



ФГОС ВО
(версия 3++)

ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ИНСТРУМЕНТЕ»

ЧЕЛЯБИНСК 2019

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

Кафедра специального фортепиано

**Фонд оценочных средств
по дисциплине
«МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ИНСТРУМЕНТЕ»**

**программа бакалавриата
«Фортепиано»
по направлению подготовки
53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство
квалификация: Артист ансамбля. Концертмейстер.
Преподаватель (Фортепиано)**

Челябинск2019

Фонд оценочных средств по дисциплине «Методика обучения игре на инструменте» составлен в соответствии с требованиями ФГОС ВО по 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство.

Автор-составитель: Нечаев А. Ю., профессор кафедры специального фортепиано, профессор.

Фонд оценочных средств по дисциплине «Методика обучения игре на инструменте» как составная часть ОПОП на заседании совета консерваторского факультета рекомендован к рассмотрению экспертной комиссией, протокол № 10 от 23.04.2019.

Экспертиза проведена 17.05.2019, акт № 2019 / МИИ (Ф).

Фонд оценочных средств по дисциплине «Методика обучения игре на инструменте» как составная часть ОПОП утверждена на заседании Ученого совета института протокол № 8 от 27.05.2019.

Срок действия фонда оценочных средств по дисциплине «Методика обучения игре на инструменте» продлен на заседании Ученого совета института:

Учебный год	№ протокола, дата утверждения
2020/21	Протокол № 8 от 18.05.2020
2021/22	
2022/23	
2023/24	
2024/25	

1. СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ФОНДА ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ИНСТРУМЕНТЕ»

Фонд оценочных средств (далее – ФОС) представлен:

- ФОС в составе рабочей программы дисциплины;
- комплектом аттестационных педагогических измерительных материалов в форме тестовых заданий;
- материалами, необходимыми для оценки умений и владений (практико-ориентированные задания, используемые в период проведения промежуточной аттестации).

2. ФОС В СОСТАВЕ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ

ФОС в соответствии с Положением «О порядке разработки и утверждении основных профессиональных образовательных программ – программ бакалавриата, специалитета и магистратуры» (утв. Ученым советом, протокол № 7 от 22.04.2019, приказ 83-п от 24.04.2019) входит в состав рабочей программы дисциплины (раздел № 6) и включает следующие пункты и подпункты:

6. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине.

6.1. Перечень компетенций с указанием этапов их формирования в процессе освоения образовательной программы. Таблица 6, 7.

6.2. Описание показателей и критериев оценивания компетенций на различных этапах их формирования, описание шкал оценивания.

6.2.1. *Показатели и критерии оценивания компетенций на различных этапах их формирования* Таблицы 8, 9

6.2.2. *Описание шкал оценивания.*

6.2.2.1. Описание шкалы оценивания ответа на экзамене (пятибалльная система). Таблица 10.

6.2.2.2. Описание шкалы оценивания при использовании балльно-рейтинговой системы.

6.2.2.3. Описание шкалы оценивания различных видов учебной работы. Таблица 11.

6.3. Типовые контрольные задания или иные материалы, необходимые для оценки знаний, умений и владений, характеризующих этапы формирования компетенций в процессе освоения образовательной программы.

6.3.1. *Материалы для подготовки к экзамену.* Таблица 12, 13.

6.3.2. *Темы и методические указания по подготовке рефератов, эссе и творческих заданий по дисциплине.*

6.3.3. *Методические указания по выполнению курсовой работы.*

6.3.4. *Типовые задания для проведения текущего контроля формирования компетенций.*

6.3.4.1. Планы семинарских занятий.

6.3.4.2. Задания для практических занятий.

6.3.4.3. Темы и задания для мелкогрупповых/индивидуальных занятий.

6.3.4.4. Типовые темы и задания контрольных работ (контрольного урока).

6.3.4.5. Тестовые задания (примеры из разных вариантов).

6.4. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений и владений, характеризующих этапы формирования компетенций.

3. КОМПЛЕКТ АТТЕСТАЦИОННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИЗМЕРИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ В ФОРМЕ ТЕСТОВЫХ ЗАДАНИЙ

Спецификация тестовых заданий

Цель тестирования	Оценка учебных достижений
Функция тестирования	Контроль, диагностика
Вид контроля	Текущий контроль знаний обучающихся. Возможно применение в рамках промежуточной аттестации и проверки остаточных знаний
Модель АПИМ и формы тестовых заданий	<p>Уровневая модель представлена в трех взаимосвязанных блоках тестовых заданий:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Блок 1.</i> Задания на уровне «знать» в форме «выбор одного, двух и более правильных ответов из предложенных» выявляют в основном знаниевый компонент по дисциплине и оцениваются по бинарной шкале «правильно-неправильно»; – <i>Блок 2.</i> Задания на уровне «знать» и «уметь» в форме «установление соответствия (последовательности)», в которых нет явного указания на способ выполнения, для их решения обучающийся самостоятельно выбирает один из изученных способов. Задания данного блока позволяют оценить не только знания по дисциплине, но и умения пользоваться ими при решении стандартных, типовых задач. Результаты выполнения этого блока оцениваются с учетом частично правильно выполненных заданий; – <i>Блок 3.</i> Задания на уровне «знать», «уметь», «владеть» представлены в форме кейс-задания, содержание которого предполагает использование комплекса умений и навыков, для того чтобы обучающийся мог самостоятельно сконструировать способ решения, комбинируя известные ему способы и привлекая междисциплинарные знания. Кейс-задание представляет собой учебное задание, состоящее из описания реальной ситуации и совокупности сформулированных к ней вопросов. Выполнение обучающимся кейс-заданий требует решения поставленной проблемы (ситуации) в целом и проявления умения анализировать конкретную информацию, проследить причинно-следственные связи, выделять ключевые проблемы и методы их решения.
Количество тестовых заданий	24 вопроса
Время тестирования (мин)	48 минут
Стратегия расположения заданий в тесте	В рамках темы по одному заданию из каждого блока
Планируемые результаты освоения	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
Перечень документов, используемых при планировании содержания теста	ФГОС ВО по направлению подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, рабочая программа дисциплины
Перечень приложений к спецификации	Кодификатор
Разработчики	Нечаев А. Ю., профессор кафедры специального фортепиано, профессор
Экспертиза тестовых заданий	Проведена в рамках общей экспертизы ОПОП

Кодификатор тестовых заданий¹

Код тестового задания (ТЗ)			Наименование темы	Коды компетенций
№ блока и тип ТЗ				
Блок 1. Выбор одного, двух и более правильных ответов	Блок 2. Установление соответствия (последовательности)	Блок 3. Кейс-задание		
1.1	2.1	3.1	Раздел 1. Некоторые основные вопросы воспитания профессионального музыкального мышления в классе специальности	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
1.2	2.2	3.2	Раздел 2. Проблемы исполнения старинной клавирной музыки И. С. Баха с позиций фортепианного исполнительства и музыкальной педагогики конца XX – начала XXI вв.	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
1.3	2.3	3.3	Раздел 3. Особенности исполнения клавирных произведений композиторов венской классической школы	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
1.4	2.4	3.4	Раздел 4. Особенности исполнения фортепианной музыки эпохи романтизма	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
1.5	2.5	3.5	Раздел 5. Характерные черты фортепианной музыки русских композиторов и особенности ее исполнения	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
1.6	2.6	3.6	Раздел 6. Об особенностях исполнения фортепианной музыки композиторов-импрессионистов	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
1.7	2.7	3.7	Раздел 7. Фортепианная музыка XX века. Разнообразие стилистических направлений.	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7

¹ Код тестового задания будет состоять из: № блока и № тестового задания темы, отделенных друг от друга точкой. Коды тестовых заданий первой темы: 1.1, 2.1, 3.1, второй темы – 1.2, 2.2, 3.2 и т. д.

