

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**Житомирський державний університет імені Івана Франка**

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ**  
**для самоконтролю з оволодіння здобувачами вищої освіти**  
**спеціальності В5 Музичне мистецтво обов'язковою**  
**освітньою компонентою**

**«Фахова підготовка**  
**(інструментальне виконавство ( фортепіано, струнні, духові, народні, ударні ) /**  
**хорове диригування / вокал »**

**Житомир - 2026**

УДК 378.147:78.071.2:780.8(079.1)  
Т 36

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 10 від 24 квітня 2026 року)*

**Рецензенти:**

**О.В. Карпович** – заслужена артистка України

**Ю.С.Кучурівський** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ОНМА імені А.В.Нежданової

**Н.М.Бовсунівська** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти ЖДУ імені Івана Франка.

Т 36

Тестові завдання для самоконтролю з оволодіння здобувачами вищої освіти спеціальності В5 Музичне мистецтво обов'язковою освітньою компонентою «Фахова підготовка (інструментальне виконавство ( фортепіано, струнні, духові, народні, ударні ) / хорове диригування / вокал » / Укладачі: І.В. Підгаєцька, Л.В. Мацієвська, В.І. Поліщук . Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2026. 100 с.

Тестові завдання розроблено для самоконтролю з оволодіння здобувачами вищої освіти освітньою компонентою «Фахова підготовка (інструментальне виконавство ( фортепіано, струнні, духові, народні, ударні ) / хорове диригування / вокал» у відповідності з діючою навчальною програмою і побудовано за принципом програмованої перевірки знань з 5 модулів курсу, що дозволяє визначити рівень засвоєння практичного матеріалу. Матеріали призначені для здобувачів вищої освіти, які навчаються за освітньою програмою «Музичне мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти.

УДК 378.147:78.071.2:780.8(079.1)

© Підгаєцька І.В., 2026

© Мацієвська Л.В., 2026

© Поліщук В.І., 2026

© Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026

## ЗМІСТ

Вступ.....	4
Опис та структура освітньої компоненти «Фахова підготовка (інструментальне виконавство (фортепіано, струнні, духові, народні, ударні) / хорове диригування / вокал)».....	6
Тестові завдання з курсу «Хорове диригування».....	14
Тестові завдання з курсу «Вокал».....	42
Тестові завдання з курсу «Інструментальне виконавство».....	68
Список використаних джерел та літератури.....	96

## ВСТУП

Тестові завдання з обов'язкової освітньої компоненти «Фахова підготовка (інструментальне виконавство ( фортепіано, струнні, духові, народні, ударні ) / хорове диригування / вокал» розроблені для самостійної та індивідуальної роботи здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності В5 Музичне мистецтво. Вони спрямовані на підвищення якості підготовки фахівців під час освітнього процесу при підготовці до практичних занять.

Освітня компонента «Фахова підготовка (інструментальне виконавство ( фортепіано, струнні, духові, народні, ударні ) / хорове диригування / вокал» займає провідне місце серед музично-теоретичних дисциплін, що вивчаються на освітній програмі «Музичне мистецтво» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності В5 Музичне мистецтво.

Вивчення освітньої компоненти полягає в підготовці кваліфікованих фахівців у процесі систематичних занять з інструментального виконавства, хорового диригування та вокалу. Розширення музичного світогляду здобувачів шляхом практичного ознайомлення з провідними стилями, жанрами та напрямками в академічній та сучасній музиці; розвиток образного мислення та художнього смаку; формування викладацьких та виконавських якостей під час роботи над інструментальними, хоровими та вокальними творами; духовна підтримка та спрямування на професійно-творчий і особистісний розвиток, на готовність до самоорганізації та самовдосконалення.

Основним завданням вивчення освітньої компоненти «Фахова підготовка (інструментальне виконавство ( фортепіано, струнні, духові, народні, ударні ) / хорове диригування / вокал» є:

- Виробити у здобувачів навички усвідомленого ставлення до виконання музичних творів.
- Виховати смак до кращих зразків музичного мистецтва різних стилів, жанрів, епох. Розвиток професійної музичної культури, світогляду творчої особистості.
- Формування виконавсько-творчих, диригентських та вокально-технічних навичок на основі принципів музично - мистецької методології;
- Практичне засвоєння методики роботи над музичними творами;
- Оволодіння цілісними уявленнями про самостійне опанування музичного матеріалу;
- Всебічний розвиток творчих здібностей та розкриття виконавського та викладацького потенціалу студентів.

Програма навчальної компоненти першого року навчання складається з таких модулів:

### **«Хорове диригування»**

- Модуль 1.** Диригування як вид музичного виконавства
- Модуль 2.** Основні прості схеми
- Модуль 3.** Прийоми диригування, техніка звуковедення.
- Модуль 4.** Основні штрихи в хоровому диригуванні .
- Модуль 5.** Удосконалення техніки диригування, формування майбутнього фахівця.

### **«Вокал»**

- Модуль 1.** Формування уяви про вокально-виконавські технічні поняття.
- Модуль 2.** Формування початкових вмінь та навичок.
- Модуль 3.** Розвиток співацьких навичок.
- Модуль 4.** Розвиток практичних знань умінь та навичок вокального виконання.
- Модуль 5.** Формування вокально-виконавського комплексу фахової підготовки.

### **«Інструментальне виконавство»**

- Модуль 1.** Розвиток та удосконалення технічної майстерності.
- Модуль 2.** Теоретичні основи вивчення музичного репертуару.
- Модуль 3.** Виконавська діяльність майбутнього педагога-інструменталіста.
- Модуль 4.** Підготовка виконавця до публічного виступу.
- Модуль 5.** Публічний виступ та його педагогічний і виконавський аналіз.

Тестові завдання розроблено у відповідності з діючою навчальною програмою і побудовано за принципом програмованої перевірки знань з 5 модулів курсу першого року навчання , що дозволяє визначити рівень засвоєння теоретичного та практичного матеріалу здобувачами вищої освіти.

Запропоновані матеріали доречно використовувати як при вивченні нового матеріалу, так під час підсумкового модульного контролю для перевірки знань, умінь та навичок здобувачів вищої освіти.

## ОПИС ТА СТРУКТУРА ОСВІТНЬОЇ КОМПОНЕНТИ

### Опис освітньої компоненти

Найменування показників	Галузь знань, спеціальність, ОПП / ОНП рівень вищої освіти	Характеристика освітньої компоненти	
		денна форма	заочна форма
Кількість кредитів - <b>11,5</b>	В Культура, мистецтво В5 Музичне мистецтво	Обов'язкова	
Модулів - <b>5</b>	Музичне мистецтво	Рік підготовки:	
Загальна кількість годин - <b>345</b>		<b>1-й</b>	
		Лекції	
Тижневих годин для денної форми : аудиторних – <b>3,3</b> самостійної роботи студента – <b>7,5 год.</b>	Перший (бакалаврський)	-	-
		Практичні	
		<b>106 год.</b>	-
		Лабораторні	
		-	-
		Самостійна робота	
		<b>239 год.</b>	-
		Індивідуальна робота	
-	-		
		Вид контролю: залік, екзамен	

#### Примітка.

Співвідношення кількості годин аудиторних занять до самостійної та індивідуальної роботи становить:

для денної форми – 30,7% : 69,3%

для заочної форми –

## Структура освітньої компоненти

### Хорове диригування

Назви тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Всього	У тому числі					У тому числі					
		Лекції	Практичні/Семінарські заняття	Лабораторні заняття	Самостійна робота	Індивідуальні заняття	всього	Лекції	Практичні/Семінарські	Лабораторні заняття	Самостійна робота	Індивідуальні заняття
<b>Модуль 1. Диригування як вид музичного виконавства</b>												
Тема 1. Вступ. Короткі відомості з історії диригування.	10	-	4	-	6	-	-	-	-	-	-	-
Тема 2. Відомості про хорові партитури, практичне розміщення голосів в хорах різних типів та видів.	16	-	4	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 3. Вихідна диригентська постава, рухи рук і основні жести. Показ вступу.	19	-	4	-	15	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 1</b>	<b>45</b>	-	<b>12</b>	-	<b>33</b>	-	-	-	-	-	-	-
<b>Модуль 2. Основні прості схеми</b>												
Тема 4. Диригування творів у розмірах 2/4, 3/4 в помірних темпах	20	-	4	-	16	-	-	-	-	-	-	-
Тема 5. Гра партитур виконуваних творів на фортепіано. Спів хорових голосів з тактуванням	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 6. Диригування творів у розмірах 4/4 в помірних темпах	20	-	6	-	14	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 2</b>	<b>60</b>	-	<b>18</b>	-	<b>42</b>	-	-	-	-	-	-	-

<b>Модуль 3. Прийоми диригування, техніка звуковедення</b>												
Тема 7. Подальше засвоєння основних схем тактування в різних динамічних показниках	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 8. Проблема «точки» у диригентському жесті та показ характеру подачі звуку.	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 9. Показ вступу з різних часток такту. Зняття звучання. Розмежування функцій рук	20	-	4	-	16	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 3</b>	<b>60</b>	-	<b>20</b>	-	<b>40</b>	-	-	-	-	-	-	-
<b>Модуль 4. Основні штрихи в хоровому диригуванні</b>												
Тема 10. Штрихи non legato, legato	30	-	8	-	22	-	-	-	-	-	-	-
Тема 11. Прості види фермат (наприкінці твору чи інших його частин).	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
Тема 12. Тема 12. Здіймані та нездіймані фермати	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 4</b>	<b>90</b>	-	<b>28</b>	-	<b>62</b>	-	-	-	-	-	-	-
<b>Модуль 5. Удосконалення техніки диригування, формування майбутнього фахівця</b>												
Тема 13. Твори зі складними розмірами поліфонічних творів	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
Тема 14. Формування уявлень структури	30	-	12	-	18	-	-	-	-	-	-	-
Тема 15. Твори зі змінними розмірами	30	-	6	-	24	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 5</b>	<b>90</b>	-	<b>28</b>	-	<b>62</b>	-	-	-	-	-	-	-
<b>Усього годин</b>	<b>345</b>	-	<b>106</b>	-	<b>239</b>	-	-	-	-	-	-	-

