

Таким чином, коефіцієнт патріотичної вихованості і вказує на рівень сформованості патріотичних якостей особистості. Так, високий рівень розвитку патріотичних якостей виявився у 7% учнів початкової школи. У таких учнів патріотичні якості виявляються в єдності змістового, потребнісно-емоційного та діяльнісного компонентів. Достатній рівень сформованості патріотичних якостей було констатовано у 36% дітей. Такі учні при достатньому рівні знань патріотичного змісту мають певну неузгодженість між знаннями та діяльністю. У 48% молодших школярів було виявлено середній рівень розвитку патріотичної культури, що характеризується слабким досвідом суспільно корисної поведінки. У свою чергу, в 6% дітей констатовано низький рівень патріотичних якостей: учні не виявляють зацікавленості до знань патріотичного змісту, мають негативний досвід поведінки.

**Висновки.** Отже, для діагностики рівня сформованості патріотизму було застосовано систему методів та методик для молодших школярів, їх батьків і вчителів. Аналізуючи патріотичні цінності батьків та дітей, ми помітили: якщо ці цінності збігаються, то ми отримуємо високий рівень розвитку патріотичної свідомості школярів. Наведені дані свідчать про недостатню роботу педагогічного колективу та батьків з формування патріотичних якостей у молодших школярів. Вивчення патріотичних цінностей у дітей, батьків та педагогів надало нам інформацію про те, як створити оптимальні умови для розвитку патріотичних якостей.

#### **Література**

1. Слепухина Г.В. Нравственное развитие старшеклассников в социально-педагогическом процессе / Г.В. Слепухина. – М., 2006. – С. 169–170.
2. Павленко М.С. Патріотичне виховання молодших школярів на матеріалі творчості П. Тичини : дис... канд. пед. наук : 13.00.07 / М.С. Павленко. – Умань, 2001. – 238 с.

КАЛАШНИК М.П.

### **ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ХХ ст. ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕЗАУРУСА СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ УНІВЕРСИТЕТІВ**

Особливість музичного тезауруса, як і будь-якого іншого, полягає в його структурованості. Це означає, що отримані в цій галузі мистецтва знання об'єднуються за певною ознакою, найважливішою з яких виступає жанр. Володіючи високою мірою типізації життєвих та художніх явищ, жанр є "готовою формою" (М. Бахтін), акумулюючи духовно-пізнавальний досвід і відливаючи його "тверде тіло" – осягне, підлегле уявному охопленню, відчутне ціле, таке, що позиціонується свідомістю як об'єктивно існуюча даність. Завдяки властивості жанру концентрувати й опредмечувати тенденції, що виникають історично, та одночасно виявляти в них стабільне, незмінне ядро, що пов'язує їх з минулим і майбутнім музичного мистецтва, його вивчення слугує одним з найбільш ефективних наукових

підходів до розуміння суті процесів у музичному мистецтві минулих епох і сучасності, даючи змогу осмислити зв'язок часів і одночасно неповторність кожного з них. У світлі сказаного жанрова складова музичного тезауруса збільшує та централізує окремі уявлення в ряді творів в єдину систему, упорядкувавши знання й організувавши його у великі інформаційні блоки. Це особливо важливо в умовах сучасної педагогіки, яка переходить від методу повідомлення окремих фактів та їх запам'ятовування до оперування масштабними, узагальненими явищами і поняттями.

**Мета статті** – визначити жанровий аспект вивчення композиторської творчості ХХ ст., оскільки він є чинником формування музичного тезауруса студентів педагогічних університетів.

Не є таємницею, що музичне мистецтво недавнього минулого і сучасного далеко не завжди знаходить відгук у молоді, яка навчається. Для того, щоб допомогти їй “обжити” цю незвідану територію, необхідні особливі ключі, одним із яких з успіхом може служити жанр. Звернемося до одного з них, що пов'язує нову і новітню історію музичної творчості, – до партити, і розглянемо, яким чином її характерні межі виявляються у творах ХХ ст.