			Общее и различное в исполнении фортепианной музыки XX века	
1.8	2.8	3.8	Раздел 8. Важнейшие проблемы работы педагога-пианиста в детской музыкальной школе и музыкальном училище	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7

Банк тестовых заданий

Код ТЗ	Тестовое задание	Ключ верного ответа
Блок 1	Выберите правильный ответ(ы)	
1.1	<p><i>Определите основные, наиболее важные аспекты, составляющие понятие стиля с точки зрения исполнительской практики (без философских и эстетических категорий):</i></p> <p>1. Стиль – это умение выстраивать музыкальную фразу по горизонтали (в её развитии)</p> <p>2. Стиль – это умение распределить кульминации по степени их значимости для архитектоники и драматургии всего музыкального произведения</p> <p>3. Стиль – это совокупность художественных и технических средств, присущих какому-либо композитору</p> <p>4. Стиль – это правильное определение видов мотивов и при исполнении умение ясно интонировать мотиво-интонационные структуры</p>	3
1.2	<p><i>Что может принципиально изменить характер исполняемого на современном фортепиано клавирного произведения, принадлежащего старинной клавирной музыке и клавирной музыке И. С. Баха, что может считаться основным выразительным средством, определяющим характер произведения и кардинально влияющим на манеру исполнения:</i></p> <p>1. Артикуляция</p> <p>2. Интонация (интонирование)</p> <p>3. Фразировка</p> <p>4. Штрих (штрихи)</p>	4
1.3	<p><i>В фортепианном творчестве Л. ван Бетховена прослеживается эволюция фортепианной техники, исторически связанная с эволюцией механики фортепиано. Чем фортепианное творчество Л. ван Бетховена отличается от клавирного и фортепианного творчества Й. Гайдна и В. А. Моцарта (три варианта правильных ответов):</i></p> <p>1. увеличением использования мелизматике</p> <p>2. увеличением использования крупной (аккордовой и октавной) техники</p> <p>3. увеличением использования фигурационной фактуры</p> <p>4. увеличением регистрового диапазона звучания фортепиано</p> <p>5. применением более детальной динамики</p> <p>6. увеличением использования штрихов staccato, non legato и staccatissimo</p>	2, 4, 5
1.4	<p><i>Революция, произведенная Ф. Листом в фортепианной технике, заклю-</i></p>	3, 4

	<p>чается (два варианта правильных ответов):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. В использовании различных видов мелкой техники в одном произведении 2. В частом применении различных формул мелизматике внутри одного произведения 3. В использовании различных технических формул внутри одного произведения (в частности, технических формул, редко или совсем неиспользуемых ранее) 4. В расширении камерных рамок звучания фортепиано, расширении мощности звучания инструмента, трактовки фортепиано как симфонического оркестра 5. В частом использовании переменного размера и полиметрии 6. В сочетании в одном произведении одновременно имитационной и подголосочной полифонии 	
1.5	<p><i>Известно, что С. В. Рахманинов на русской национальной основе продолжал и развивал романтические тенденции пианизма, используя и преумножая все открытия, достижения, завоевания в области композиторского письма</i></p> <p><i>Назовите композитора романтической эпохи, к которому можно отнести «генетические корни» С. В. Рахманинова как композитора и пианиста.</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ф. Шуберт 2. Р. Шуман 3. Ф. Мендельсон 4. Ф. Лист 5. Ф. Шопен 6. Й. Брамс 	3
1.6	<p><i>Композиторы-импрессионисты в своих произведениях подробно с помощью нотации (длительностей нот) выписывали все ритмические формулы, достигая этим кажущуюся импровизационность, свободу, гибкость и изысканность в исполнении.</i></p> <p><i>Импрессионизм – это стиль, где, казалось бы, позволительно определенная временная свобода, где особенно важно проявление индивидуальности исполнителя в плане его личностных ощущений и чувств в организации мелодической линии, в развитии какого-либо музыкального построения, фразы, частей музыкальной формы: предложения, периода и т.д.</i></p> <p><i>Как с профессиональной точки зрения следует исполнять фортепианные произведения композиторов, принадлежащих к эпохе импрессионизма в музыке?</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Свободно по музыкальному времени, подключая исполнительскую фантазию 2. С детальным исполнением ускорений и замедлений внутри построения музыкальной фразы, при этом внимательно и качественно выигрывая все окончания пассажей, все ноты в виртуозных и быстрых эпизодах, в гармонических заполнениях фигурационной фактуры 3. Точное исполнение ритмических формул, с тщательной выверенностью всех пропорций и соотношений между длительностью нот в авторском музыкальном тексте 4. С ускорениями и замедлениями, восстанавливающими темповую «стержень» в музыкальном произведении, качественно выигрывая все ноты в партитуре 	3
1.7	<p><i>В связи с большим количеством направлений, тенденций, эклектизмом в фортепианной музыке XX века, что, безусловно, отразилось и в разнообразии</i></p>	3