## Вокал

Назви тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Всього	У тому числі					Всього	У тому числі				
		Лекції	Практичні/Семінарські заняття	Лабораторні заняття	Самостійна робота	Індивідуальні заняття		Лекції	Практичні/Семінарські заняття	Лабораторні заняття	Самостійна робота	Індивідуальні заняття
<b>Модуль 1. Формування уяви про вокально-виконавські технічні поняття.</b>												
Тема 1. Співочий голос як акустичне явище. Виникнення і розповсюдження звуку. Звуки тонові і шумові. Властивості звуку – висота, сила, тембр.	10	-	4	-	6	-	-	-	-	-	-	-
Тема 2. Співочий голос, акустичні властивості. Голосовий апарат. Спів як вид м'язових рухів. Артикуляційний апарат.	16	-	4	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 3. Співацька установка. Види дихання, які використовуються при співі. Звукоутворення.	19	-	4	-	15	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 1</b>	<b>45</b>	<b>-</b>	<b>12</b>	<b>-</b>	<b>33</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>Модуль 2. Формування початкових вмінь та навичок</b>												
Тема 4. Розвиток співацького діапазону. Організація співацького дихання. Функції розспівки. Вокальні вправи.	20	-	4	-	16	-	-	-	-	-	-	-
Тема 5. Техніка співу і її зв'язок з виконавським завданням. Резонування.	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-

Формування і розвиток вокального слуху.												
Тема 6. Основний тон та обертони. Явище резонансу. Резонатори і деки. Звук голосової щілини. Форманти голосних звуків мови, співочі форманти. Низька та висока співочі форманти. Роль носового резонатора. Вібрато.	20	-	6	-	14	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 2</b>	<b>60</b>	<b>-</b>	<b>18</b>	<b>-</b>	<b>42</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>Модуль 3. Розвиток співацьких навичок</b>												
Тема 7. Розвиток відчуття й формування вокального слуху співака. М'язове відчуття. Вокальний слух	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 8. Дихання при співацькому звукоутворенні, вправи для дихання. Внутрішня робота гортані. Атака звуку. Регістри. Прикриття голосу. Мікст. Формування самоорганізації співацького дихання.	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 9 Фізичні особливості голосового апарату у різних вікових категорій. Вокальні діапазони, Тембральне забарвлення. Вправи на різні види вокальної техніки.	20	-	4	-	16	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 3</b>	<b>60</b>	<b>-</b>	<b>20</b>	<b>-</b>	<b>40</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>Модуль 4. Розвиток практичних знань умінь та навичок вокального виконання</b>												

Тема 10. Особливості роботи з дитячими голосами. Види дитячих голосів. Звукоутворення у дітей різного віку. Період мутації у підлітків. Охорона дитячого голосу.	30	-	8	-	22	-	-	-	-	-	-	-
Тема 11. Розвиток співацького діапазону. Розширення динамічних можливостей, удосконалення та закріплення звучання голосу впродовж усього діапазону. Вправи на розширення вокального діапазону	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
Тема 12. Фонетичний метод виховання голосу. Вокальна мова. Артикуляція при переході від мови до співу.	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 4</b>	<b>90</b>	-	<b>28</b>	-	<b>62</b>	-	-	-	-	-	-	-
<b>Модуль 5. Формування вокально-виконавського комплексу фахової підготовки</b>												
Тема 13. Практичне вивчення структури та змісту комплексу фахової підготовки на матеріалі вокальних творів.	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
Тема 14. Основні прийоми звуковедення. Legato. Staccato. Non legato. Види атаки звуку.	30	-	12	-	18	-	-	-	-	-	-	-
Тема 15. Використання штрихів, відповідної атаки звуку та звуковедення для досягнення відтворення ідеї та образу твору.	30	-	6	-	24	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 5</b>	<b>90</b>	-	<b>28</b>	-	<b>62</b>	-	-	-	-	-	-	-
<b>Усього годин</b>	<b>345</b>	-	<b>106</b>	-	<b>239</b>	-	-	-	-	-	-	-

**«Інструментальне виконавство»**

Назви тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Всього	У тому числі					У тому числі					
		Лекції	Практичні/Семінарські заняття	Лабораторні заняття	Самостійна робота	Індивідуальні заняття	ВСЬОГО	Лекції	Практичні/Семінарські заняття	Лабораторні заняття	Самостійна робота	Індивідуальні заняття
<b>Модуль 1. Розвиток та удосконалення технічної майстерності</b>												
Тема 1. Вступ. Відомості з історії становлення і розвитку інструментального мистецтва.	10	-	4	-	6	-	-	-	-	-	-	-
Тема 2. Усвідомлення взаємозалежності музично-художнього розвитку виконавця з розвитком його технічних навичок і вмій.	16	-	4	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 3. Підбір технічного матеріалу як стимул до художньо-артистичного розвитку студента.	19	-	4	-	15	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 1</b>	<b>45</b>	<b>-</b>	<b>12</b>	<b>-</b>	<b>33</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>Модуль 2. Теоретичні основи вивчення музичного репертуару</b>												
Тема 4. Особливості текстового супроводу (педагогічного коментаря, вступної бесіди) до творів програми.	20	-	4	-	16	-	-	-	-	-	-	-
Тема 5. Художня інтерпретація музичних творів.	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 6. Аналіз твору як елемент педагогічного мислення.	20	-	6	-	14	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 2</b>	<b>60</b>	<b>-</b>	<b>18</b>	<b>-</b>	<b>42</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>

<b>Модуль 3. Виконавська діяльність майбутнього педагога-інструменталіста</b>												
Тема 7. Розвиток професійних знань та навичок викладання в навчальних закладах.	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 8. Читання з листа, транспонування, розвиток ансамблевого відчуття.	20	-	8	-	12	-	-	-	-	-	-	-
Тема 9. Психологічний «контроль» виконавського апарата.	20	-	4	-	16	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 3</b>	<b>60</b>	<b>-</b>	<b>20</b>	<b>-</b>	<b>40</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>Модуль 4. Підготовка виконавця до публічного виступу</b>												
Тема 10. Сценічне хвилювання та методи його подолання.	30	-	8	-	22	-	-	-	-	-	-	-
Тема 11. Психологічна підготовка до виступу.	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
Тема 12. Звукозапис як метод самоконтролю виконавської підготовки. Моделювання проблемних ситуацій та умов публічного виступу в класі та у концертному залі.	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 4</b>	<b>90</b>	<b>-</b>	<b>28</b>	<b>-</b>	<b>62</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>Модуль 5. Публічний виступ та його педагогічний і виконавський аналіз</b>												
Тема 13. Зовнішні засоби впливу на аудиторію.	30	-	10	-	20	-	-	-	-	-	-	-
Тема 14. Публічний виступ як засіб спілкування з аудиторією.	30	-	12	-	18	-	-	-	-	-	-	-
Тема 15. Постконцертний аналіз виступу.	30	-	6	-	24	-	-	-	-	-	-	-
<b>Разом за модулем 5</b>	<b>90</b>	<b>-</b>	<b>28</b>	<b>-</b>	<b>62</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>Усього годин</b>	<b>345</b>	<b>-</b>	<b>106</b>	<b>-</b>	<b>239</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>

## Тестові завдання з курсу «Хорове диригування»

### Тестові завдання до модуля 1. Диригування як вид музичного виконавства

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Диригування як самостійний вид музичного виконавства сформувалося:
  - а. у добу Античності
  - б. у Середньовіччі
  - в. у ХІХ столітті
  - г. у ХХ столітті
  
2. Найдавнішою формою керування музичним виконанням було:
  - а. використання диригентської палички
  - б. ритмічне відбивання темпу ногою або рукою
  - в. читання партитури
  - г. жестикуляція за системою знаків
  
3. Хто виконував функції керівника хору в ранньому християнському співі:
  - а. регент
  - б. композитор
  - в. соліст
  - г. кантор
  
4. Який інструмент використовували для відбивання ритму у Франції ХVІІ століття:
  - а. скрипку
  - б. диригентську паличку
  - в. довгу тростину
  - г. дзвіночок
  
5. Хто з композиторів загинув через використання тростини для диригування:
  - а. Й. С. Бах
  - б. Ж.-Б. Люлі
  - в. В. А. Моцарт
  - г. Л. ван Бетховен
  
6. У який період з'являється професія диригента в сучасному розумінні:
  - а. ХVІІ століття
  - б. ХVІІІ століття
  - в. ХІХ століття
  - г. ХХ століття
  
7. Що стало поштовхом до виокремлення диригента як окремої професії:
  - а. розвиток сольного співу
  - б. ускладнення музичної мови та оркестрового складу
  - в. поява нотного друку
  - г. розвиток хорової поліфонії
  
8. Хорове диригування історично тісно пов'язане з:
  - а. танцювальним мистецтвом
  - б. церковною традицією

- в. театром
- г. народною інструментальною музикою

9. Основною функцією диригента на ранніх етапах розвитку було:

- а. художнє трактування твору
- б. контроль за вокальною технікою
- в. забезпечення єдності темпу й ритму
- г. робота над дикцією

10. Хто керував хором у добу бароко найчастіше:

- а. окремий диригент
- б. концертмейстер
- в. соліст
- г. хормейстер

11. Який жест був основним у давніх формах диригування:

- а. пластичний
- б. ритмічний
- в. емоційний
- г. символічний

12. У якому столітті диригентська паличка набула сучасного вигляду:

- а. XVII
- б. XVIII
- в. XIX
- г. XX

13. Яка якість диригента почала відігравати ключову роль у XIX столітті:

- а. фізична витривалість
- б. імпровізаційні навички
- в. художнє мислення
- г. вокальні здібності

14. Хорове диригування розглядається як:

- а. допоміжна музична діяльність
- б. різновид педагогічної роботи
- в. синтетичне мистецтво
- г. форма народної творчості

15. Основним засобом спілкування диригента з хором є:

- а. словесне пояснення
- б. нотний текст
- в. диригентський жест
- г. акомпанемент

16. Хорова партитура — це:

- а. запис мелодії для одного голосу
- б. нотний запис усіх хорових партій одночасно
- в. акомпанемент до хору
- г. спрощений клавір

17. Основною особливістю хорової партитури є:

- а. вертикальне розташування партій
- б. горизонтальний запис голосів
- в. відсутність ключів
- г. використання лише скрипкового ключа

18. Класична чотириголоса хорова партитура включає:

- а. сопрано, альт, тенор, бас
- б. сопрано, мецо-сопрано, баритон, бас
- в. дискант, альт, тенор, баритон
- г. сопрано, альт, баритон, бас

19. Який ключ зазвичай використовується для запису партії альтя:

- а. скрипковий
- б. басовий
- в. альтовий
- г. теноровий

20. Партія тенора в сучасних хорових партитурах найчастіше записується:

- а. у басовому ключі
- б. у скрипковому ключі на октаву вище звучання
- в. в альтовому ключі
- г. у скрипковому ключі без октавного зсуву

21. Який тип хору складається лише з чоловічих голосів:

- а. змішаний
- б. жіночий
- в. дитячий
- г. чоловічий

22. Змішаний хор зазвичай включає такі голоси:

- а. сопрано і альт
- б. тенор і бас
- в. сопрано, альт, тенор, бас
- г. дискант, альт, тенор

23. Розміщення голосів у хорі залежить насамперед від:

- а. віку співаків
- б. зовнішнього вигляду виконавців
- в. акустики та художнього задуму
- г. кількості сторінок партитури

24. Найпоширеніше сценічне розміщення голосів у змішаному хорі:

- а. за алфавітом
- б. від високих до низьких
- в. довільне
- г. за ростом співаків

25. Яка мета правильного розміщення голосів у хорі:
- а. зручність для диригента
  - б. рівномірність і злиття звучання
  - в. економія простору
  - г. декоративний ефект
26. Який тип партитури використовується для навчальної роботи з хором:
- а. оркестрова
  - б. хоровий клавір
  - в. сольна
  - г. інструментальна
27. Подвійний хор означає:
- а. хор з акомпанементом
  - б. хор з двох самостійних хорових складів
  - в. хор з подвоєними голосами
  - г. хор з двома диригентами
28. У дитячому хорі найчастіше використовуються голоси:
- а. сопрано і тенор
  - б. альт і бас
  - в. дискант і альт
  - г. тенор і баритон
29. Розміщення хору півколом сприяє:
- а. зменшенню гучності
  - б. кращому контакту між співцями і диригентом
  - в. ускладненню ансамблю
  - г. сольному виділенню голосів
30. Читання хорової партитури диригентом передбачає:
- а. знання лише своєї партії
  - б. орієнтацію на текст
  - в. одночасне охоплення всіх голосів
  - г. виконання партитури на фортепіано
31. Вихідна диригентська постава передбачає:
- а. напружене положення корпусу
  - б. вільне, зібране та врівноважене положення тіла
  - в. опору лише на одну ногу
  - г. нахил корпусу вперед
32. Положення ніг диригента має бути:
- а. максимально зведене
  - б. широко розставлене
  - в. природне, стійке
  - г. у положенні «п'ята до п'яти»

33. Плечі диригента у вихідній поставі повинні бути:

- а. піднятими
- б. опущеними і вільними
- в. напруженими
- г. відведеними назад з напругою

34. Основною вимогою до рухів рук диригента є:

- а. велика амплітуда
- б. декоративність
- в. чіткість і економність
- г. швидкість

35. Рухи рук диригента повинні бути:

- а. різкими і уривчастими
- б. симетричними і механічними
- в. пластичними та доцільними
- г. довільними

36. Провідна функція правої руки диригента полягає у:

- а. показі динаміки
- б. показі темпу і метру
- в. вираженні емоційного стану
- г. корекції вокальної техніки

37. Ліва рука диригента переважно використовується для:

- а. показу тактової схеми
- б. відбивання ритму
- в. художньо-виразних завдань
- г. початку твору

38. Диригентський жест має бути:

- а. випадковим
- б. незрозумілим для хору
- в. внутрішньо мотивованим
- г. надмірно складним

39. Точка підготовки жесту (ауфтакт) означає:

- а. завершення фрази
- б. зміну тональності
- в. підготовку до початку звучання
- г. припинення співу

40. Показ вступу хору здійснюється за допомогою:

- а. словесної команди
- б. погляду
- в. підготовчого жесту
- г. паузи

41. Підготовчий жест диригента повинен:
- а. бути несподіваним
  - б. відповідати характеру музики
  - в. бути однаковим для всіх творів
  - г. не мати динаміки
42. Чіткий вступ хору залежить від:
- а. гучності жесту
  - б. розміру сцени
  - в. ясності ауфтакту
  - г. кількості співаків
43. Основним орієнтиром для хористів під час вступу є:
- а. словесний рахунок
  - б. міміка диригента
  - в. рух плечей
  - г. диригентський жест
44. Показ вступу без підготовчого жесту можливий:
- а. завжди
  - б. ніколи
  - в. лише у виняткових випадках
  - г. тільки у швидкому темпі
45. Вихідна диригентська постава впливає насамперед на:
- а. сценічний костюм
  - б. зовнішній вигляд хору
  - в. якість диригентського жесту
  - г. акустику залу

### Тестові завдання до модуля 2. Основні прості схеми

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Розмір  $2/4$  означає:
- а. дві долі в такті, кожна — чверть
  - б. чотири долі в такті
  - в. три долі в такті
  - г. дві половинні долі
2. Основний характер диригентської схеми  $2/4$ :
- а. круговий
  - б. двочастинний
  - в. тричастинний
  - г. комбінований
3. Скільки основних рухів має схема диригування  $2/4$ :
- а. один
  - б. два
  - в. три
  - г. чотири

4. Перша доля в розмірі  $2/4$  диригується:

- а. вгору
- б. вправо
- в. вниз
- г. по діагоналі

5. Друга доля в розмірі  $2/4$  диригується:

- а. вниз
- б. вгору
- в. вліво
- г. по колу

6. Розмір  $3/4$  є характерним переважно для:

- а. маршів
- б. вальсів
- в. польок
- г. хоралів

7. Скільки долей має такт у розмірі  $3/4$ :

- а. дві
- б. три
- в. чотири
- г. шість

8. Перша доля в схемі  $3/4$  показується рухом:

- а. вгору
- б. вправо
- в. вниз
- г. по колу

9. Друга доля в розмірі  $3/4$  спрямовується:

- а. вниз
- б. вгору
- в. вправо
- г. вліво

10. Третя доля в розмірі  $3/4$  показується рухом:

- а. вниз
- б. вправо
- в. вгору
- г. по діагоналі

11. Помірний темп диригування вимагає:

- а. максимальної швидкості
- б. надмірної амплітуди
- в. чіткості та врівноваженості
- г. різких рухів

12. Основна увага диригента в помірному темпі зосереджується на:

- а. силі жесту
- б. точності метроритму
- в. декоративності
- г. міміці

13. Показ розміру  $3/4$  має бути:

- а. одноманітним
- б. механічним
- в. пластичним
- г. випадковим

14. Зміна розміру з  $2/4$  на  $3/4$  потребує:

- а. зупинки виконання
- б. зміни диригентської схеми
- в. підвищення темпу
- г. словесного пояснення

15. Диригування в помірному темпі сприяє:

- а. втраті ансамблю
- б. кращій координації хору
- в. ускладненню виконання
- г. спрощенню партитури

16. Гра хорової партитури на фортепіано передбачає:

- а. виконання лише сопрано
- б. відтворення всіх голосів
- в. гру акомпанементу
- г. імпровізацію

17. Основна мета гри партитури диригентом:

- а. концертне виконання
- б. аналіз і контроль звучання
- в. демонстрація техніки
- г. розвага

18. При грі партитури важливо виділяти:

- а. лише верхній голос
- б. всі голоси рівномірно
- в. провідні голоси
- г. лише бас

19. Спів хорових голосів з тактуванням сприяє:

- а. ускладненню інтонації
- б. розвитку метроритмічного чуття
- в. зниженню уваги
- г. формальному навчанню

20. Тактування під час співу допомагає:

- а. запам'ятати текст
- б. контролювати дихання
- в. усвідомити метр і розмір
- г. збільшити гучність

21. Який голос зазвичай виконує диригент під час навчання:

- а. будь-який
- б. лише сопрано
- в. партію хору
- г. бас

22. Гра партитури вимагає від диригента:

- а. високої швидкості
- б. поліфонічного мислення
- в. лише техніки
- г. гучного звучання

23. При грі партитури допустиме спрощення:

- а. ритму
- б. гармонії
- в. фактури
- г. мелодії

24. Основна складність гри хорової партитури полягає у:

- а. читанні тексту
- б. одночасному веденні кількох голосів
- в. виборі темпу
- г. педалізації

25. Спів із тактуванням виконується:

- а. без диригентської схеми
- б. з чіткою схемою
- в. довільно
- г. лише подумки

26. Тактування під час співу виконується:

- а. лівою рукою
- б. правою рукою
- в. обома руками
- г. без рук

27. Гра партитури сприяє формуванню:

- а. сценічного образу
- б. слухового контролю
- в. вокальної витривалості
- г. артистизму

28. При навчальній грі партитури темп має бути:

- а. максимально швидким
- б. змінним
- в. помірним
- г. довільним

29. Поєднання співу і тактування розвиває:

- а. координацію
- б. пам'ять
- в. дикцію
- г. артикуляцію

30. Гра партитури є складовою:

- а. сценічної практики
- б. диригентської підготовки
- в. сольного співу
- г. теорії музики

31. Розмір 4/4 має:

- а. три долі
- б. чотири долі
- в. дві долі
- г. шість долей

32. Схема диригування 4/4 є:

- а. двочастинною
- б. тричастинною
- в. чотиричастинною
- г. комбінованою

33. Перша доля в 4/4 диригується рухом:

- а. вгору
- б. вниз
- в. вправо
- г. вліво

34. Друга доля в розмірі 4/4 показується:

- а. вниз
- б. вгору
- в. вправо
- г. по колу

35. Третя доля в схемі 4/4 спрямовується:

- а. вправо
- б. вниз
- в. вліво
- г. вгору

36. Четверта доля в 4/4 показується рухом:

- а. вниз
- б. вправо
- в. вгору
- г. по діагоналі

37. Розмір 4/4 часто використовується у:

- а. маршах і гімнах
- б. вальсах
- в. колискових
- г. мазурках

38. Помірний темп у 4/4 вимагає:

- а. збільшення амплітуди
- б. чіткої артикуляції жесту
- в. прискорення
- г. мінімальних рухів

39. Найважливішою долею у 4/4 є:

- а. друга
- б. третя
- в. перша
- г. четверта

40. Диригентська схема 4/4 повинна бути:

- а. складною
- б. декоративною
- в. зрозумілою для хору
- г. довільною

41. Помірний темп сприяє:

- а. втраті ансамблю
- б. стабільності виконання
- в. перевтомі
- г. монотонності

42. Зміна динаміки у 4/4 показується переважно:

- а. темпом
- б. силою жесту
- в. словом
- г. зупинкою

43. Схема 4/4 вимагає особливої уваги до:

- а. третьої долі
- б. першої долі
- в. другої долі
- г. четвертої долі

44. Чіткість схеми 4/4 забезпечує:

- а. впевненість хору
- б. зменшення звучності
- в. сольне виділення
- г. довільність

45. Диригування схеми 4/4 у помірному темпі формує:

- а. механічність
- б. ансамблеву злагодженість
- в. монотонність
- г. пасивність

### Тестові завдання до модуля 3. Прийоми диригування, техніка звуковедення

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Динамічні показники в диригуванні позначають:

- а. швидкість виконання
- б. гучність звучання
- в. ритмічний рисунок
- г. темброві особливості

2. Зміна динаміки в диригуванні передається насамперед через:

- а. словесні пояснення
- б. амплітуду жесту
- в. темп руху
- г. положення корпусу

3. Forte у диригентському жесті зазвичай характеризується:

- а. мінімальними рухами
- б. широкою амплітудою
- в. сповільненням
- г. зупинкою руки

4. Piano вимагає від диригента:

- а. різких рухів
- б. великої сили
- в. зменшеної амплітуди
- г. пришвидшення

5. Динамічні відтінки повинні змінюватися:

- а. раптово
- б. механічно
- в. відповідно до музичного змісту
- г. незалежно від жесту

6. Crescendo у диригуванні передається через:

- а. зменшення руху
- б. поступове розширення жесту
- в. зупинку руки
- г. зміну розміру

7. Diminuendo відображається:

- а. посиленням руху
- б. стабільною амплітудою
- в. поступовим зменшенням жесту
- г. пришвидшенням

8. Динамічні показники не повинні:

- а. бути зрозумілими хору
- б. суперечити характеру музики
- в. поєднуватися з темпом
- г. мати художню логіку

9. В помірному темпі зміна динаміки має бути:

- а. різкою
- б. нечіткою
- в. контрольованою
- г. випадковою

10. Поєднання схеми тактування і динаміки вимагає:

- а. автоматизму
- б. координації рухів
- в. сили
- г. фізичної витривалості

11. Динаміка в диригуванні є:

- а. другорядною
- б. декоративною
- в. важливим засобом виразності
- г. факультативною

12. Надмірна амплітуда жесту може призвести до:

- а. чіткості
- б. втрати ансамблю
- в. кращої дикції
- г. стабільності

13. Диригент має контролювати динаміку:

- а. лише правою рукою
- б. лише лівою рукою
- в. усією пластикою тіла
- г. словесно

14. Динамічні відтінки повинні бути:

- а. однаковими
- б. шаблонними
- в. усвідомленими
- г. формальними

15. Основна мета роботи з динамікою — це:

- а. зовнішній ефект
- б. технічна складність
- в. художня виразність
- г. економія рухів

16. «Точка» у диригентському жесті — це:

- а. випадковий рух
- б. місце зміни темпу
- в. момент метричної опори
- г. завершення фрази

17. Чітка «точка» забезпечує:

- а. гучність
- б. ансамблюву злагодженість
- в. прискорення
- г. емоційність

18. Відсутність чіткої «точки» може спричинити:

- а. виразність
- б. стабільність
- в. ритмічну неузгодженість
- г. динамічний баланс

19. «Точка» найчастіше розташовується:

- а. у повітрі
- б. внизу схеми
- в. збоку
- г. над головою

20. Якість «точки» залежить від:

- а. сили руки
- б. внутрішнього відчуття пульсу
- в. темпу
- г. росту диригента

21. «Точка» в диригуванні повинна бути:

- а. жорсткою
- б. нечіткою
- в. відчутною і контрольованою
- г. механічною

22. Подача звуку пов'язана з:

- а. положенням ніг
- б. характером жесту
- в. швидкістю темпу
- г. кількістю співаків

23. Легкий характер звуковедення вимагає:

- а. різкого жесту
- б. округлого, м'якого руху
- в. великої амплітуди
- г. зупинки

24. Акцентована подача звуку показується:

- а. плавним рухом
- б. підкресленою «точкою»
- в. зменшенням жесту
- г. паузою

25. Показ legato пов'язаний з:

- а. ламаними рухами
- б. безперервною пластикою
- в. жорсткою точкою
- г. уривчастістю

26. Показ staccato характеризується:

- а. тяглістю
- б. круговістю
- в. чіткістю та відокремленістю
- г. повільністю

27. «Точка» має відповідати:

- а. лише темпу
- б. лише динаміці
- в. характеру музики
- г. зросту диригента

28. Формування відчуття «точки» є:

- а. другорядним
- б. базовим елементом техніки
- в. факультативним
- г. теоретичним

29. Контроль «точки» здійснюється через:

- а. напругу
- б. усвідомлений рух
- в. силу
- г. швидкість

30. Проблема «точки» особливо важлива при:

- а. сольному співі
- б. ансамблевому виконанні
- в. читанні тексту
- г. аналізі партитури

31. Вступ може здійснюватися:

- а. лише з першої долі
- б. лише з сильної частки
- в. з будь-якої частки такту
- г. тільки після паузи

32. Показ вступу з другої долі вимагає:

- а. зупинки
- б. точного ауфтакту
- в. словесної команди
- г. прискорення

33. Ауфтакт — це:

- а. завершення звучання
- б. пауза
- в. підготовчий жест
- г. зміна динаміки

34. Показ вступу має відповідати:

- а. лише темпу
- б. характеру і метру
- в. динаміці залу
- г. кількості співаків

35. Зняття звучання — це:

- а. початок твору
- б. кульмінація
- в. завершення фрази або твору
- г. зміна темпу

36. Зняття звучання показується:

- а. різким жестом
- б. поступовим рухом
- в. підготовленим жестом
- г. словом

37. Чітке зняття необхідне для:

- а. початку співу
- б. точного завершення
- в. зміни темпу
- г. динаміки

38. Запізніле зняття призводить до:

- а. ансамблевої злагодженості
- б. «хвостів» у звучанні
- в. кращого *legato*
- г. стабільності

39. Розмежування функцій рук означає:

- а. однакову роботу рук
- б. незалежність і доцільність рухів
- в. відмову від лівої руки
- г. симетрію

40. Права рука диригента переважно відповідає за:

- а. динаміку
- б. тактування і метр
- в. характер
- г. вступ

41. Ліва рука використовується для:

- а. відбивання долей
- б. метричної схеми
- в. виразних і динамічних завдань
- г. рахунку

42. Одночасна робота рук вимагає:

- а. механічності
- б. високої координації
- в. сили
- г. швидкості

43. Показ вступу без лівої руки:

- а. завжди неможливий
- б. можливий у простих випадках
- в. є нормою
- г. обов'язковий

44. Зняття звучання лівою рукою сприяє:

- а. хаосу
- б. точності завершення
- в. пришвидшенню
- г. зменшенню гучності

45. Розмежування функцій рук є ознакою:

- а. початкового рівня
- б. диригентської незрілості
- в. сформованої техніки
- г. випадковості

#### **Тестові завдання до модуля 4. Основні штрихи в хоровому диригуванні**

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Штрих legato означає:

- а. відокремлене звучання
- б. зв'язне, плавне звучання
- в. різке виконання
- г. акцентовану подачу

2. Основною ознакою legato в диригуванні є:
- а. ламані рухи
  - б. безперервність жесту
  - в. різка «точка»
  - г. уривчастість
3. Штрих non legato характеризується:
- а. максимальною тяглістю
  - б. повною відсутністю «точки»
  - в. помірною відокремленістю звуків
  - г. різкою акцентуацією
4. Показ legato вимагає від диригента:
- а. жорстких рухів
  - б. округлої пластики
  - в. великої сили
  - г. різкого ауфтакту
5. Non legato у диригентському жесті передається через:
- а. надмірну плавність
  - б. чіткі, але не різкі рухи
  - в. повну зупинку руки
  - г. колові рухи
6. Штрих legato найчастіше використовується у:
- а. маршах
  - б. кантиленних творах
  - в. ритмічних вправах
  - г. речитативах
7. Основна помилка при показі legato — це:
- а. занадто велика амплітуда
  - б. переривання жесту
  - в. повільний темп
  - г. м'яка «точка»
8. Non legato не слід плутати з:
- а. legato
  - б. staccato
  - в. fermata
  - г. crescendo
9. Показ non legato вимагає:
- а. більш чіткої метричної «точки»
  - б. безперервного руху
  - в. зупинки
  - г. прискорення