Протягом тривалого часу жанр партити перебував у потенційному прошарку музичної культури, оскільки конкретно-історичні умови другої половини ХVIII–ХІХ ст. не сприяли поширенню партитних принципів організації цілого. Відродження партити у сучасній творчій практиці зумовлено типологічною схожістю культури бароко та ХХ ст., частково ХХІ ст. Виходячи з наукових даних сучасного музикознавства, можна зробити висновок, що музичне мистецтво останньої третини ХХ ст., що “осягає власну історію” (Г. Григор'єва), закріплює стилістичну множинність сучасної музичної мови як норматив, типологічну домінанту культури. У цьому художньому контексті правомірно розглядати відродження партити як спосіб фіксації на жанровому рівні даної стильової колізії поряд із ренесансом інших жанрів (пасакалії, кончерто грассо, номерної опери тощо), але з тією істотною відмінністю від них, що партита виступає не тільки як репрезент конкретної історичної епохи, а й виявляє її діалогічну природу, що виявляється у втраті “непроникності жанру-роду” [5]. Актуалізація партити у 70–80-х рр. ХХ ст. була зумовлена процесом “знімання” художніх нормативів сучасного мистецтва, виявляючись, таким чином, органічним і законним явищем у цьому історичному контексті. Зразки цього жанру у творчості українських композиторів дають змогу виявити притаманну йому внутрішню динаміку, багатозначність, спрямовані на різні способи втілення діалогізму сучасного музичного мислення.

Поняття “партитність” було висунуто, розроблено й обґрунтовано автором статті в дисертаційному дослідженні й створеній на його основі монографії “Сюїта і партита у фортепіанній творчості українських композиторів ХХ ст.” [4]. Незважаючи на те, що названа робота була присвячена жанровим проблемам на матеріалі фортепіанної музики, у ній містяться аналіз і здобутки для інших виконавських складів, зокрема, інструмента-

льних ансамблів і різних типів оркестру. Це дало спрямованість апробації висунутого терміна на ширшому матеріалі, внаслідок чого була підтверджена його правомірність і пізнавальна цінність, оскільки завдяки застосуванню аналітичного підходу під кутом зору партитності в цілому ряді творів композиторів ХХ–ХХІ ст. розкрилися ті сторони, які не було висвітлено при традиційних методах дослідження.

Ефективність вивчення принципу партитності і його поняття спонукає до подальших вишукувань у цьому ракурсі. У наших міркуваннях ми виходили з того, що кожний жанр може розглядатися як даність і як принцип, з одного боку, як функціонально-семантична система й композиційний інваріант – з іншого. Ця можливість реалізується в співіснуванні термінів “соната” і “сонатність”, “варіації” і “варіаційність”, “фуга” й “фугірованість”, “арія” й “аріозність” та ін. Настільки ж широко існує й термін “сюїтність”, позначаючи певні принципи побудови інструментального (так само, як вокального, оперного, кантатно-ораторіального) циклу, а також тип мислення. Разом з тим, як було встановлено нами в зазначеній праці, самі жанри сюїти й партити володіють не тільки рисами подібності, але й істотними розбіжностями, що дало нам змогу висунути характеристику-визначення жанру партити, відмінну від сюїти. Це, у свою чергу, зумовило висунування терміна “партитність” як основної властивості цього жанру, що здобуває реальне існування як у його межах, так і поза ними. Основну якість партити ми вбачаємо в її здатності “схоплювати” у вигляді миттєвого зрізу різні, існуючі в єдиному часі-просторі культури елементи різних художніх систем, внаслідок чого виникає її специфічна двомовність. У зіставленні й контрастуванні цих елементів у композиції циклу створюється особливий, семантично багатозначний час-простір цілого. Не випадково жанр партити набуває актуальності у переломні епохи, у періоди метаморфози старого-нового, історико-культурного роздоріжжя. Разом з тим “партитність”, як явище більш універсальне, може виникати (в умовах інших жанрів) і в ті історичні часи, коли життя самого жанру партити опиняється в пасиві музичної творчості.

