro giocoso), в основі якої лежить народна кримська застільна – *долу*:

Allegro giocoso ♩ = 126

Іл. 7. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 3) [12, с. 13]

Moderato, maestoso

Іл. 8. Кримськотатарська народна долу (мелодія) “Борлу” [11, с. 312]

Ця наймініатюрніша композиція циклу – стрімкий, жартівливий жанровий ескіз. Неочікувані зміни темпу, динаміки, чергування оркестрового tutti та окремих інструментальних речитатив-скоромовок надають ефекту почергового фокусування то на масових, то на сольних фрагментах. Вихоплені із загальної сцени святкового дійства, всі вони сприймаються як його окремі кадр.

Першу серію “Кримських ескізів” завершує танцювальна форма – *Хайтарма*. Основному розділу частини передують повільна інтродукція – *Andante*. Немов контури гірських рельєфів вимальовує химерний візерунок східної гами (соло гобоя), підсвіченої ледь помітним тремтінням струнних-*divizzi*. Мелодія вступу прикрашена бароковими форшлагами, тріольними зворотами, рефлексією яких стає віртуозна каденція сколюючої скрипки, що

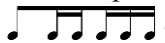
імігує звучання кеманчи. Її пришвидшений темп логічно підводить до основного розділу – *Allegro molto*:

Пл. 9. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 4) [12, с. 21]

**Sostenuto**

Пл. 10. Хайгарма “К’арасубазар” [10, с. 379]

Спендіаров О. використав тут тему карасубазарської Хайгарми (“К’арасубазар к’айгармаси”). Цей танець, як і Хайгарма 1-ї частини, адаптований для європейського сприйняття завдяки спрощенню розміру до 3/8. В рукописі партитури автор дає таке пояснення: “По суті, розмір “Хайгарми” є 7/16 (4/16 + 3/16), але в швидкому темпі останні три шістнадцятих набувають характеру триолі, яку потрібно виконувати повільно” [8, с. 154].

Загалом аутентичний колорит кримського танцю зберігає основна тема, немов безкінечна мелодія, вона продовжує та довершує лінії музичного живопису всієї сюїти. Кольоровості мелодичному орнаменту, що зігканий ритмічними фігурами  турецького барабану – *cassa* та бубна – *даре*, додає типовий як для кримської, так і для вірменської народної музики лад *хіджаз* зі збільшеною секундою (в цьому випадку від тоніки “мі”), а також тембри струнних, духових інструментів, за звучанням подібних до кримських кеманчи та к’авалу.

Перше виконання “Кримських ескізів” відбулося 4 вересня під керуванням автора в концерті в ялтинському міському саду, де біля естради юрбилася курортна публіка. Зі спогадів М. Спендіарової: “Зазвичай під час концертів вона без сорому займалася <...> пустопорожніми балачками. Але чи то аромат кримської пісні підкорив її, чи то жар натхнення, з яким молодий автор диригував близькою йому музикою, тільки, як згадують очевидці, в цей

раз вся увага слухачів була прикута до естради <...> Перехожі зупинялися і мовчки, схвилювано слухали” [6].

Влітку 1912 року “дозрів в його душі другий Кримський симфонічний твір, навіяний м’якими контурами судакських пагорбів, побрязкуванням дзвіночків стад, що пасуться, поетичними кримськотатарськими обрядами, які супроводжувались близькими йому з дигинства татарськими наспівами” [6]. Ідеться про другу сюїту (ор. 23). Вона вже більш масштабна та різноманітна за змістом, але сприймається як продовження 1-ї серії, маючи з нею спільні ознаки. Композиція так само містить весільні обрядові мелодії: інструментальні–танцювальні, ліричні та жартівливі пісенні (всього – вісім народних зразків). Композиція 2-ї серії “Кримських ескізів” більш розвинута, складається з шести частин:

1. “Таксім” і “Пешреф”.
2. “Пісня кохання” (“Севгі йири”).
3. “Баглама”.
4. “Не плач, наречена” (“Аг’лама кевін”).
5. Жартівлива “Січан йири” (“Проказниця-миша”).
6. Танцювальні: “Оюн-ава” і “Хайтарма”.