10. Штрихи в хоровому диригуванні залежать від:

- а. розміру сцени
- б. характеру музики
- в. кількості співаків
- г. освітлення

11. Ліва рука диригента при показі штриха використовується для:

- а. тактування
- б. посилення виразності
- в. відбивання долей
- г. рахунку

12. Штрих legato передбачає:

- а. рівність і плавність звучання
- б. різкі акценти
- в. відокремлення фраз
- г. механічність

13. Non legato вимагає від хору:

- а. тяглого дихання
- б. чіткої артикуляції
- в. злитого звучання
- г. уповільнення

14. Показ штрихів має бути:

- а. однаковим у всіх творах
- б. механічним
- в. зрозумілим для хору
- г. декоративним

15. Основна мета роботи над штрихами — це:

- а. технічна складність
- б. зовнішній ефект
- в. точне втілення музичного образу
- г. економія жесту

16. Фермата — це:

- а. прискорення темпу
- б. знак подовження звучання
- в. пауза
- г. акцент

17. Найчастіше фермата використовується:

- а. на початку твору
- б. у середині такту без підготовки
- в. наприкінці фрази або твору
- г. лише в середині твору

18. Проста фермата виконує функцію:
- а. зміни розміру
  - б. логічного завершення
  - в. вступу
  - г. модуляції
19. Показ фермат у диригуванні вимагає:
- а. різкого жесту
  - б. усвідомленої зупинки руху
  - в. прискорення
  - г. збільшення темпу
20. Тривалість фермат визначається:
- а. виключно нотним текстом
  - б. диригентом відповідно до музики
  - в. випадково
  - г. метрономом
21. Фермата наприкінці твору потребує:
- а. негайного зняття
  - б. художньо вмотивованого завершення
  - в. пришвидшення
  - г. повтору
22. Під час фермат диригент:
- а. продовжує тактувати
  - б. фіксує жест
  - в. зупиняється і відвертається
  - г. опускає руки
23. Основна помилка при показі фермат — це:
- а. надто довга пауза
  - б. відсутність контролю
  - в. плавний рух
  - г. м'який жест
24. Фермата може розташовуватися:
- а. лише на ноті
  - б. лише на паузі
  - в. на ноті або паузі
  - г. лише над тактом
25. Показ фермат повинен бути:
- а. формальним
  - б. художньо обґрунтованим
  - в. механічним
  - г. однаковим

26. Завершальна фермата часто поєднується з:

- а. crescendo
- б. diminuendo
- в. accelerando
- г. staccato

27. Фермата у середині твору виконує роль:

- а. кульмінації або зупинки розвитку
- б. вступу
- в. технічної паузи
- г. зміни складу

28. При показі фермат важливо контролювати:

- а. положення ніг
- б. дихання хору
- в. освітлення
- г. тембр залу

29. Фермата без зняття звучання може призвести до:

- а. чіткого завершення
- б. «зависання» звуку
- в. ансамблевої злагодженості
- г. стабільності

30. Показ фермат є елементом:

- а. метричної схеми
- б. виразного диригування
- в. технічного рахунку
- г. сольного співу

31. Здіймана фермата передбачає:

- а. зупинку без руху
- б. подальший вступ після фермат
- в. завершення твору
- г. зміну розміру

32. Нездіймана фермата означає:

- а. продовження руху
- б. зняття і новий вступ
- в. завершення без продовження
- г. прискорення

33. Основна різниця між здійсненою і нездійненою фермата полягає у:

- а. тривалості
- б. наявності подальшого руху
- в. динаміці
- г. темпі

34. Здіймана фермата використовується, коли:

- а. твір закінчується
- б. музика продовжується після паузи

- в. змінюється тональність
- г. починається вступ

35. Нездіймана фермата найчастіше застосовується:

- а. перед вступом
- б. у середині фрази
- в. наприкінці твору
- г. перед кульмінацією

36. Показ здійсненої фермат потребує:

- а. повної зупинки жесту
- б. підготовки до нового афтакту
- в. різкого руху
- г. прискорення

37. При нездійманій фермат диригент:

- а. готує новий вступ
- б. завершує звучання
- в. продовжує тактувати
- г. змінює розмір

38. Помилкою при здійсненій фермат є:

- а. чітка підготовка
- б. відсутність нового вступу
- в. усвідомлена пауза
- г. контроль дихання

39. Ліва рука при показі фермат зазвичай використовується для:

- а. тактування
- б. контролю звучання і зняття
- в. рахунку
- г. темпу

40. Показ зняття при ферматі має бути:

- а. випадковим
- б. несподіваним
- в. чітким і зрозумілим
- г. прихованим

41. Зняття звучання здійснюється переважно:

- а. різким рухом вниз
- б. жестом припинення
- в. прискоренням
- г. словом

42. Здіймана фермата поєднує в собі:

- а. зупинку і новий початок
- б. прискорення і динаміку
- в. темп і метр
- г. артикуляцію

43. Нездіймана фермата не потребує:
- а. зняття звучання
  - б. нового вступу
  - в. контролю
  - г. виразності
44. Чітке розрізнення видів фермат допомагає:
- а. механічності
  - б. точності виконання
  - в. спрощенню твору
  - г. формальності
45. Володіння показом різних фермат є ознакою:
- а. початкового рівня
  - б. теоретичних знань
  - в. професійної диригентської техніки
  - г. випадковості

**Тестові завдання до модуля 5. Удосконалення техніки диригування, формування майбутнього фахівця**

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Поліфонічний твір характеризується:
- а. домінуванням одного голосу
  - б. гармонічною однорідністю
  - в. самостійністю кожного голосу
  - г. відсутністю метричної організації
2. Складні розміри у поліфонічних творах вимагають від диригента:
- а. механічного тактування
  - б. чіткого внутрішнього пульсу
  - в. збільшеної гучності
  - г. спрощення схеми
3. Основна складність диригування поліфонії полягає у:
- а. зміні темпу
  - б. поєднанні незалежних голосів
  - в. читанні тексту
  - г. роботі з динамікою
4. При диригуванні поліфонічних творів важливо:
- а. виділяти лише верхній голос
  - б. зберігати рівноправність голосів
  - в. спрощувати фактуру
  - г. уникати лівої руки
5. Складний розмір — це:
- а.  $2/4$
  - б.  $3/4$
  - в.  $5/4$ ,  $7/8$  та подібні
  - г.  $4/4$

6. Поліфонічне мислення диригента проявляється у:

- а. зовнішній ефектності
- б. одночасному слуховому контролю голосів
- в. силі жесту
- г. темпі

7. Схема тактування у складних розмірах має бути:

- а. спрощеною
- б. механічною
- в. логічною і зрозумілою
- г. довільною

8. Ліва рука в поліфонічних творах використовується для:

- а. рахунку
- б. підкреслення входів голосів
- в. тактування
- г. заміни правої

9. Поліфонія вимагає від диригента:

- а. одноманітності
- б. гнучкості жесту
- в. жорсткої схеми
- г. мінімального руху

10. Помилкою при диригуванні поліфонії є:

- а. внутрішній рахунок
- б. диференціація голосів
- в. злиття всіх голосів в один
- г. слуховий контроль

11. Складні розміри потребують:

- а. уповільнення
- б. чіткої метричної організації
- в. надмірної динаміки
- г. зупинки

12. Поліфонічний твір передбачає:

- а. підпорядкування голосів
- б. незалежність і взаємодію голосів
- в. солювання
- г. акомпанемент

13. Основна мета диригування поліфонії:

- а. ефектність
- б. ансамблева точність
- в. показ складності
- г. прискорення

14. Робота зі складними розмірами розвиває у диригента:

- а. механічність
- б. ритмічну стабільність
- в. випадковість
- г. пасивність

15. Диригування поліфонічних творів є показником:

- а. початкового рівня
- б. середньої підготовки
- в. професійної зрілості
- г. теоретичних знань

16. Музична форма — це:

- а. темп
- б. зовнішній вигляд
- в. будова музичного твору
- г. характер звучання

17. Структурне мислення диригента необхідне для:

- а. рахунку
- б. усвідомленої інтерпретації
- в. гучності
- г. механічного виконання

18. Аналіз структури перед диригуванням включає:

- а. лише читання тексту
- б. визначення фраз і розділів
- в. підбір темпу
- г. вибір костюма

19. Фразування залежить від:

- а. структури твору
- б. розміру залу
- в. складу хору
- г. освітлення

20. Кульмінація у творі — це:

- а. початок
- б. випадковий момент
- в. вершина розвитку
- г. пауза

21. Диригент передає структуру твору через:

- а. словесні пояснення
- б. жестикуляцію
- в. темп
- г. рахунок

22. Усвідомлення структури допомагає:

- а. спростити твір
- б. уникнути помилок
- в. вибудувати цілісну форму
- г. пришвидшити виконання

23. Основна помилка — диригування:

- а. з аналізом
- б. без розуміння форми
- в. з партитурою
- г. з лівою рукою

24. Структурні межі вказують на:

- а. зміну фраз
- б. кінець нот
- в. темп
- г. динаміку

25. Формування уявлень структури є:

- а. другорядним
- б. базовим елементом підготовки
- в. факультативним
- г. теоретичним

26. Диригентська логіка базується на:

- а. випадковості
- б. внутрішньому слуху
- в. музичній формі
- г. фізичній силі

27. Цілісність виконання досягається через:

- а. рівну гучність
- б. усвідомлення структури
- в. спрощення
- г. автоматизм

28. Робота над формою починається з:

- а. диригування
- б. аналізу партитури
- в. співу
- г. тактування

29. Структурне мислення формує:

- а. механічність
- б. художню відповідальність
- в. випадковість
- г. пасивність

30. Уявлення структури є ознакою:

- а. початківця
- б. сформованого музиканта
- в. теоретика
- г. акомпаніатора

31. Змінний розмір означає:

- а. постійний метр
- б. зміну розміру впродовж твору
- в. зміну темпу
- г. зміну динаміки

32. Диригування змінних розмірів вимагає:

- а. зупинок
- б. високої концентрації
- в. спрощення
- г. гучності

33. Основна складність змінних розмірів:

- а. читання тексту
- б. швидка перебудова схеми
- в. динаміка
- г. дихання

34. При зміні розміру диригент повинен:

- а. зупинитися
- б. чітко змінити схему
- в. прискоритися
- г. дати словесну команду

35. Внутрішній пульс допомагає:

- а. змінити темп
- б. зберегти цілісність
- в. збільшити гучність
- г. зробити паузу

36. Ліва рука при змінних розмірах використовується для:

- а. рахунку
- б. підказки змін
- в. тактування
- г. зупинки

37. Зміна розміру має бути:

- а. прихованою
- б. несподіваною
- в. зрозумілою для хору
- г. механічною

38. Найпоширеніша помилка — це:

- а. чіткість
- б. запізнення зі зміною схеми
- в. внутрішній рахунок
- г. слуховий контроль

39. Диригування змінних розмірів розвиває:

- а. автоматизм
- б. ритмічну гнучкість
- в. пасивність
- г. монотонність

40. Змінні розміри часто зустрічаються у:

- а. народній та сучасній музиці
- б. маршах
- в. хоралах
- г. колискових

41. Підготовка до зміни розміру здійснюється через:

- а. паузу
- б. ауфтакт
- в. слово
- г. прискорення

42. Чіткість диригування змінних розмірів забезпечує:

- а. ансамбль
- б. втому
- в. спрощення
- г. хаос

43. Змінні розміри потребують від диригента:

- а. жорсткості
- б. пластичності
- в. статичності
- г. мінімалізму

44. Успішне диригування змінних розмірів залежить від:

- а. сили рук
- б. внутрішнього рахунку
- в. висоти пульса
- г. тембру залу

45. Робота зі змінними розмірами є показником:

- а. початкової підготовки
- б. випадкових навичок
- в. професійної майстерності
- г. теоретичної обізнаності

## ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ З КУРСУ « ВОКАЛ»

### Тестові завдання до модуля 1. Формування уяви про вокально-виконавські технічні поняття

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Що є фізичною основою звуку?
  - а. Світлові хвилі
  - б. Електромагнітні коливання
  - в. Механічні коливання частинок середовища
  - г. Теплове випромінювання
  
2. Яке середовище не може передавати звук?
  - а. Повітря
  - б. Вода
  - в. Метал
  - г. Вакуум
  
3. Завдяки чому виникає співочий звук у людини?
  - а. Роботі легенів
  - б. Коливанню голосових зв'язок
  - в. Руху язика
  - г. Формі губ
  
4. Як називають звуки з чітко визначеною висотою?
  - а. Шумові
  - б. Акустичні
  - в. Тонові
  - г. Механічні
  
5. Який приклад належить до шумових звуків?
  - а. Звук флейти
  - б. Дзвін камертону
  - в. Шелест листя
  - г. Спів вокаліста
  
6. Від чого залежить висота звуку?
  - а. Від амплітуди коливань
  - б. Від частоти коливань
  - в. Від тембру
  - г. Від відстані до джерела
  
7. Яка одиниця вимірювання частоти звуку?
  - а. Децибел
  - б. Герц
  - в. Паскаль
  - г. Ват

8. Від чого залежить сила (гучність) звуку?
- а. Від частоти коливань
  - б. Від довжини хвилі
  - в. Від амплітуди коливань
  - г. Від тембру
9. У чому вимірюють гучність звуку?
- а. Герцах
  - б. Міліметрах
  - в. Децибелах
  - г. Вольтах
10. Яка властивість звуку дає змогу відрізнити голоси різних людей?
- а. Висота
  - б. Сила
  - в. Частота
  - г. Тембр
11. Що впливає на тембр співочого голосу?
- а. Лише сила звуку
  - б. Резонатори та обертони
  - в. Швидкість поширення звуку
  - г. Вологість повітря
12. Як поширюється звук у просторі?
- а. Прямолінійно
  - б. Хвилями
  - в. Стрибками
  - г. Коловими рухами
13. Який орган формує звуки мови та співу?
- а. Серце
  - б. Легені
  - в. Гортань
  - г. Вуха
14. Який звук має більшу висоту?
- а. Звук з меншою частотою
  - б. Звук з більшою амплітудою
  - в. Звук з більшою частотою
  - г. Шумовий звук
15. Що відбувається зі звуком при збільшенні відстані від джерела?
- а. Звук стає вищим
  - б. Звук стає сильнішим
  - в. Звук слабшає
  - г. Звук не змінюється

16. Основним джерелом звукових коливань у співі є:

- а. Повітряний струмінь із легень
- б. Коливання голосових складок у гортані
- в. Резонанс у ротовій порожнині
- г. Робота діафрагми

17. Акустичною основою висоти співочого звуку є:

- а. Амплітуда коливань
- б. Форма резонаторів
- в. Частота коливань голосових складок
- г. Інтенсивність повітряного потоку

18. Яка характеристика звуку визначає індивідуальне забарвлення голосу?

- а. Висота
- б. Сила
- в. Тембр
- г. Тривалість

19. Тембр співочого голосу формується переважно завдяки:

- а. Частоті основного тону
- б. Амплітуді коливань
- в. Системі обертонів і резонаторів
- г. Силі повітряного потоку

20. До голосового апарату не належить:

- а. Гортань
- б. Голосові складки
- в. Діафрагма
- г. Ротова порожнина

21. Основною функцією дихального апарату у співі є:

- а. Формування артикуляції
- б. Створення та контроль повітряного тиску
- в. Посилення тембру
- г. Зміна висоти звуку

22. Провідну роль у співочому диханні відіграє:

- а. Міжреберна мускулатура
- б. Черевний прес
- в. Діафрагма
- г. М'язи плечового поясу

23. Спів з фізіологічної точки зору є:

- а. Автоматичним рефлексом
- б. Лише звуковим процесом
- в. Складно координованою м'язовою діяльністю
- г. Пасивною роботою дихання

24. Які органи належать до артикуляційного апарату співака?
- а. Гортань, трахея, бронхи
  - б. Язик, губи, м'яке піднебіння, щелепа
  - в. Легені та діафрагма
  - г. Носові пазухи та лобна кістка
25. Основною функцією артикуляційного апарату у співі є:
- а. Утворення первинного звуку
  - б. Підтримка дихання
  - в. Формування чіткої дикції та вокальних голосних
  - г. Посилення гучності
26. Який резонатор найбільше впливає на формування співочих голосних?
- а. Грудний
  - б. Носовий
  - в. Ротовий
  - г. Лобний
27. Збільшення амплітуди коливань голосових складок призводить до:
- а. Підвищення висоти звуку
  - б. Зміни тембру
  - в. Збільшення сили звуку
  - г. Зменшення тривалості
28. Яка система організму забезпечує точну координацію вокальних рухів?
- а. Кровоносна
  - б. Нервова
  - в. Лімфатична
  - г. Травна
29. Що є необхідною умовою вокальної стійкості та витривалості?
- а. Постійне м'язове напруження
  - б. Максимальна гучність
  - в. Раціональне дихання і м'язовий баланс
  - г. Швидкий темп виконання
30. Надмірне напруження артикуляційного апарату призводить до:
- а. Збагачення тембру
  - б. Погіршення дикції та втоми голосу
  - в. Підвищення висоти
  - г. Збільшення діапазону
31. Співацька установка — це:
- а. Положення голови під час співу
  - б. Сукупність правильного положення тіла та внутрішньої готовності до співу
  - в. Лише постава співака
  - г. Напруження м'язів корпусу

32. Яка постава вважається оптимальною для співу?
- а. З опущеними плечима і зігнутою спиною
  - б. З напруженою грудною кліткою
  - в. Пряма, врівноважена, без зайвого напруження
  - г. Максимально розслаблена, з опущеною головою
33. Яке положення голови є правильним для співацької установки?
- а. Сильно піднята
  - б. Нахилена вперед
  - в. Природне, вільне положення
  - г. Відхилена назад
34. Який тип дихання є основним у професійному співі?
- а. Ключичне
  - б. Грудне
  - в. Черевне
  - г. Змішане (нижньо-реберно-діафрагмальне)
35. Ключичне дихання у співі вважається небажаним, оскільки:
- а. Не забезпечує достатнього вдиху
  - б. Викликає зайве напруження і нестійкість звуку
  - в. Зменшує висоту звуку
  - г. Не впливає на якість співу
36. Під час правильного вдиху для співу відбувається:
- а. Піднімання плечей
  - б. Втягування живота
  - в. Розширення нижніх ребер
  - г. Напруження шиї
37. Співоча опора — це:
- а. Сильний тиск повітря
  - б. Фіксація грудної клітки
  - в. Контрольований баланс дихання та м'язів корпусу
  - г. Напруження діафрагми
38. Яка умова є необхідною для вільного звукоутворення?
- а. Максимальна сила повітря
  - б. Напружені голосові складки
  - в. Координація дихання, гортані та резонаторів
  - г. Високе положення плече
39. Надмірний тиск повітря під час співу призводить до:
- а. Збагачення тембру
  - б. Втоми голосових складок
  - в. Розширення діапазону
  - г. Поліпшення інтонації

40. Який початок звуку вважається найбільш фізіологічно доцільним?  
а. Твердий (ударний)  
б. Придихальний  
в. М'який (координований)  
г. Форсований

41. Який фактор найбільше впливає на стабільність звуку?  
а. Сила артикуляції  
б. Опора дихання  
в. Рух губ  
г. Темп виконання

42. Неправильна співацька установка найчастіше призводить до:  
а. Покращення тембру  
б. Зменшення динамічного діапазону  
в. Підвищення висоти звуку  
г. Збільшення тривалості фрази

### **Тестові завдання до модуля 2. Формування початкових вмінь та навичок**

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Співацький діапазон — це:

- а. Сила голосу співака
- б. Кількість нот у творі
- в. Сукупність найнижчих і найвищих звуків, доступних голосу
- г. Темброве забарвлення голосу

2. Основною умовою безпечного розширення співацького діапазону є:

- а. Форсування звуку
- б. Регулярні вокальні вправи з правильною технікою
- в. Спів на максимальній гучності
- д. Часте використання високих нот

3. Який принцип є найважливішим під час роботи над верхнім регістром?