Всупереч традиції, що склалася у вітчизняному музикознавстві, партита розглядається як відносно самостійний музичний жанр, який фіксує певну історико-стильову ситуацію. Партита поєднує “старе і нове”, поліфончне і гомофонне, духовно-релігійне й світське шляхом вільного добору жанрів, що сформувалися у позаренесансну епоху протягом ХVІІ–ХVІІІ ст. Виявляються особливі параметри партитного хронотопу, які полягають у поєднанні різних історико-культурних “світів”. Ключовим поняттям обра-на полістилістика, що об’єднує барокову партиту з музичним мистецтвом ХХ–ХХІ ст. Виходячи зі стадіальності розвитку музичного мистецтва, епоха пізнього бароко і сучасна художня творчість уявляються типологічно близькими і характеризуються заключними фазами середньовіччя і класико-романтичної епохи. Цим пояснюється актуалізація партити в музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст., її особливе становище серед інших інструментальних жанрів. Виявлені властивості дають змогу сформулювати питання

про партиту як специфічний жанр, що охоплює всі рівні музичного тексту: стилістичний, драматургічний, композиційний. Але, з іншого боку, партита може розглядатися як певний принцип організації цілого, ширше – як спосіб відображення світу, що дає змогу ввести термін “партитність”. Аналогічно до симфонізму чи сюїтності партитність найбільш повно і вичерпно виявляє себе у родовій якості, але разом з тим може проникати й до творів інших жанрів: симфонії, інструментального концерту, опери, камерного вокального циклу, впливаючи на їх вигляд в цілому. Тому якщо жанр партити відроджується тільки у певній мовній ситуації, то партитність як “модус бачення” до певної міри виявляється універсальною і зустрічається навіть у ті історичні епохи, коли історія жанру на якийсь час “припиняється”.

Прояви партитності розглядаються на прикладах інструментальної музики ХХ ст. “Третя симфонія” Д. Клебанова, “Партита для камерного оркестру пам’яті” Д. Шостаковича В. Бібка; музики ХХІ ст. – четвертий струнний квартет А. Лубченка.

Виникнувши в історико-культурних умовах ХVІІ–ХVІІІ ст., партита стала об’єктивним їх відображенням. Діахронізм мислення епохи бароко, що виявився у взаємодії різних стильових моделей (вони були успадковані від поліфонічної епохи і представляли гомофонне письмо), виявився “знятим” у жанрі партити: її функціонально-семантичні можливості визначили динаміку сучасних процесів, складну метаморфозу “старого-нового”. Подібно до “стоп-кадру”, зупиненої миті історії, вона виявила здатність музичної культури активно рефлексувати на власне минуле. Спроба примирення в партиті старого й нового, утримання минулого, спадковість історії пов’язали її з певним типом музичного мислення, характерним для перехідних фаз-стадій. Історична місія партити полягала у фіксації самої метаморфози буття, своєрідної діалектики різних його модусів, узятих одночасно в їх тотожності й багатоманітності. Очевидно, таку специфіку партити зумовлює її жанрова якість на функціонально-семантичному рівні, оскільки жанр є музичною моделлю світу. Звернувшись до етимології терміна “партита”, відзначимо його зумовленість однією з найактуальніших тенденцій часу – циклізацією. На відміну від сюїтного ряду, який логічно впливає з малого танцювального циклу “павана-гальярда”, багаточастинність партити має більш розгалужену кореневу систему, фокусуючи багатомірні типи циклізації, що формувалися у різних шарах музичного мистецтва – сакрального і профанного, поліфонічного й гомофонного. Зауважимо, що це міркування не означає встановлення родоводу партити, а вказує лише на концентрацію в ній певної об’єднувальної якості, універсальної формули музичних жанрів цього періоду, суттю якої є актуалізація ідеї множинності, яка не зводиться до бінарних пар-опозицій. Здавалося б, у цьому партитний принцип змикається з сюїтним. Полістилістичні крайнощі партити, які по-своєму реалізують освоєваний сучасністю принцип множинності відображення – пізнання, зумовлюють специфічну інтерпретацію часу-простору. Партита опинилася на перехресті, з одного боку, “ар-