	<p>разной трактовке фортепиано возникла необходимость корректировки, увеличения количества применяемых при игре на инструменте пианистических приемов, появление новых идей в пианизме. Как можно охарактеризовать, назвать новую манеру, «сторону» в пианизме, появившуюся в начале XX столетия, применяющуюся в нескольких композиторских направлениях.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Красочно-колористический пианизм 2) Педально-гармонический пианизм 3) Реально-беспедальный пианизм 4) Мануальный пианизм 5) Тембрально-регистровый пианизм 																	
1.8	<p>Что является наиболее трудным в методике преподавания специальных музыкальных дисциплин всех возрастных групп и этапов музыкального обучения?</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Развитие двигательных способностей и координации 2) Овладение профессиональной музыкантской терминологией 3) Становление и развитие технического аппарата 4) Развитие гибкости исполнения и музыкальности 5) Развитие тембрального и гармонического слуха 6) Привитие самостоятельного музыкантского мышления 	6																
Блок 2	<p>Установите соответствие. Каждому элементу левого столбца соответствует только один элемент правого. Учтите, что один из элементов правого столбца лишний. Ответ к заданиям запишите в виде сочетания цифр и букв, соблюдая последовательность левого столбца, без пробелов и знаков препинания. Например, 1А2Б3В</p>																	
2.1	<p>Установите соответствие названий мотивов принятым их определениям (заимствованным из теории стихосложения – поэтической метрики) – мельчайших звеньев, являющихся основой любого музыкального построения, что необходимо для правильного прочтения нотного текста:</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 35%;">Название мотива</th> <th style="width: 65%;">Определение</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1. спондеический (спондей)</td> <td>А. Двухзвуковой мотив, строящийся от первого звука, являющегося кульминационным ^{>} –</td> </tr> <tr> <td>2. ямбический (ямб)</td> <td>Б. Однозвуковой мотив внутри мелодического построения</td> </tr> <tr> <td>3. Хореический (хорей)</td> <td>В. Затактовый двухзвуковой мотив (кульминация приходится на второй или последующие после затакта звуки) – ^{>}</td> </tr> <tr> <td>4. амфибрахический (амфибрахий)</td> <td>Г. Трехзвуковой мотив, характеризующийся сочетанием затактового звука с хореическим мотивом – ^{>} –</td> </tr> <tr> <td>5. анапестический (анапест)</td> <td>Д. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, имеющий два (или несколько) затактовых звуков, после которых наступает кульминационный звук – ^{>}</td> </tr> <tr> <td>6. дактилический (дактиль)</td> <td>Е. Трехзвуковой или многозвуковой линейный мотив, входящий в горизонтальное построение (ведение) мелодической линии (мелодического голоса) – – – – ^{>>>>>}</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Ж. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, начинающийся с первого звука, который и является кульминационным ^{>} –</td> </tr> </tbody> </table>	Название мотива	Определение	1. спондеический (спондей)	А. Двухзвуковой мотив, строящийся от первого звука, являющегося кульминационным ^{>} –	2. ямбический (ямб)	Б. Однозвуковой мотив внутри мелодического построения	3. Хореический (хорей)	В. Затактовый двухзвуковой мотив (кульминация приходится на второй или последующие после затакта звуки) – ^{>}	4. амфибрахический (амфибрахий)	Г. Трехзвуковой мотив, характеризующийся сочетанием затактового звука с хореическим мотивом – ^{>} –	5. анапестический (анапест)	Д. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, имеющий два (или несколько) затактовых звуков, после которых наступает кульминационный звук – ^{>}	6. дактилический (дактиль)	Е. Трехзвуковой или многозвуковой линейный мотив, входящий в горизонтальное построение (ведение) мелодической линии (мелодического голоса) – – – – ^{>>>>>}		Ж. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, начинающийся с первого звука, который и является кульминационным ^{>} –	1Б 2В 3А 4Г 5Д 6Ж
Название мотива	Определение																	
1. спондеический (спондей)	А. Двухзвуковой мотив, строящийся от первого звука, являющегося кульминационным ^{>} –																	
2. ямбический (ямб)	Б. Однозвуковой мотив внутри мелодического построения																	
3. Хореический (хорей)	В. Затактовый двухзвуковой мотив (кульминация приходится на второй или последующие после затакта звуки) – ^{>}																	
4. амфибрахический (амфибрахий)	Г. Трехзвуковой мотив, характеризующийся сочетанием затактового звука с хореическим мотивом – ^{>} –																	
5. анапестический (анапест)	Д. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, имеющий два (или несколько) затактовых звуков, после которых наступает кульминационный звук – ^{>}																	
6. дактилический (дактиль)	Е. Трехзвуковой или многозвуковой линейный мотив, входящий в горизонтальное построение (ведение) мелодической линии (мелодического голоса) – – – – ^{>>>>>}																	
	Ж. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, начинающийся с первого звука, который и является кульминационным ^{>} –																	
2.2	<p>Известно, что при исполнении клавирных произведений, принадлежащих</p>	1Б																

	<p>эпохе старинной клавирной музыки (французские клависсинисты, английские верджиналисты, Д. Скарлатти и т.д.) и клавирных произведений И. С. Баха на современном фортепиано необходимо применять целый комплекс динамических принципов, взаимосвязанных между собой. Установите соответствие: за какой аспект исполнения «отвечает» тот или иной динамический принцип:</p>	2А 3В										
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Динамический принцип, тип динамики</th> <th>Формулировка</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1. Террасообразная (или террасная по Э. Бодки) динамика по горизонтали</td> <td>А. Динамика для сохранения ясности голосоведения при использовании имитационной и подголосной полифонии</td> </tr> <tr> <td>2. Террасообразная динамика по вертикали, инструментальная динамика (по И. А. Браудо)</td> <td>Б. Динамика ясных тембрально-регистровых переключений «subito», как правило, соответствующая архитектонике и музыкальной форме того или иного клавирного произведения, соответствующая применяемым в имитационной полифонии периодам типа развертывания</td> </tr> <tr> <td>3. «Интонационно-мелодическая динамика»</td> <td>В. Динамика, призванная для интонирования интервалики, ощущения нарастаний и спадов интонационного напряжения, показа кульминаций и разрешений в каждом самостоятельно (линейно развивающемся) голосе имитационной полифонии</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Г. Волнообразная, детальная динамика, связанная с выразительными, выпукло исполняемыми «crescendo» и «diminuendo», динамическими оттенками для создания гибкой звуковой сферы, динамической красочности, динамических эффектов</td> </tr> </tbody> </table>	Динамический принцип, тип динамики	Формулировка	1. Террасообразная (или террасная по Э. Бодки) динамика по горизонтали	А. Динамика для сохранения ясности голосоведения при использовании имитационной и подголосной полифонии	2. Террасообразная динамика по вертикали, инструментальная динамика (по И. А. Браудо)	Б. Динамика ясных тембрально-регистровых переключений «subito», как правило, соответствующая архитектонике и музыкальной форме того или иного клавирного произведения, соответствующая применяемым в имитационной полифонии периодам типа развертывания	3. «Интонационно-мелодическая динамика»	В. Динамика, призванная для интонирования интервалики, ощущения нарастаний и спадов интонационного напряжения, показа кульминаций и разрешений в каждом самостоятельно (линейно развивающемся) голосе имитационной полифонии		Г. Волнообразная, детальная динамика, связанная с выразительными, выпукло исполняемыми «crescendo» и «diminuendo», динамическими оттенками для создания гибкой звуковой сферы, динамической красочности, динамических эффектов	
Динамический принцип, тип динамики	Формулировка											
1. Террасообразная (или террасная по Э. Бодки) динамика по горизонтали	А. Динамика для сохранения ясности голосоведения при использовании имитационной и подголосной полифонии											
2. Террасообразная динамика по вертикали, инструментальная динамика (по И. А. Браудо)	Б. Динамика ясных тембрально-регистровых переключений «subito», как правило, соответствующая архитектонике и музыкальной форме того или иного клавирного произведения, соответствующая применяемым в имитационной полифонии периодам типа развертывания											
3. «Интонационно-мелодическая динамика»	В. Динамика, призванная для интонирования интервалики, ощущения нарастаний и спадов интонационного напряжения, показа кульминаций и разрешений в каждом самостоятельно (линейно развивающемся) голосе имитационной полифонии											
	Г. Волнообразная, детальная динамика, связанная с выразительными, выпукло исполняемыми «crescendo» и «diminuendo», динамическими оттенками для создания гибкой звуковой сферы, динамической красочности, динамических эффектов											
2.3	<p>Установите, в фортепианном творчестве какого композитора Венской классической школы происходит:</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Композитор</th> <th>Историческое явление, характеризующее музыкально-историческую эпоху</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1. Й. Гайдн</td> <td>А. Переход от клавесина к фортепиано, от клавесинной техники к фортепианной, увеличение приемов звукоизвлечения (особенно в сфере non legato. staccato)</td> </tr> <tr> <td>2. В. А. Моцарт</td> <td>Б. Кристаллизация и установление музыкальной формы классического сонатного «Allegro»</td> </tr> <tr> <td>3. Л. Бетховен</td> <td>В. Предвосхищение романтических принципов композиторского письма и симфонизация жанра фортепианной сонаты</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Г. Создание транскрипций, парафраз для сольного исполнения на фортепиано на темы известных, сочиненных своими соотечественниками и современниками (композиторами Венской классической школы) и композиторами предыдущих музыкально-исторических эпох опер, кантат, увертюр, симфоний</td> </tr> </tbody> </table>	Композитор	Историческое явление, характеризующее музыкально-историческую эпоху	1. Й. Гайдн	А. Переход от клавесина к фортепиано, от клавесинной техники к фортепианной, увеличение приемов звукоизвлечения (особенно в сфере non legato. staccato)	2. В. А. Моцарт	Б. Кристаллизация и установление музыкальной формы классического сонатного «Allegro»	3. Л. Бетховен	В. Предвосхищение романтических принципов композиторского письма и симфонизация жанра фортепианной сонаты		Г. Создание транскрипций, парафраз для сольного исполнения на фортепиано на темы известных, сочиненных своими соотечественниками и современниками (композиторами Венской классической школы) и композиторами предыдущих музыкально-исторических эпох опер, кантат, увертюр, симфоний	1Б 2А 3В
Композитор	Историческое явление, характеризующее музыкально-историческую эпоху											
1. Й. Гайдн	А. Переход от клавесина к фортепиано, от клавесинной техники к фортепианной, увеличение приемов звукоизвлечения (особенно в сфере non legato. staccato)											
2. В. А. Моцарт	Б. Кристаллизация и установление музыкальной формы классического сонатного «Allegro»											
3. Л. Бетховен	В. Предвосхищение романтических принципов композиторского письма и симфонизация жанра фортепианной сонаты											
	Г. Создание транскрипций, парафраз для сольного исполнения на фортепиано на темы известных, сочиненных своими соотечественниками и современниками (композиторами Венской классической школы) и композиторами предыдущих музыкально-исторических эпох опер, кантат, увертюр, симфоний											
2.4	<p>Установите соответствие характеристики звучания и трактовки фортепиано именам композиторов романтического и позднеромантического периода, исходя из их эстетических взглядов, философской платформы и стилистических особенностей:</p>	1А 2Б 3Д 4В										