Перший номер, як і в 1-й серії, побудований за принципом малого циклу, що не є випадковим, адже всі кримськотатарські весілля розпочинаються з виконання “Таксіма” та “Пешрефа”. Тема “таксім” (Andante), позначена О. Спендіаровим як прелюдія (quasi Preludium). Зазвичай таксім виконує скрипка-solo у вільному мелодичному звучанні. За визначенням Х. Кушнарьова, першоджерелом прелюдії – “Таксім” є частина мугама (мак’ама) [8, с. 155]. Це прояснює ритмічну свободу її оповідального мелодичного розгортання. Сама по собі мелодія вельми пластично розвинена різноманітними ритмічними групами. Зовнішнє метро-ритмічне структурування цієї теми (зміна дводольності – 2/4 та тридольності – 3/4) тут лише умовне. Основа мелодії – лад зі змінною (нейтральною) терцією та підвищеним увідним тоном (#VII), що є характерним задля східної, причому як арабської, так і тюркської народної музики [9].

Друга тема (Allegretto non troppo) має назву “Пешреф”<sup>16</sup> (quasi Intermezzo). Етимологія слова “пешреф” має східне (перське) походження, і перекладається як “попереду крокуючий” (*pişrev*, від перс. *piş* – попереду, *rev* – крокуючий). Тобто, у цьому випадку, в народному весільному обряді *pişrev* може виконувати функцію церемонії-походу, можливо, подібного до угорського танцю – “*palotash*” (палоташ) або польського – “*polonez*” (полонез). Власне, такому характеру й відповідає загальна атмосфера *pişrev*. Дводольний ритм маршу, що підкреслений акцентами ударної групи та низьких струнних-*pizzicato*, інтонаційні інструментальні переклички, гучна оркестровка – усі ці засоби відтворюють багатолюдну церемонію. Позначена дорійським ладом (гусейні) тема середнього епізоду – *trio* – надає емоцію неспокою, хвилювання, відтінює святковий характер крайніх розділів *pişrev*.

<sup>16</sup> Пешреф також є складовою частиною великої циклічної форми, традиційної для тюркської класичної вокально-інструментальної музики.



Другий ескіз циклу – “Пісня кохання” (Adagio) – від усіх інших відрізняють пастельні барви камерного оркестру, склад якого: дерев’яні духові, арфа і струнний квартет. Ніжну кантиленну пісню розпочинає гобой, далі приєднується фагот, імітують в октаву скрипки. Особливої чуттєвості цій східній інструментальній монодії надають мелізматичні прикраси (морденти, форшлагги), тріольні звороти.

У музичному оформленні наступної – третьої – мініатюри, в основі якої лежить мелодія “Баглама”, О. Спендіаров наслідує одну з характерних для мелодій такого типу особливостей, а саме застосовує принцип поступового прискорення руху від повільного (соло англійського ріжка, підголоски фаготів, педаль валторн, ритмічний фон низьких струнних-pizzicato) до бурхливого швидкого фіналу (оркестрове tutti). Фрескова мозаїчність танцю прихована у варіантному розгортанні п’ятидольного розміру – 5/4: 2+3; 3+2; 1+2+2 і таке ін.

Четверта частина – “Не плач, наречена” (Adagio con moto). Сповнене глибоких почуттів соло англійського ріжка (з першого такту) звучить немов жіночий голос. Мотив-ламентация, стримана на початку, у подальшому поліфонічному розвитку драматизується вигуками відчаю та на кінець форми досягає психологічної глибини.

П’ята мініатюра – “Пісня про мишу” (Allegro non troppo) – весела гумореска-скерцо. Метушливі пасажі флейги-п’ікколо, “біганина” контрапунктуючих голосів оркестру, пискливий унісон флажолетів скрипок і арф, завзяті вигуки засурдинених труб, грайливий ритм малого барабана – всі ці зображальні засоби компонують сюжет грайливих, кумедних дитячих пригод.