хітектонічної”, просторової, а з іншого – динамічної, “часової” художніх концепцій, що дає змогу виявити дуалістичну (власне барокову) природу цього жанру. Навпаки, виникнення в партитному циклі багатьох драматургічних арок свідчить про потяг до зчеплення різних його частин, у тому числі й таких, що далеко стоять одна від одної, що, очевидно, є своєрідним відображення архітектонічної “симетрії”, оперуванням категорією подібності як широкотрактованої повторності, репризності. Водночас діалогічність партити призводить до складної взаємодії “сакрального” (поліфонічні жанри) та “профанного” (гомофонні, світські жанри) часу, специфічної для барокової картини світу. Згідно з характерною для цієї епохи високою семантизацією будь-якого елементу музичного твору, художній хронотоп партити мислиться як концептуальний, відповідний до абстрактно-духовного способу пізнання. Партита може розглядатися як певний принцип організації цілого, ширше – як спосіб відображення світу, що дає змогу ввести термін “партитність”. Аналогічно до симфонізму або сюїтності партитність найповніше виявляє себе в родовій якості, однак водночас може активно проникати у твори інших жанрів – симфонію, інструментальний концерт, оперу, камерний вокальний цикл. Тому якщо жанр партити відроджується лише в певній мовній ситуації, то партитність як “модус бачення” певною мірою є універсальною і виявляє себе навіть тоді, коли історія жанру тимчасово “переривається”.

Розглянемо сказане на прикладах інструментальної музики ХХ–ХХІ ст. Риси партитності ми можемо відзначити у Третій симфонії Д. Клебанова (1958 р.). Загальна структура циклу досить класична. Вона складається з чотирьох частин: I ч. – АLEGRO; II ч. – ЛЕНТО; III ч. – СКЕРЦО; IV ч. – ФІНАЛ. Основний драматургічний конфлікт виникає в першій частині, не одержуючи остаточного вирішення. Це конфлікт між ліричними образами і образом безжальної сили, яка несе біль і страждання. Відзначимо, що основна подія циклу, як це й властиво партиті, виникає на стику драматургічних планів і є характерною для початкової і завершальної фаз циклу (I і IV частини). Друга частина – це ліричне суб’єктивне переживання. Тут ми можемо відзначити сюїтний принцип відображення реальності в її різноманітності. Подальшого розвитку основна ідея циклу набуває в III частині, де на тлі жанрових сцен знову відбувається зіткнення між світлим началом, яке втілює прагнення до щастя, й образами зла. Драматургічний принцип переключення – поєднання різнорідних жанрово-стилістичних планів знову змушує згадати властивості партитного циклу. У Фіналі домінує опосередковано-оцінний аспект, що також є характерним для партити. Взагалі у тематизмі симфонії можна виявити дві різні інтонаційні сфери: теми узагальнено-психологічного характеру, які є властивими партиті, і теми жанрово-ліричні, притаманні сюїті. Партитність виявляється й у тому, що ліричні висловлювання відтінюються зображувально-оповідальними або жанрово-картинними епізодами, у яких яскраво відчутний зв’язок з народно-пісенними джерелами. Композитор часто спирається на інтонації українських народних та сучасних ліричних пісень. Це помітно у побічній партії I