	Композитор	Характеристика стилистических особенностей звучания и трактовки фортепиано	
	1. Ф. Шопен	А. Раскрытие лучших качеств фортепиано как камерного, певучего (с вокальной природой) клавишного инструмента	
	2. Ф. Лист	Б. Трактовка фортепиано как симфонического оркестра, разрывание камерной природы звучания фортепиано	
	3. К. Сен-Санс	В. Возможность, при многообразии красок звучания фортепиано, трактовки фортепиано (как органа), исходя из органного звучания с применением органной специфики композиторского письма для фортепианных сочинений, исполняемых на фортепиано	
	4. С. Франк	Г. Трактовка фортепиано как клавишного инструмента эпохи старинной клавирной музыки и музыки эпохи Барокко	
		Д. Трактовка фортепиано как яркого солирующего концертного инструмента, обладающего необычайно богатой природой разнообразного звучания	
2.5	<i>Установите, что характерно для композиторского стиля названных композиторов в области фортепианной музыки:</i>		1В 2А 3Б
	Композиторы	Характеристика стиля	
	1. А. Н. Скрябин	А. Наличие многопластовой фактуры, прекрасной кантилены с развитой подголосочной полифонией, трактовка фортепиано как целого оркестра, частое использование колокольности в звучании фортепиано	
	2. С. В. Рахманинов	Б. Наличие многопластовой фактуры, использование и развитие кантиленного звучания фортепиано, часто на основе русских национальных традиций, мелодий, русского фольклора, использование колокольности в звучании инструмента, новаторское открытие, развитие и частое использование ударно-шумовой природы фортепиано	
	3. С. С. Прокофьев	В. При многопластовой фактуре всегда «прозрачное» звучание инструмента, развитая кантилена, частое применение подголосочной полифонии в раннем периоде творчества, стремительное эволюционирование в композиторском творчестве, появление «полетности», экзотичности в кульминационных звучаниях, «прихотливости» в характере музыки, гибкости, утонченности музыкального времени, ритмических рисунков, специфическая, можно сказать, «инфернальная» колокольность в звучании инструмента, появление «холодноватости» в звучании кантилены.	
		Г. Использование клавишинной техники для прозрачности звучания инструмента, частое применение штриха « <i>poco legato</i> », стремление к ясности артикуляции даже в кульминационных эпизодах, детальное использование педализации для выпуклого интонирования и подробного исполнения фразировки.	

2.6	<i>Установите принадлежность произведений композиторам их написавшим, относящихся к историческому периоду французского и испанского импрессионизма:</i>		1Б 2В 3Г 4А 5Д
	Фортепианные произведения	Композиторы	
	1. «Эстампы» (фортепианный цикл из трех пьес)	А. И. Альбенис	
	2. «Гойески» (2 цикла по 6 пьес)	Б. К. Дебюсси	
	3. «Ночной Гаспар» (фортепианный цикл из трех пьес)	В. Э. Гранадос	
	4. «Иберия» (фортепианный цикл из 12 пьес в 4-х тетрадах)	Г. М. Равель	
	5. «Ночи в садах Испании», симфоническая сюита для фортепиано с оркестром в 3-х частях	Д. М. де Фалья	
		Е. Х. Турина	
2.7	<i>Установите композиторов или композиторские школы, которые применяли в XX столетии новаторские принципы композиторского письма и (или) принадлежали к новаторским течениям, стилистическим направлениям, существовавшим в музыкальном искусстве. Учтите, что каждому элементу левого столбца (т.е. названному композитору и (или) композиторской школе) может соответствовать не один, а 2 и более элементов правого столбца, но при этом один из элементов правого столбца по-прежнему остается лишним:</i>		1А 1Б 2В 2Г 3Г 3Д 3Ж 4Д 4Ж
	Композиторы	Стилистические направления, музыкальные течения, трактовка фортепиано, принципы композиторского письма	
	1. французская шестерка (А. Оннегер, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Ж. Тайфер, Л. Дюрей, Д. Мийо)	А. Конструктивизм	
	2. «Нововенская школа» (А. Шонберг, А. Берг, А. Веберн)	Б. Эклектизм	
	3. И. Стравинский	В. Экспрессионизм	
	4. Б. Барток	Г. Додекофония (12 тоновая система)	
		Д. Ударно-шумовая трактовка фортепиано	
		Е. Постромантизм	
		Ж. Неоклассицизм	
2.8	<i>Установите соответствие произведений из педагогического репертуара условным учебно-академическим, возрастным периодам музыкального обучения:</i>		1А 1Ж 1З 2Б 2В 2З 3Г 3Б 3Д 3Е 3И 4Д 4Е 4И
	Возрастной период обучения	Педагогический репертуар	
	1. Начальный этап обучения (1, 2 классы) в ДШИ или ДМШ	А. И. С. Бах Пьесы из нотной тетради Анны Магдалены Бах	
	2. Средний этап обучения (3, 4 классы) в ДШИ или ДМШ	Б. К. Черни Этюды, соч. 299	
	3. Старшие классы ДШИ или ДМШ	В. И. С. Бах Двухголосные инвенции	
	4. Музыкальные учебные заведения среднего профессионального образования	Г. И. С. Бах Трехголосные инвенции	
		Д. К. Черни Этюды, соч. 740	
		Е. И. С. Бах Прелюдии и фуги из ХТК	
		Ж. К. Черни – Гермер Этюды	