В основі останньої композиції циклу, подібно до першої мініатюри другої серії – дві народні теми: спокійна, повільна мелодія танцю “Оюн-ава”, та стрімка, сповнена життєрадісних емоцій “Хайгарма”.

“Оюн-ава” має розмір 5/8–4/8. Наслідуючи звучання зурни, тему Allegro (на ритмічному фоні струнних та ударних) проводять кларнети та фаготи. У середньому розділі зберігається ладова своєрідність мелодії – зіставлення в гармонії I–V–VII натуральних ступенів еолійського ладу використано задля збереження колориту кримської народної музики.

“Хайгарма” – стрімка, бурхлива, напориста. У цій серії композитор цитує тему Старокримського танцю. Ледь намічені О. Спендіаровим у Хайгармі 1-ї серії прийоми тематичного розвитку народно-танцювальної музики тут використано більш сміливо та майстерно.

Складна форма – соната без розробки із кодою, передбачає наявність контрастних зіставлень. Уже в експозиції чітко диференційовано дві тематичні сфери: перша – вольова – звучить у соль мінорі, друга – більш жіноча, лірична – у сі бемоль мажорі (в репризі обидві теми звучать у соль мінорі). В розробці композитор вільно використовує різноманітні прийоми поліфонічного розвитку: імітації, полімелодичні поєднання, контрапункт.

“Кримські ескізи” оформлені як яскраві музичні картини мальовничої природи Криму, народного побуту, автентичність яких посилена залучанням до оркестрової партитури східних ударних інструментів. Обробляючи народні мелодії кримських татар, О. Спендіаров підкреслює їх ладову своєрідність,

особливості формоутворення, з огляду на драматургічний принцип побудови обряду (від повільного – оповідального до швидкого – танцювального).

За життя О. Спендіарова сюїта була настільки популярною, що стала основою концертів-презентацій творчості композитора, її виконували “на біс”, “за досить енергійною вимогою публіки” [7, с. 90] не тільки в Криму, а й у Німеччині, Італії, Франції, Польщі, Фінляндії, Америці. Сюїтний принцип подання кримського фольклору, що визначився в творчості О. Спендіарова, був підхоплений музикантами покоління ХХ ст. – кримськотатарськими композиторами: А. Рефатовим, Я. Шерфедіновим, І. Бахшишем та ін.

Безумовно, “Кримські ескізи” О. Спендіарова – це зразок європеїзації кримськотатарського фольклору, який можна порівняти з такими прикладами у світовій музичній культурі, як: “Угорські рапсодії” Ф. Ліста, мазурки і полонези Ф. Шопена, норвезькі танці Е. Гріга, слов’янські танці А. Дворжака, українські симфонії М. Калачевського, Л. Ревуцького і таке ін. Як і всі ці композитори, О. Спендіаров включає кримський фольклор у “актуальні тренди музичного романтизму” [2, с. 4], роблячи її зрозумілою для європейського сприйняття.

### Список використаної літератури

1. Атаян Р. А. Кушнарёв Христофор Степанович. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Т. 3 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1976. С. 114.

2. Козаренко О. Коментар як результат культурного діалогу та феномену відчуження в українській музиці ХІХ–ХХ століть. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 19. С. 4–9.

3. Кушнарёв Х. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки / Акад. наук Арм. ССР. Ин-т искусств. Ленинград : Музгиз, 1958. 626 с.

4. Младенова Т. Музично-історичний процес в Криму кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Культура народів Причорномор’я*. Сімферополь, 2010. № 177. С. 176–179.

5. Слово о Спендиарове / Сост.-ред. В. Бальян. Ереван, 1971. 112 с.

6. Спендиарова М. Спендиаров. URL : <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1001363/> (дата звернення 13.09.2017).

7. Спендиаров о музыке / Сост.-ред. В. Бальян. Ереван : издательство ЦК КП, 1971. 116 с.

8. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. Москва : Музыка, 1971. 287 с.

9. Чернишева О. Тюрко-українські фольклорні зв’язки у пісенній творчості. Сімферополь, 2009. 91 с.

### Нотографія

10. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки. Акъмесджит-Симферополь, 2001. 600 с.