частини, у II частині, а також у ліричних темах II та III частин. Характер висловлювання створює враження імпровізаційної невимушеності, що надає симфонії рис партити, яка переростає в ліричну поему. Виходячи з особливостей образного змісту, стилю і форми твору, сам композитор назвав його лірико-драматичною поемою. Так, орієнтуючись на певний жанровий інваріант (у даному випадку – симфонію), Д. Клебанов звертається по суті до партитності, яка відрізняється від неї значною мірою жанровою нерегламентованістю і свободою. Більшість основних тем симфонії складається з кількох контрастних або таких, що доповнюють один одного, елементів, які в розвитку часто набувають самостійного значення. Цей прийом є характерним для композиційної структури тем і для побудови II й III частин. Так, за принципом триваючого тематизму побудовано GP I частини, побічну партію I частини, усю II частину. Така важлива властивість симфонії Д. Клебанова, як яскравий національний ґрунт, демократизм музичного висловлювання, зумовлена широким використанням первісно-жанрових елементів, які є більш характерними вже для сюїти: пісні (побічна партія I частини; II частина); маршу (головна партія I частини); гімну (IV частина). I частина за своїм змістом і драматичною побудовою є найбільш класичною. Вона, як уже зазначалося, є гостро конфліктною. При цьому конфлікт зароджується не тільки між головною та побічною партіями, а всередині самої головної, яка складається з двох контрастних елементів, що зазнають варіантного розвитку, з переключеннями-сполученнями в різнорідні жанрово-стилістичні плани, що також свідчить про партитність. Друга частина симфонії є своєрідною за формою. Основний образ II частини симфонії позначено рисами суб'єктивності, безпосередності, новелістичним характером висловлювання. Усім темам притаманна велика мелодійна яскравість, рельєфність ритмічного малюнка. Вони, як і ліричні теми побічної партії I частини, пов'язані загальними інтонаційними елементами. Прикладом можуть бути романсові кінцівки-затримання, поступеневі і низхідні ходи, плагальні кварто-квінтові звороти. Провідна ідея циклу – конфлікт між образами жорстокої сили і світлим ліричним началом – набуває свого подальшого розвитку в III частині. Тут у музиці поєднується глибокий психологізм, сакральність, що притаманні партитному рядові, і жанровість, яка є атрибутом сюїтного циклу-ряду. Основний образний і тематичний стрижень Скерцо – швидка танцювальна мелодія-рефрен, супровід якої імітує наспів народних інструментів (*pizzicato* струнних). Панівний настрій початку III частини – радісна безтурботність. Тут ще невлотимим є той щемливий сум, який все виразніше буде чути при кожному новому проведенні теми рефрену. Носієм ворожого начала є різка криклива мелодія, що звучить у пронизливому темброві труби. У мотиві-відповіді рефрену чутно гірку скорботу, тугу, прохання про захист. Залишається маршовий ритм, який є контрапунктом до ліричної мелодії. І лише з появою нового тематичного елемента у струнних, який є близьким за настроєм до ліричних тем I і II частин, жорсткий ритм зникає. Завершує симфонічний цикл Фінал, що логічно впливає зі складного і суперечливого розвитку

циклу. Характер його музики підготовлено образами попередніх частин. Проте тут їх переведено у героїко-епічний план. У Фіналі відсутнє безпосереднє зіткнення антагоністичних образів.