		З. П. И. Чайковский Пьесы из цикла-сборника «Детский альбом»	
		И. Этюды Мошковского, соч. 72 и Клементи (29 этюдов «gradus ad Parnassum»)	
		И. С. Бах Гольдберговские вариации	
Блок 3	Кейс-задания предполагают работу с предложенным текстом. После его прочтения необходимо ответить на поставленные вопросы или выполнить задания, дополнить или восстановить текст		
3.1	Для профессионального грамотного исполнения любого музыкального произведения необходима ясная и четкая _____ основа. Один из выдающихся исполнителей XIX столетия, ученик великого Ф. Листа немецкий пианист Ганс фон Бюлов перефразировал в свое время первую фразу Библии, говоря о музыке и музыкальном исполнительстве, сказал: «Вначале был _____ <i>Дополните текст</i>		<i>Ритмическая, ритм</i>
3.2	Перед исполнением клавирных сочинений И. С. Баха на современном фортепиано каждому пианисту, прежде всего, необходимо определить _____ исполнения, исходя из символики тем, интонационно родственных темам католических протестантских хоралов, символики тональности и особенностей нотного текста (партитуры) какого-либо произведения. Речь здесь идет не о буквальном копировании звучания того или иного клавишного инструмента времен жизни и творчества великого немецкого композитора эпохи Барокко, а о том, что определенная _____ исполнения, для создания художественно оправданной и стилистически верной интерпретации должна быть выдержана от начала до конца исполнения отдельно взятого произведения. <i>Восстановите текст</i>		<i>Манера, манера</i>
3.3	И. Один из величайших композиторов конца XVIII – начала XIX столетий, представляющих Венскую классическую школу, настолько мощно эволюционировал в своем фортепианном творчестве (конечно же, и благодаря необычайно стремительному изменению механики фортепиано, предоставившей совсем другие возможности исполнителям в плане увеличения объема мощности, разнообразия красочной палитры звучания фортепиано, но, прежде всего, благодаря масштабу новаторского мышления и композиторской гениальности), что во многих своих произведениях позднего периода «разорвал» определенные требования и устои Венского классицизма, и стилистически, не уместившись в рамки Венской классической школы, предвосхитил новую Романтическую эпоху в истории музыкального искусства. <i>О каком композиторе идет речь?</i>		<i>Л. ван Бетховен</i>
3.4	Высказывания величайшего композитора о другом композиторе, оставшемся в истории, являются ярчайшим документом определенной музыкально-исторической эпохи. В. А. Моцарт, прослушав игру Л. ван Бетховена, изрек: «Об этом молодом человеке будет говорить весь мир». Бетховен, восхищаясь глубиной содержания и совершенством музыки И. С. Баха, сказал о великом немецком композиторе: «Не ручей, а море ему имя» Р. Шуман, будучи не только композитором-пианистом, но и музыкальным критиком, познакомившись с фортепианным творчеством Ф. Шопена, воскликнул: «Шапки долой, господа, перед Вами _____». <i>Закончите изречение</i>		<i>Гений</i>
3.5	Один из величайших русских композиторов – _____, сочинив свой _____ фортепианный концерт, необычайно органично соединил в нем лучшие достижения западноевропейской музыки с русской и украинской национальной фольклорной основой. _____ продолжил и развил традиции Венской классической школы в жанре фортепиан-		<i>П. И. Чайковский I</i>

	<p>ного концерта, использовал все открытия и достижения в области фортепианной музыки композиторов-романтиков. _____ фортепианный концерт _____ «прорубил окно» не только в Европу, но и в целый мир. Именно с этого исторического события начинается, можно сказать, «победное шествие» русского фортепианного концерта по всему миру, которое впоследствии продолжают фортепианные концерты С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева и др. русских композиторов.</p> <p><i>О каком фортепианном концерте какого русского композитора идет речь?</i></p>	<p><i>концерт для фортепиано с оркестром си бемоль минор</i></p>
3.6	<p>Фортепианная музыка французских импрессионистов насыщена искрометной фантазией в моментальной перемене характеров и настроений, что, казалось бы, должно выражаться в безусловной свободной, «рубчатой» (rubato) основе исполнения, исходящей от воли и индивидуальности исполнителя. Тем не менее, оказывается, что в истории музыкального искусства в истории пианизма именно композиторы-импрессионисты были принципиально против привнесения в их сочинения каких-либо вольностей ритмического, звукового, интонационно-фразировочного, динамического аспектов исполнения.</p> <p><i>Какому композитору французского импрессионизма, который в своем фортепианном и композиторском творчестве, помимо воплощения всех идей, устоев и тенденций, составляющих понятие «импрессионизма» как исторического явления в музыкальном искусстве, не «уложился» в его эстетические «рамки», принадлежит изречение: «Не хочу, чтоб меня _____». В изречение добавьте слово.</i></p>	<p><i>М. Равель Интерпретировали</i></p>
3.7	<p>В связи с большим количеством тенденций, композиторских стилистических направлений для фортепианной музыки XX века закономерно сочетание характерных свойств, достижений различных музыкально-исторических эпох, использование элементов разных стилей, что приводит к проявлению _____ в творчестве одних композиторов и _____ в использовании подчас диаметрально противоположных манер в трактовке фортепиано и применению множества разнообразных сторон пианизма у других (это и реально беспедальный пианизм в сочетании с красочно колористической, иллюзорно педальной манерой исполнения, это и ударно-шумовая трактовка фортепиано в совокупности с применением додекофонии (12-тоновой системы), это и линейность, атональность в композиторском мышлении чередующаяся с продолжением развития, использования ладогармонической функциональности и т.д.).</p> <p><i>Дополните текст двумя ключевыми словами, отражающими суть происходящих процессов в композиторском творчестве XX столетия).</i></p>	<p><i>Эклектизма, синтезу</i></p>
3.8	<p>Г. Г. Нейгауз не раз так формулировал главнейшую задачу учителя Музыки в учебно-методическом процессе и педагогической деятельности: «Главная задача любого педагога – стать как можно скорее _____ своему ученику»</p> <p><i>Восстановите высказывание</i></p>	<p><i>Не нужным</i></p>

**Тест-билет
(для бланкового тестирования)**

Код ТЗ	Тестовое задание
Блок 1	Выберите правильный ответ(ы)