11. Бахшыш И. Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь, 2004. 383 с.

12. Спендіаров А. Крымські ескизи, оп. 9. Санкт-Петербург и Москва : В. Бессель и К°, 1903. 25 с.

13. Шерфединов Я. Звучит хайгарма. Ташкент: Изд. литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1978. 232 с.

14. Spendiarov A. Esquisses de la Crimée, op. 23. Moskau–Vien–Leipzig, 1927. 64 с.

### References

1. Atayan, R. (1976). Kushnaryov Khristofor Stepanovych. Musical encyclopedia in 6 volumes. T. 3 / Ch. ed. Y. V. Keldysh. Moscow : Soviet Encyclopedia.

2. Kozarenko, O. (2018). (Commentary as a result of cultural dialogue and the phenomenon of alienation in Ukrainian music of the XIX–XX centuries. Bulletin of Lviv University. Art history, 19, 4–9.

3. Kushnarev, Kh. (1958). Questions of theory and history of Armenian monodic music / Acad. of Sciences Arm. SSR Institute of Arts. Leningrad : Muzgiz.

4. Mladenova, T. (2010). Musical and historical process in the Crimea of the late 19th and early 20th centuries. *Culture of the peoples of the Black Sea region*. Simferopol, 177, 176–179.

5. A word about Spendiarov / comp.-ed. Balyan, V. (1971). Yerevan.

6. Spendiarova, M. Spendiarov. URL : <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1001363/>.

7. Spendiarov about music / Composer-editor Balyan, V. Yerevan (1971).

8. Tigranov, G. (1971). Alexander Afanasievych Spendiarov. Moscow : Music.

9. Chernysheva, O. (2009). Turko-Ukrainian folklore connections in song creation. Simferopol.

### Notography

10. Aliyev, F. (2001). Anthology of Crimean folk music. Akmesjit-Simferopol.

11. Bakhshish, I. (2004). Kyrymtatar halky yirlari. Simferopol.

12. Spendiarov, A. (1903). Krymskiye eschechy, op. 9. St. Petersburg and Moscow : V. Bessel and K°.

13. Sherfedinov, Ya. (1978). It sounds haitarma. Tashkent: Izd. literature and art named after Gafur Gulyam.

14. Spendiarov, A. (1927). Esquisses de la Crimée, op. 23. Moscow–Vienna–Leipzig.

**THE EAST OF CRIMEA IN THE CREATIVITY  
OF OLEKSANDR SPENDIAROV**

**Tetiana MLADENOVA**

*Ivan Franko National University of L'viv,  
Department of musicology and choral art,  
Valova Str., 18/13, Lviv, Ukraine, 79005  
e-mail: tetiana.mladenova@lnu.edu.ua*

The events of the heyday of musical orientalism as a manifestation of the dialogue between the West and the East, related to the cultural landscape of the Crimean Peninsula (end of the 19th – beginning of the 20th century), are highlighted. The peculiarity of the musical culture of Crimea lies in its syncretism, the essence of which is the complementary dialogicity of many genetic elements generated by both the East and the West.

Taking into account the genetic aspect of the contact dialogue, the Crimean period of Oleksandr Spendiarov's work is considered. It is known that O. Spendiarov's formation as a composer took place on the basis of European musical art. Numerous memories also testify to his priorities as a composer of Armenian origin, namely his attraction to Eastern culture. While on the Crimean Peninsula, O. Spendiarov recorded and studied Crimean Tatar folk melodies, and found common features between Armenian and Crimean musical folklore. On the example of the first series of the symphonic cycle "Crimean Sketches" by O. Spendiarov, the citation of musical samples of Crimean Tatar folk art is illustrated, a comparative analysis is made between authenticity and the composer's method of processing folklore material. It has been proven that the score of O. Spendiarov's "Crimean Sketches" is the first in history and a very successful attempt to Europeanize Crimean Tatar musical folklore.

*Keywords:* Oleksandr Spendiarov, Crimea, musical culture of the East, Crimean Tatar musical folklore, symphonization.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2024  
Прийнята до друку 28.10.2024