Парадоксальним є прояв партитності в тих творах, які одержують жанрове “ім’я” партити, але не мають у собі власне партитних композиційних якостей. Визначення “партита” відображає тут скоріше оцінний характер відображення, камерність висловлювання, свободу компонування цілого. Прикладом може служити Партита для скрипки, віолончелі та фортепіано ор. 48 пам’яті Д.Д. Шостаковича В. Бібіка (1982 р.). Присвячення Д. Шостаковичу запрограмувало звернення до партити як уособлення погляду в минуле. Його знаки “опредмечуються” вже у вибраному інструментальному складі – фортепіанному тріо, відсилаючи нас до усталеної в російській музиці традиції (Тріо “Пам’яті великого артиста” П. Чайковського, “Присвячення смерті П. Чайковського” С. Рахманінова, “Пам’яті Соллертинського” Д. Шостаковича). Категорія пам’яті реалізується і в тематичному матеріалі твору В. Бібіка, що являє собою тривале розгортання музичної думки з інтонаційного ядра – музичної монограми DEsCH. Це визначило і такий самий споглядальний тонус, будову циклу, його мову. Кожна з частин Партити є жанрово визначеною: *Mediatim*, *Canon*, *Illuzione*, *Memoria*. Водночас характер обраних жанрових одиниць, їх спільна урочисто-зосереджена емоційна тональність, нарешті, принцип *attacca* сприяють відчуттю, циклу як своєрідної одночастинності, що складається з чотирьох відносно самостійних розділів, кожний з яких втілює ідею спогаду в тому чи іншому ракурсі. Так, I частина являє собою дует скрипки та віолончелі на фоні акордів-кластерів фортепіано, що поступово проростають з початкового унісону. У кульмінаційний момент частини (*Allegro assai appassionato*), що являє собою своєрідне проголошення-протест, акордова вертикаль досягає свого максимуму, охоплюючи практично всі 12 тонів хроматичного звукоряду. Специфічні жанрово-стилістичні характеристики Партити розкриваються у II частині, що є розгорнутою поліфонічною формою. В умовах жанру *Memoria* багаторазове проведення теми-монограми сприймається як постійне кружляння нав’язливої ідеї-образу, невідступної думки. Не випадково вихідний виклад теми “оспіває” основні тони до мінору (ре-мі бемоль-до-сі). Третя частина, з одного боку, відсилає до початку твору, знову обігруючи прийом поступового нагромадження фоніки по вертикалі. Однак саме ця аналогія прояснює специфічність цієї частини циклу: якщо *Mediation* тяжів до мінору, то *Uluzion*, ніби “відмінюючи” всі чорні клавіші фортепіано, створює ілюзію “білого” до мажору. Відповідно до сюїтно-партитного жанру, це просвітлення настає у третій чверті циклу, знаменуючи собою переключення з експресивної патетики Канону у світлу лірику *Uluzion*. Останні такти партити гучно проголошують тему-монограму, позбавлену вже своєї мелодичної рельєфності і відтворену в акордах-кластерах фортепіано.

Цикл Четвертого струнного квартету А. Лубченка (2003 р.) складається із чотирьох частин, жанрові позначення яких споконвічно відсилають