1.1	<p><i>Определите основные, наиболее важные аспекты, составляющие понятие стиля с точки зрения исполнительской практики (без философских и эстетических категорий):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Стиль – это умение выстраивать музыкальную фразу по горизонтали (в её развитии) 2. Стиль – это умение распределить кульминации по степени их значимости для архитектоники и драматургии всего музыкального произведения 3. Стиль – это совокупность художественных и технических средств, присущих какому-либо композитору 4. Стиль – это правильное определение видов мотивов и при исполнении умение ясно интонировать мотиво-интонационные структуры
1.2	<p><i>Что может принципиально изменить характер исполняемого на современном фортепиано клавирного произведения, принадлежащего старинной клавирной музыке и клавирной музыке И. С. Баха, что может считаться основным выразительным средством, определяющим характер произведения и кардинально влияющим на манеру исполнения:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Артикуляция 2. Интонация (интонирование) 3. Фразировка 4. Штрих (штрихи)
1.3	<p><i>В фортепианном творчестве Л. ван Бетховена прослеживается эволюция фортепианной техники, исторически связанная с эволюцией механики фортепиано. Чем фортепианное творчество Л. ван Бетховена отличается от клавирного и фортепианного творчества Й. Гайдна и В. А. Моцарта (три варианта правильных ответов):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. увеличением использования мелизматике 2. увеличением использования крупной (аккордовой и октавной) техники 3. увеличением использования фигурационной фактуры 4. увеличением регистрового диапазона звучания фортепиано 5. применением более детальной динамики 6. увеличением использования штрихов staccato, non legato и staccatissimo
1.4	<p><i>Революция, произведенная Ф. Листом в фортепианной технике, заключается (два варианта правильных ответов):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. В использовании различных видов мелкой техники в одном произведении 2. В частом применении различных формул мелизматике внутри одного произведения 3. В использовании различных технических формул внутри одного произведения (в частности, технических формул, редко или совсем неиспользуемых ранее) 4. В расширении камерных рамок звучания фортепиано, расширении мощности звучания инструмента, трактовки фортепиано как симфонического оркестра 5. В частом использовании переменного размера и полиметрии 6. В сочетании в одном произведении одновременно имитационной и подголосочной полифонии
1.5	<p><i>Известно, что С. В. Рахманинов на русской национальной основе продолжал и развивал романтические тенденции пианизма, используя и преумножая все открытия, достижения, завоевания в области композиторского письма</i> <i>Назовите композитора романтической эпохи, к которому можно отнести «генетические корни» С. В. Рахманинова как композитора и пианиста.</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ф. Шуберт 2. Р. Шуман 3. Ф. Мендельсон 4. Ф. Лист

	<p>5. Ф. Шопен 6. Й. Брамс</p>		
1.6	<p><i>Композиторы-импрессионисты в своих произведениях подробно с помощью нотации (длительностей нот) выписывали все ритмические формулы, достигая этим кажущуюся импровизационность, свободу, гибкость и изысканность в исполнении. Импрессионизм – это стиль, где, казалось бы, позволительно определенная временная свобода, где особенно важно проявление индивидуальности исполнителя в плане его личностных ощущений и чувств в организации мелодической линии, в развитии какого-либо музыкального построения, фразы, частей музыкальной формы: предложения, периода и т.д.</i></p> <p><i>Как с профессиональной точки зрения следует исполнять фортепианные произведения композиторов, принадлежащих к эпохе импрессионизма в музыке?</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Свободно по музыкальному времени, подключая исполнительскую фантазию 2. С детальным исполнением ускорений и замедлений внутри построения музыкальной фразы, при этом внимательно и качественно выигрывая все окончания пассажей, все ноты в виртуозных и быстрых эпизодах, в гармонических заполнениях фигуративной фактуры 3. Точное исполнение ритмических формул, с тщательной выверенностью всех пропорций и соотношений между длительностью нот в авторском музыкальном тексте 4. С ускорениями и замедлениями, восстанавливающими темповой «стержень» в музыкальном произведении, качественно выигрывая все ноты в партитуре 		
1.7	<p><i>В связи с большим количеством направлений, тенденций, эклектизмом в фортепианной музыке XX века, что, безусловно, отразилось и в разнообразной трактовке фортепиано возникла необходимость корректировки, увеличения количества применяемых при игре на инструменте пианистических приемов, появление новых идей в пианизме. Как можно охарактеризовать, назвать новую манеру, «сторону» в пианизме, появившуюся в начале XX столетия, применявшуюся в нескольких композиторских направлениях.</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Красочно-колористический пианизм 2) Педально-гармонический пианизм 3) Реально-беспедальный пианизм 4) Мануальный пианизм 5) Тембрально-регистровый пианизм 		
1.8	<p><i>Что является наиболее трудным в методике преподавания специальных музыкальных дисциплин всех возрастных групп и этапов музыкального обучения?</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Развитие двигательных способностей и координации 2) Овладение профессиональной музыкантской терминологией 3) Становление и развитие технического аппарата 4) Развитие гибкости исполнения и музыкальности 5) Развитие тембрального и гармонического слуха 6) Привитие самостоятельного музыкантского мышления 		
Блок 2	<p><i>Установите соответствие. Каждому элементу левого столбца соответствует только один элемент правого. Учтите, что один из элементов правого столбца лишний. Ответ к заданиям запишите в виде сочетания цифр и букв, соблюдая последовательность левого столбца, без пробелов и знаков препинания. Например, 1А2Б3В</i></p>		
2.1	<p><i>Установите соответствие названий мотивов принятым их определениям (заимствованным из теории стихосложения – поэтической метрики) – мельчайших звеньев, являющихся основой любого музыкального построения, что необходимо для правильного прочтения нотного текста:</i></p>		
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Название мотива</th> <th>Определение</th> </tr> </thead> </table>	Название мотива	Определение
Название мотива	Определение		

	1. спондеический (спондей)	А. Двухзвуковой мотив, строящийся от первого звука, являющегося кульминационным ^{>} –
	2. ямбический (ямб)	Б. Однозвуковой мотив внутри мелодического построения
	3. Хореический (хорей)	В. Затактовый двухзвуковой мотив (кульминация приходится на второй или последующие после затакта звуки) – ^{>}
	4. амфибрахический (амфибрахий)	Г. Трехзвуковой мотив, характеризующийся сочетанием затактового звука с хореическим мотивом – ^{>} –
	5. анапестический (анапест)	Д. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, имеющий два (или несколько) затактовых звуков, после которых наступает кульминационный звук – – ^{>}
	6. дактилический (дактиль)	Е. Трехзвуковой или многозвуковой линейный мотив, входящий в горизонтальное построение (ведение) мелодической линии (мелодического голоса) – – – – ^{>} ^{>} ^{>} ^{>} ^{>}
		Ж. Трехзвуковой или многозвуковой мотив, начинающийся с первого звука, который и является кульминационным ^{>} –
2.2	<i>Известно, что при исполнении клавирных произведений, принадлежащих эпохе старинной клавирной музыки (французские клависсинисты, английские верджиналисты, Д. Скарлатти и т.д.) и клавирных произведений И. С. Баха на современном фортепиано необходимо применять целый комплекс динамических принципов, взаимосвязанных между собой. Установите соответствие: за какой аспект исполнения «отвечает» тот или иной динамический принцип:</i>	
	Динамический принцип, тип динамики	Формулировка
	1. Террасообразная (или террасная по Э. Бодки) динамика по горизонтали	А. Динамика для сохранения ясности голосоведения при использовании имитационной и подголосной полифонии
	2. Террасообразная динамика по вертикали, инструментальная динамика (по И. А. Браудо)	Б. Динамика ясных тембрально-регистражных переключений «subito», как правило, соответствующая архитектонике и музыкальной форме того или иного клавирного произведения, соответствующая применяемым в имитационной полифонии периодам типа развертывания
	3. «Интонационно-мелодическая динамика»	В. Динамика, призванная для интонирования интервалики, ощущения нарастаний и спадов интонационного напряжения, показа кульминаций и разрешений в каждом самостоятельно (линейно развивающемся) голосе имитационной полифонии
		Г. Волнообразная, детальная динамика, связанная с выразительными, выпукло исполняемыми «crescendo» и «diminuendo», динамическими оттенками для создания гибкой звуковой сферы, динамической красочности, динамических эффектов
2.3	<i>Установите, в фортепианном творчестве какого композитора Венской классической школы происходит:</i>	
	Композитор	Историческое явление, характеризующее музыкально-историческую эпоху
	1. Й. Гайдн	А. Переход от клавесина к фортепиано, от клавесинной техники к фортепианной, увеличение приемов звукоизвлечения (особенно в сфере non legato. staccato)
	2. В. А. Моцарт	Б. Кристаллизация и установление музыкальной формы классического сонатного «Allegro»