- а. Посилення тиску повітря
- б. Напруження гортані
- в. Відчуття вокальної опори й свободи
- г. Активна артикуляція губ

4. Організація співацького дихання передбачає:

- а. Швидкий вдих і повний видих
- б. Поверхнєве грудне дихання
- в. Керований вдих і дозований видих
- г. Затримку дихання

5. Основна функція розспівки — це:

- а. Демонстрація діапазону
- б. Підготовка голосового апарату до співу
- в. Навчання складним мелодіям
- г. Розвиток швидкості співу

6. Розспівка перед заняттям повинна бути:
- а. Короткою і максимально гучною
  - б. Складною і технічною
  - в. Послідовною, поступовою та без напруження
  - г. Орієнтованою лише на високі ноти
7. Яка вокальна вправа найбільше сприяє розвитку рівності регістрів?
- а. Стакато на високих нотах
  - б. Глісандо (ковзання звуку)
  - в. Спів на форте
  - г. Речитатив
8. Робота над нижнім регістром вимагає:
- а. Форсування звуку
  - б. Надмірної гучності
  - в. Відчуття опори та резонатору
  - г. Напруження грудної клітки
9. Який елемент є ключовим у розвитку витривалості голосу?
- а. Тривалі паузи між фразами
  - б. Раціональне використання дихання
  - в. Частий спів на межі діапазону
  - г. Активна міміка
10. Який параметр не є основною метою вокальних вправ?
- а. Розвиток діапазону
  - б. Формування вокальної техніки
  - в. Підготовка голосу
  - г. Втомилення голосових складок
11. Яка помилка найчастіше заважає розвитку діапазону?
- а. Робота в середньому регістрі
  - б. Надмірне м'язове напруження
  - в. Регулярні вправи
  - г. Контроль дихання
12. Основною педагогічною функцією вокальних вправ є:
- а. Швидке досягнення результату
  - б. Закріплення правильних вокальних навичок
  - в. Розвиток сили голосу
  - г. Виконання складного репертуару
13. Техніка співу в професійному виконавстві — це:
- а. Сукупність прийомів для досягнення максимальної гучності
  - б. Механічне відтворення звуків
  - в. Засіб реалізації художнього задуму твору
  - г. Незалежна від музики навичка

14. Виконавське завдання вокаліста полягає насамперед у:
- Демонстрації діапазону
  - Точному відтворенні нотного тексту
  - Художньо-образному втіленні музичного змісту
  - Максимальній силі звучання
15. Резонування у співі — це:
- Напруження гортані
  - Посилення звуку за рахунок резонаторів
  - Збільшення тиску повітря
  - Артикуляційна чіткість
16. Які порожнини виконують функцію основних резонаторів?
- Трахея і бронхи
  - Грудна клітка і легені
  - Ротова, носова порожнини та глотка
  - Щелепи і зуби
17. Правильне резонування сприяє:
- Напруженню голосових складок
  - Форсуванню звуку
  - Вільному, насиченому звучанню
  - Зменшенню діапазону
18. Формування вокального слуху передбачає:
- Лише розвиток музичного слуху
  - Вміння співати голосно
  - Усвідомлений контроль інтонації, тембру й якості звуку
  - Запам'ятовування тексту
19. Вокальний слух — це здатність:
- Розпізнавати музичні інтервали
  - Контролювати власне звучання під час співу
  - Чути супровід
  - Визначати темп
20. Який прийом найбільше сприяє розвитку вокального слуху?
- Спів без супроводу
  - Спів на максимальній гучності
  - Часте використання форте
  - Прискорений темп
21. Яка взаємодія є необхідною для якісного вокального звучання?
- Лише робота гортані
  - Дихання — резонування — артикуляція
  - Артикуляція — сила звуку
  - Ритм — темп
22. Який фактор допомагає співакові коригувати звучання в процесі виконання?
- Зовнішній слухач
  - Дзеркало

- в. Внутрішній вокальний слух
- г. Фізична сила

23. Як техніка співу пов'язана з виконавським завданням?

- а. Техніка є самоціллю
- б. Техніка обмежує виразність
- в. Техніка підпорядковується художньому змісту
- г. Техніка не має значення

24. Основна педагогічна мета розвитку вокального слуху — це:

- а. Формування абсолютного слуху
- б. Збільшення гучності голосу
- в. Самоконтроль і художня свідомість виконавця
- г. Швидке запам'ятовування творів

25. Основний тон у співі — це:

- а. Найсильніший обертон
- б. Найнижчий звук у діапазоні
- в. Звук з основною частотою коливань голосових складок
- г. Результат роботи резонаторів

26. Обертони — це:

- а. Сторонні шуми голосу
- б. Додаткові звуки, кратні основному тону
- в. Лише високі частоти
- г. Результат неправильного дихання

27. Сукупність основного тону та обертонів утворює:

- а. Діапазон
- б. Інтонацію
- в. Тембр
- г. Динаміку

28. Явище резонування звуку полягає в:

- а. Підсиленні звуку при збігу власних частот
- б. Збільшенні тиску повітря
- в. Напруженні голосових складок
- г. Форсуванні звучання

29. Резонатори у співі — це:

- а. Голосові складки
- б. М'язи гортані
- в. Порожнини, що підсилюють і забарвлюють звук
- г. Легені

30. Які порожнини належать до основних резонаторів голосу?

- а. Трахея і бронхи
- б. Ротова порожнина, глотка та носова порожнина
- в. Легені і діафрагма
- г. Грудна клітка і хребет

31. Деки у музичних інструментах за функцією подібні до:
- Голосових складок
  - Дихального апарату
  - Резонаторів голосу
  - Артикуляційного апарату
32. Форманти голосних звуків — це:
- Основні тони голосу
  - Обертони, підсилені резонаторами
  - Шуми артикуляції
  - Вібраційні коливання
33. Співоча форманта — це:
- Випадкове скупчення частот
  - Зона підсилення обертонів, характерна для співу
  - Основний тон голосу
  - Шум носового резонатора
34. Висока співоча форманта забезпечує:
- Глибину звучання
  - Теплоту тембру
  - Політність і проєкцію голосу
  - Зниження гучності
35. Низька співоча форманта пов'язана переважно з:
- Гортанню
  - Ротовою порожниною
  - Грудним резонатором
  - Носовим резонатором
36. Основна роль носового резонатора у співі полягає в:
- Формуванні основного тону
  - Постійній назалізації звуку
  - Додатковому тембровому збагаченні
  - Зменшенні гучності
37. Надмірне залучення носового резонатора призводить до:
- Політного звучання
  - Назального тембру
  - Розширення діапазону
  - Посилення вібрата
38. Вібрата у вокальному звучанні — це:
- Штучне коливання гучності
  - Нерівність інтонації
  - Природне періодичне коливання висоти і сили звуку
  - Артикуляційний прийом

### Тестові завдання до модуля 3. Розвиток співацьких навичок

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Вокальний слух у професійному співі визначається як:

- а. Здатність точно відтворювати висоту звуку
- б. Уміння чути акомпанемент
- в. Інтегрована здатність контролювати інтонацію, тембр і якість власного звучання
- г. Наявність абсолютного слуху

2. Формування вокального слуху базується насамперед на взаємодії:

- а. Слухового аналізатора і зорового контролю
- б. Слухового, м'язового та вібраційного відчуттів
- в. Пам'яті й уваги
- г. Теоретичних знань

3. М'язове відчуття у співі — це:

- а. Напруження м'язів під час співу
- б. Суб'єктивне відчуття втоми
- в. Усвідомлене відчуття роботи м'язів голосового апарату
- г. Сила фізичної підготовки

4. Яке м'язове відчуття є ключовим для стабільної інтонації?

- а. Напруження шиї
- б. Відчуття опори дихання
- в. Рух щелепи
- г. Скорочення губ

5. Внутрішній вокальний слух дозволяє співакові:

- а. Чути звучання залу
- б. Передбачати результат звукоутворення до фактичного звучання
- в. Підлаштовуватися під інших співаків
- г. Краще читати ноти

6. Роль пропріоцепції у вокальному виконавстві полягає у:

- а. Контролі слухової пам'яті
- б. Усвідомленні положення та рухів вокального апарату
- в. Орієнтації в просторі сцени
- г. Відчутті ритму

7. Який метод найбільш ефективний для розвитку вокального слуху?

- а. Механічне повторення вправ
- б. Спів на максимальній гучності
- в. Усвідомлений аналіз власного звучання
- г. Часта зміна репертуару

8. Вокальний слух формується найбільш активно:

- а. Лише на початковому етапі навчання
- б. Тільки під час концертної практики
- в. У процесі систематичної вокально-технічної роботи
- г. Незалежно від вокальної підготовки

9. Розвиток вокального слуху без м'язового відчуття призводить до:

- а. Швидкого прогресу
- б. Формування автоматизму
- в. Нестабільності вокальної техніки
- г. Розширення діапазону

10. Яка вправа найбільше активізує внутрішній вокальний слух?