до традиції культурно-історичного минулого докласичної епохи. Перша частина – *Hymne*, друга – *Madrigal I*, третя – *Madrigal II*, четверта – *Choral*. Нескладно помітити, що при, здавалося б, ретроспективному відборі жанрових одиниць між крайніми й серединними частинами композиції міститься й фактор схрещування різних галузей традиції стародавнього мистецтва: духовно-католицької, латинської – і світської, романської. Так, за допомогою прихованих, стертих для сучасного сприйняття культурних змістів створюється передумова до ініціації в цьому творі властивостей партитності. Композиційна логіка циклу будується шляхом протиставлення етимологічно різних жанрових одиниць, причому між крайніми “перекидається” арковий “міст”, що скріплює ціле, серцевину ж конструкцій становлять два мадригали. Звертає на себе увагу й така властивість сюїтно-партитного циклу, як наявність жанрового дубля, при тому, що тематично, на противагу традиції, обидва мадригали не пов’язані. Що ж стосується самого факту звернення композитора до жанру мадригалу, то в цьому він виявляється співзвучним творчому досвіду ХХІ ст., зокрема, фортепіанним партитам М. Кармінського, а з іншого боку – Симфонії мадригалів І. Стравінського. Цикл квартету виявляє два синтезованих у єдиній композиції типи логічної організації: партитного переключення з однієї жанрово-образної сфери в іншу на стику частин і сонатного просування до мети. Принцип партитності виявляється й на рівні музичної лексики. Гімн першої частини (*Andante*) відтворює характерні риси григоріанського хоралу. У першому мадригалі ми немов переносимося із суворої стихії середньовіччя у напористу динаміку ХХІ ст. У його музиці немає нічого “стародавнього”, а стильові алюзії, які виникають, відсилають то до “злих” токатних скерцо Д. Шостаковича (перша частина тричастинної репрізної форми), то до неофольклористського язичництва І. Стравінського (тріо), то до джазових прийомів його ж регтаймів і “Єбоні-концерту”. Аналогічно другий мадригал повністю розташовується в зоні мовних норм минулого століття. Його контрастний тематизм убирає як основну драматургічну тезу характерну для пізніх творів Д. Шостаковича “формулу смерті” або “гротескового глуму” (вона сприймається тут майже цитатно) і звороти медитативної лірики, де короткі фрази-подихи й малосекундні інтонації арій “скарги” загострені напівтоновими хроматичними зрушеннями й обігранням увідно-тонових щаблів гармонійного мінору з постійним зміщенням тональної опори. Контраст сонатного типу сполучається у другому мадригалі з формою розосередженого фугато альту й віолончелі. На противагу гімну, де поліфонічні прийоми повністю підкорялися образу знеособленого ритуалу-ходу, а також першому мадригалу, у якому контрапункт перетвореної теми гімну у вигляді джазового баса і язичницьких вигуків-заклинань створював ігрову ситуацію, фугато третьої частини циклу трактується як фактор динамічного розгортання музичної думки, що утворює серію драматургічних експресивних хвиль. Нарешті, у фіналі інструментальний “хор” і соло другої скрипки, що вступають між собою в співвідношення драматургічного тла й рельєфу, безпосередньо відтворюють,



відповідно, лексичний і образний лад культового співу й індивідуального інтонаційного словника автора. Так, завдяки різностильовому тематизму прокреслюється шлях від емоційної прострації гімну до психологічних колізій хоралу. Партильність у цьому творі служить основним змісто- і структуроутворювальним фактором, не перетворюючи його, однак, у власне партиту, більше того, вступаючи у взаємодію з іншим, сонатним за своїм походженням драматургічним і жанровим нормативом. Це надає квартету певної жанрової дифузності, підкріплюваної й деякими прикладами жанру концерту: кожна частина циклу має своїх солістів – перша відкривається партією віолончелі, у другій більшу роль відіграють скрипки, у третій – спершу висувається на перший план альт, а потім, у фугато, і віолончель, у четвертій частині панує соло другої скрипки. Здається, що таке схрещування різних жанрових якостей також певною мірою може вважатися проявом принципу партильності як жанру, “проміжного” за своєю природою.

**Висновки.** Отже, проаналізовані вище твори підтверджують правомірність запропонованого терміна “партильність” завдяки його актуальності для музичного мистецтва різних історичних періодів – від епохи бароко до сьогодення. З’являється можливість інтерпретувати партильність як прояв однієї з родових властивостей художньої культури до постійної самосвідомості, яка не переривається навіть у історичні періоди, здавалося, зайняті вивченням реального людського буття у зрізі його сьогодення. Це дає змогу вивчати під знаком партильності багато творів музичного мистецтва, на перший погляд, далеких від естетичних зв’язків з епохою бароко та її жанровою системою.

#### **Література**

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы муз. мышления. – М., 1974. – С. 90–128.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Муз. современник : сб. ст. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
3. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.
4. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX в. / М. Калашник. – Х. : Форт ЛТД, 1994. – 187 с.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.

КАПІТАНЕЦЬ О.М.

## **ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИКЛАДАЧІВ ВНЗ ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ**

Реформування економічних відносин в Україні спричинило активне формування ринку освітніх послуг. У зв’язку із цим виникла гостра потреба в пошуках шляхів і засобів упровадження в навчальний процес педагогічного менеджменту як самостійного виду професійної діяльності, спря-