	3. Л. Бетховен	В. Предвосхищение романтических принципов композиторского письма и симфонизация жанра фортепианной сонаты
		Г. Создание транскрипций, парафраз для сольного исполнения на фортепиано на темы известных, сочиненных своими соотечественниками и современниками (композиторами Венской классической школы) и композиторами предыдущих музыкально-исторических эпох опер, кантат, увертюр, симфоний
2.4	<i>Установите соответствие характеристики звучания и трактовки фортепиано именам композиторов романтического и позднеромантического периода, исходя из их эстетических взглядов, философской платформы и стилистических особенностей:</i>	
	Композитор	Характеристика стилистических особенностей звучания и трактовки фортепиано
	1. Ф. Шопен	А. Раскрытие лучших качеств фортепиано как камерного, певучего (с вокальной природой) клавишного инструмента
	2. Ф. Лист	Б. Трактовка фортепиано как симфонического оркестра, разрывание камерной природы звучания фортепиано
	3. К. Сен-Санс	В. Возможность, при многообразии красок звучания фортепиано, трактовки фортепиано (как органа), исходя из органного звучания с применением органной специфики композиторского письма для фортепианных сочинений, исполняемых на фортепиано
	4. С. Франк	Г. Трактовка фортепиано как клавишного инструмента эпохи старинной клавишной музыки и музыки эпохи Барокко
		Д. Трактовка фортепиано как яркого солирующего концертного инструмента, обладающего необычайно богатой природой разнообразного звучания
2.5	<i>Установите, что характерно для композиторского стиля названных композиторов в области фортепианной музыки:</i>	
	Композиторы	Характеристика стиля
	1. А. Н. Скрябин	А. Наличие многопластовой фактуры, прекрасной кантилены с развитой подголосочной полифонией, трактовка фортепиано как целого оркестра, частое использование колокольности в звучании фортепиано
	2. С. В. Рахманинов	Б. Наличие многопластовой фактуры, использование и развитие кантиленного звучания фортепиано, часто на основе русских национальных традиций, мелодий, русского фольклора, использование колокольности в звучании инструмента, новаторское открытие, развитие и частое использование ударно-шумовой природы фортепиано
	3. С. С. Прокофьев	В. При многопластовой фактуре всегда «прозрачное» звучание инструмента, развитая кантилена, частое применение подголосочной полифонии в раннем периоде творчества, стремительное эволюционирование в композиторском творчестве, появление «полетности», экстатичности в кульминационных звучаниях, «прихотливости» в характере музыки, гибкости, утонченности музыкального времени, ритмических рисунков, специфическая, можно сказать, «инфернальная» колокольность в звучании инструмента, появление «холодноватости» в звучании кантилены.
		Г. Использование клавишной техники для прозрачности звучания инструмента, частое применение штриха «росо legato», стремление к ясности артикуляции даже в кульминациях

		национальных эпизодах, детальное использование педализации для выпуклого интонирования и подробного исполнения фразировки.
2.6	<i>Установите принадлежность произведений композиторов их написавшим, относящихся к историческому периоду французского и испанского импрессионизма:</i>	
	Фортепианные произведения	Композиторы
	1. «Эстампы» (фортепианный цикл из трех пьес)	А. И. Альбенис
	2. «Гойески» (2 цикла по 6 пьес)	Б. К. Дебюсси
	3. «Ночной Гаспар» (фортепианный цикл из трех пьес)	В. Э. Гранадос
	4. «Иберия» (фортепианный цикл из 12 пьес в 4-х тетрадях)	Г. М. Равель
	5. «Ночи в садах Испании», симфоническая сюита для фортепиано с оркестром в 3-х частях	Д. М. де Фалья
		Е. Х. Турина
2.7	<i>Установите композиторов или композиторские школы, которые применяли в XX столетии новаторские принципы композиторского письма и (или) принадлежали к новаторским течениям, стилистическим направлениям, существовавшим в музыкальном искусстве.</i> <i>Учтите, что каждому элементу левого столбца (т.е. названному композитору и (или) композиторской школе) может соответствовать не один, а 2 и более элементов правого столбца, но при этом один из элементов правого столбца по-прежнему остается лишним:</i>	
	Композиторы	Стилистические направления, музыкальные течения, трактовка фортепиано, принципы композиторского письма
	1. французская шестерка (А. Оннегер, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Ж. Тайфер, Л. Дюрей, Д. Мийо)	А. Конструктивизм
	2. «Нововенская школа» (А. Шонберг, А. Берг, А. Веберн)	Б. Эkleктизм
	3. И. Стравинский	В. Экспрессионизм
	4. Б. Барток	Г. Додекофония (12 тоновая система)
		Д. Ударно-шумовая трактовка фортепиано
		Е. Постромантизм
		Ж. Неоклассицизм
2.8	<i>Установите соответствие произведений из педагогического репертуара условным учебно-академическим, возрастным периодам музыкального обучения:</i>	
	Возрастной период обучения	Педагогический репертуар
	1. Начальный этап обучения (1, 2 классы) в ДШИ или ДМШ	А. И. С. Бах Пьесы из нотной тетради Анны Магдалены Бах
	2. Средний этап обучения (3, 4 классы) в ДШИ или ДМШ	Б. К. Черни Этюды, соч. 299
	3. Старшие классы ДШИ или ДМШ	В. И. С. Бах Двухголосные инвенции
	4. Музыкальные учебные заведения среднего профессионального образования	Г. И. С. Бах Трехголосные инвенции
		Д. К. Черни Этюды, соч. 740
		Е. И. С. Бах Прелюдии и фуги из ХТК
		Ж. К. Черни – Гермер Этюды
		З. П. И. Чайковский Пьесы из цикла-сборника «Детский альбом»
		И. Этюды Мошковского, соч. 72 и Клементи (29 этюдов «gradus ad Parnassum»)

	И. С. Бах Гольдберговские вариации
Блок 3	<i>Кейс-задания предполагают работу с предложенным текстом. После его прочтения необходимо ответить на поставленные вопросы или выполнить задания, дополнить или восстановить текст</i>
3.1	Для профессионального грамотного исполнения любого музыкального произведения необходима ясная и четкая _____ основа. Один из выдающихся исполнителей XIX столетия, ученик великого Ф. Листа немецкий пианист Ганс фон Бюлов перефразировал в свое время первую фразу Библии, говоря о музыке и музыкальном исполнительстве, сказал: «Вначале был _____ <i>Дополните текст</i>
3.2	Перед исполнением клавирных сочинений И. С. Баха на современном фортепиано каждому пианисту, прежде всего, необходимо определить _____ исполнения, исходя из символики тем, интонационно родственных темам католических протестантских хоралов, символики тональности и особенностей нотного текста (партитуры) какого-либо произведения. Речь здесь идет не о буквальном копировании звучания того или иного клавишного инструмента времен жизни и творчества великого немецкого композитора эпохи Барокко, а о том, что определенная _____ исполнения, для создания художественно оправданной и стилистически верной интерпретации должна быть выдержана от начала до конца исполнения отдельного взятого произведения. <i>Восстановите текст</i>
3.3	I. Один из величайших композиторов конца XVIII – начала XIX столетий, представляющих Венскую классическую школу, настолько мощно эволюционировал в своем фортепианном творчестве (конечно же, и благодаря необычайно стремительному изменению механики фортепиано, предоставившей совсем другие возможности исполнителям в плане увеличения объема мощности, разнообразия красочной палитры звучания фортепиано, но, прежде всего, благодаря масштабу новаторского мышления и композиторской гениальности), что во многих своих произведениях позднего периода «разорвал» определенные требования и устои Венского классицизма, и стилистически, не уместившись в рамки Венской классической школы, предвосхитил новую Романтическую эпоху в истории музыкального искусства. <i>О каком композиторе идет речь?</i>
3.4	Высказывания величайшего композитора о другом композиторе, оставшемся в истории, являются ярчайшим документом определенной музыкально-исторической эпохи. В. А. Моцарт, прослушав игру Л. ван Бетховена, изрек: «Об этом молодом человеке будет говорить весь мир». Бетховен, восхищаясь глубиной содержания и совершенством музыки И. С. Баха, сказал о великом немецком композиторе: «Не ручей, а море ему имя» Р. Шуман, будучи не только композитором-пианистом, но и музыкальным критиком, познакомившись с фортепианным творчеством Ф. Шопена, воскликнул: «Шапки долой, господа, перед Вами _____ ». <i>Закончите изречение</i>
3.5	Один из величайших русских композиторов – _____, сочинив свой _____ фортепианный концерт, необычайно органично соединил в нем лучшие достижения западноевропейской музыки с русской и украинской национальной фольклорной основой. _____ продолжил и развил традиции Венской классической школы в жанре фортепианного концерта, использовал все открытия и достижения в области фортепианной музыки композиторов-романтиков. _____ фортепианный концерт _____ «прорубил окно» не только в Европу, но и в целый мир. Именно с этого исторического события начинается, можно сказать, «победное шествие» русского фортепианного концерта по всему миру, которое впоследствии продолжат фортепианные концерты С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева и др. русских композиторов. <i>О каком фортепианном концерте какого русского композитора идет речь?</i>
3.6	Фортепианная музыка французских импрессионистов насыщена искрометной фантазией в моментальной перемене характеров и настроений, что, казалось бы, должно

	<p>выражаться в безусловной свободной, «рубатной» (rubato) основе исполнения, исходящей от воли и индивидуальности исполнителя. Тем не менее, оказывается, что в истории музыкального искусства в истории пианизма именно композиторы-импрессионисты были принципиально против привнесения в их сочинения каких-либо вольностей ритмического, звукового, интонационно-фразировочного, динамического аспектов исполнения.</p> <p><i>Какому композитору французского импрессионизма, который в своем фортепианном и композиторском творчестве, помимо воплощения всех идей, устоев и тенденций, составляющих понятие «импрессионизма» как исторического явления в музыкальном искусстве, не «уложился» в его эстетические «рамки», принадлежит изречение: «Не хочу, чтоб меня _____». В изречение добавьте слово.</i></p>
3.7	<p>В связи с большим количеством тенденций, композиторских стилистических направлений для фортепианной музыки XX века закономерно сочетание характерных свойств, достижений различных музыкально-исторических эпох, использование элементов разных стилей, что приводит к проявлению _____ в творчестве одних композиторов и _____ в использовании подчас диаметрально противоположных манер в трактовке фортепиано и применению множества разнообразных сторон пианизма у других (это и реально беспедальный пианизм в сочетании с красочно колористической, иллюзорно педальной манерой исполнения, это и ударно-шумовая трактовка фортепиано в совокупности с применением додекофонии (12-тоновой системы), это и линейность, атональность в композиторском мышлении чередующаяся с продолжением развития, использованием ладогармонической функциональности и т.д.).</p> <p><i>Дополните текст двумя ключевыми словами, отражающими суть происходящих процессов в композиторском творчестве XX столетия).</i></p>
3.8	<p>Г. Г. Нейгауз не раз так формулировал главнейшую задачу учителя Музыки в учебно-методическом процессе и педагогической деятельности: «Главная задача любого педагога – стать как можно скорее _____ своему ученику»</p> <p><i>Восстановите высказывание</i></p>

**Лист-ответ
(для бланкового тестирования)**

Дисциплина

Методика обучения игре на инструменте

Группа

Ф.И.О. обучающегося

Код ТЗ	Вариант ответа (номер)	Пометка преподавателя
1.1		
1.2		
1.3		
1.4		
1.5		
1.6		
1.7		
1.8		
2.1		
2.2		

2.3		
2.4		
2.5		
2.6		
2.7		
2.8		
3.1		
3.2		
3.3		
3.4		
3.5		
3.6		
3.7		
3.8		

Дата

Преподаватель _____ / _____ /

**МАТЕРИАЛЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ОЦЕНКИ УМЕНИЙ И ВЛАДЕНИЙ
(ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ЗАДАНИЯ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ПЕРИОД ПРОВЕДЕНИЯ
ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ)**

№ п/п	Темы практико-ориентированных заданий	Код компетенций
1.	Стилистический анализ исполнительской интерпретации	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7
2.	Анализ исполнительских задач в предложенном фортепианном произведении	ОПК-1; ОПК-3; ПК-6; ПК-7

Материалы для выполнения практико-ориентированных заданий

Задание № 1. Стилистический анализ исполнительской интерпретации

1. Л. Бетховен Соната №30 Ми мажор, соч. 109 в исполнении Д. Баренбойма, С. Рихтера, Н. Луганского, Э. Гилельса.
2. Ф. Шопен Соната №3 си минор в исполнении: С. Нейгауза, Дину Липати, Марты Аргерих.
3. С. Рахманинов Соната №2 си бемоль минор в исполнении: Д. Мацуева, Н. Панковой, Д. Шишкина.

Задание № 2. Анализ исполнительских задач в предложенном фортепианном произведении

1. И. С. Бах Прелюдия и фуга фа минор ХТК II том.
2. Й. Гайдн Соната до минор
3. В. А. Моцарт Фантазия ре минор
4. Л. В. Бетховен Соната №17ре минор соч. 31 №2

5. Р. Шуман Симфонические этюды
6. Ф. Шопен Этюд до минор соч. 25 №12
7. И. Брамс Три интермеццо соч. 117
8. П. Чайковский «Думка», Тема с вариациями Фа мажор
9. С. Рахманинов Этюд-картина ми бемоль минор соч.39 №5
10. А. Скрябин Этюд до диез минор соч.43 №5
11. К. Дебюсси «Эстампы»
12. М. Равель Сонатина Фа диез мажор
13. С. Прокофьев Соната №3
14. Д. Шостакович Прелюдии и фуги: ля минор, Ре бемоль мажор, ре минор

ЛИСТ ИЗМЕНЕНИЙ В ФОС ПО ДИСЦИПЛИНЕ

В ФОС по дисциплине внесены следующие изменения:

Учебный год	Реквизиты протокола Ученого совета	Номер раздела, подраздела	Содержание изменений и дополнений
2020/21	Протокол № 8 от 18.05.2020	–	Без изменений.
2021/22	Протокол № дд.мм.гггг		
2022/23	Протокол № дд.мм.гггг		
2023/24	Протокол № дд.мм.гггг		
2024/25	Протокол № дд.мм.гггг		