- а. Спів із форсуванням
- б. Спів а capella з попереднім внутрішнім уявленням звуку
- в. Спів у швидкому темпі
- г. Спів з активною мімікою

11. Зовнішній слух у співі:

- а. Є основним інструментом контролю
- б. Повністю замінює вокальний слух
- в. Доповнює внутрішній вокальний слух
- г. Не має значення

12. Який фактор є вирішальним у розвитку професійного вокального слуху?

- а. Природні дані
- б. Абсолютний слух
- в. Систематична рефлексія та контроль відчуттів
- г. Гучність звучання

13. Основна педагогічна мета формування вокального слуху полягає в:

- а. Досягненні ідеальної інтонації
- б. Розвитку слухової пам'яті
- в. Усвідомленому самоконтролі виконавця
- г. Підвищенні сценічної впевненості

14. Основна функція дихання при співацькому звукоутворенні полягає у:

- а. Максимальному наповненні легень
- б. Створенні стабільного й керованого повітряного потоку
- в. Підвищенні гучності
- г. Формуванні артикуляції

15. Самоорганізація співацького дихання означає:

- а. Свідоме затримування дихання
- б. Автоматизований баланс вдиху, видиху та м'язової опори
- в. Сильний тиск повітря
- г. Постійний контроль плечей

16. Яка вправа найбільше сприяє формуванню контрольованого видиху?

- а. Короткий різкий вдих
- б. Видих на «с» або «ш»
- в. Спів на форте
- г. Прискорений темп

17. Внутрішня робота гортані передбачає:
- а. Свідоме стискання гортані
  - б. Координацію м'язів гортані без зайвого напруження
  - в. Підняття гортані для високих нот
  - г. Опускання гортані зусиллям
18. Атака звуку — це:
- а. Посилення гучності
  - б. Початок звучання голосу
  - в. Завершення фрази
  - г. Зміна тембру
19. Яка атака звуку вважається найбільш фізіологічно доцільною?
- а. Тверда (ударна)
  - б. Придихальна
  - в. М'яка (координована)
  - г. Форсована
20. Регістри голосу — це:
- а. Частини музичного твору
  - б. Зони різного звучання, зумовлені способом роботи голосових складок
  - в. Рівні гучності
  - г. Темброві відтінки
21. Основною проблемою при переході між регістрами є:
- а. Зміна темпу
  - б. Порушення інтонації
  - в. Регістровий злам
  - г. Відсутність артикуляції
22. Прикриття голосу у співі означає:
- а. Зменшення гучності
  - б. Приглушення тембру
  - в. Акустичну та артикуляційну адаптацію звуку у верхньому регістрі
  - г. Спів пошепки
23. Мікст — це:
- а. Окремий регістр
  - б. Штучний прийом співу
  - в. Змішаний спосіб звучання грудного і головного регістрів
  - г. Спів у фальцеті
24. Яка технічна умова є необхідною для формування міксту?
- а. Форсування повітря
  - б. Жорстка атака
  - в. Збалансована робота дихання та гортані
  - г. Надмірна артикуляція
25. Яка вправа найбільше допомагає вирівняти регістри?
- а. Стакато на форте
  - б. Глісандо (ковзання)

- в. Швидкий речитатив
- г. Силовий спів

26. Неправильна організація дихання найчастіше призводить до:

- а. Покращення тембру
- б. Вільного звукоутворення
- в. Втоми гортані та нестабільності звуку
- г. Розширення діапазону

27. Основною метою формування самоорганізації співацького дихання є:

- а. Підвищення гучності
- б. Механічний контроль дихання
- в. Автоматизація правильних вокальних навичок
- г. Максимальне наповнення легень

28. Основною фізіологічною особливістю дитячого голосового апарату є:

- а. Повністю сформовані голосові складки
- б. Короткі та тонкі голосові складки
- в. Низьке положення гортані
- г. Великий об'єм резонаторів

29. У якому віці відбувається мутація голосу?

- а. 6–8 років
- б. 9–10 років
- в. 11–15 років
- г. Після 20 років

30. Під час мутації голосу рекомендується:

- а. Інтенсивно розширювати діапазон
- б. Уникати співу
- в. Зменшити навантаження та працювати в зручній тесситурі
- г. Співати лише високі звуки

31. Голосовий апарат дорослого співака характеризується:

- а. Нестабільною роботою гортані
- б. Завершеним анатомо-фізіологічним формуванням
- в. Обмеженим діапазоном
- г. Підвищеною чутливістю до навантажень

32. Що найбільше впливає на природний вокальний діапазон?

- а. Музичний слух
- б. Будова голосового апарату
- в. Репертуар
- г. Гучність співу

33. Тембральне забарвлення голосу формується переважно за рахунок:

- а. Основного тону
- б. Сили видиху
- в. Системи обертонів і резонування
- г. Частоти дихання

34. Який фактор може змінювати тембр голосу з віком?

- а. Темп виконання
- б. Стан голосових складок і резонаторів
- в. Нотний текст
- г. Метр

35. Для літніх співаків характерно:

- а. Автоматичне розширення діапазону
- б. Підвищення еластичності складок
- в. Зменшення витривалості голосу
- г. Посилення резонансу

36. Які вправи є найбільш доцільними для дітей?

- а. Форсовані вправи на гучність
- б. М'які вправи у середньому регістрі
- в. Робота на крайніх нотах
- г. Складні колоратурні пасажі

37. Для розвитку верхнього регістру у дорослих співаків найдоцільніше використовувати:

- а. Форсування
- б. Глісандо та вправи на прикриття
- в. Спів пошепки
- г. Ключичне дихання

38. Вправи на розвиток тембру повинні:

- а. Виконуватися з максимальною гучністю
- б. Орієнтуватися лише на слух
- в. Поєднувати слухові й м'язові відчуття
- г. Ігнорувати дихання

39. Неправильно підібрані вправи можуть призвести до:

- а. Швидкого прогресу
- б. Розширення діапазону
- в. Перевантаження голосового апарату
- г. Збагачення тембру

40. Основним принципом роботи з голосами різного віку є:

- а. Єдина методика для всіх
- б. Індивідуальний та віково-доцільний підхід
- в. Максимальне навантаження
- г. Орієнтація лише на діапазон

#### **Тестові завдання до модуля 4. Розвиток практичних знань умінь та навичок вокального виконання**

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Головною анатомо-фізіологічною особливістю голосового апарату дітей молодшого віку є:

- а. Повністю сформована гортань
- б. Короткі, тонкі та високочастотно коливні голосові складки

- в. Низьке положення гортані
- г. Потужний грудний резонанс

2. Дитячий співочий голос характеризується передусім:

- а. Стійкою тембровою диференціацією
- б. Домінуванням грудного регістру
- в. Світлим, нефіксованим тембром без чіткої регістрової межі
- г. Низькою інтонаційною точністю

3. Яка класифікація дитячих голосів є методично доцільною в хоровій практиці?

- а. Сопрано, мецо-сопрано, альт
- б. Ліричні та драматичні
- в. Високі та низькі дитячі голоси
- г. Колоратурні та кантиленні

4. Оптимальний робочий діапазон для дітей 6–9 років зазвичай становить:

- а.  $g-g^2$
- б.  $c^1-c^2$
- в.  $d^1-a^1$
- г.  $a-e^2$

5. Основним механізмом звукоутворення у дітей молодшого шкільного віку є:

- а. Грудний тип фонації
- б. Змішаний регістр
- в. Легкий фальцетний механізм
- г. Форсований гортанний механізм

6. Який тип атаки звуку є найбільш доцільним у роботі з дитячими голосами?

- а. Тверда атака
- б. Придихальна атака
- в. М'яка координована атака
- г. Форсована атака

7. Основна методична вимога до вокальних вправ для дітей:

- а. Максимальна динаміка
- б. Робота в крайніх регістрах
- в. Короткі, ігрові, в середній тесситурі
- г. Тривалі вправи на витривалість

8. У якому віці зазвичай починається мутація голосу у хлопців?

- а. 8–10 років
- б. 10–11 років
- в. 12–14 років
- г. Після 16 років

9. Найхарактернішою ознакою початку мутації голосу є:

- а. Різке розширення діапазону
- б. Стійке зниження висоти
- в. Нестабільність інтонації та швидка втомлюваність
- г. Посилення тембрової яскравості

10. Педагогічна стратегія роботи з підлітками в період мутації полягає в:

- а. Активному тренуванні верхнього регістру
- б. Повній забороні співу
- в. Обмеженні навантаження та роботі в комфортній тесситурі
- г. Форсуванні грудного регістру

11. У дівчат мутація голосу зазвичай:

- а. Відсутня
- б. Має прихований, м'який характер
- в. Призводить до різкого зниження голосу
- г. Вимагає повної паузи у співі

12. Яке навантаження є найбільш небезпечним для дитячого голосу?

- а. Спів у середній тесситурі
- б. Короткі розспівки
- в. Тривалий спів на форте в крайніх нотах
- г. Спів в унісон

13. Основні принципи охорони дитячого голосу включають:

- а. Підвищення витривалості
- б. Ігнорування вікових змін
- в. Дотримання режиму, гігієни та дозування навантаження
- г. Активну концертну діяльність

14. Який педагогічний фактор найбільше впливає на збереження дитячого голосу?

- а. Вибір складного репертуару
- б. Регулярні прослуховування
- в. Компетентність викладача у віковій фізіології
- г. Частота занять

15. Основною метою вокальної роботи з дітьми є:

- а. Раннє формування професійної техніки
- б. Підготовка до консерваторії
- в. Формування здорового, природного голосоутворення
- г. Максимальне розширення діапазону

16. Співацький діапазон професійного вокаліста визначається:

- а. Кількістю нот у репертуарі
- б. Сукупністю крайніх звуків, які можуть звучати стабільно й технічно вільно
- в. Максимальною гучністю голосу
- г. Висотою основного тону

17. Основним принципом безпечного розширення співацького діапазону є:

- а. Регулярне виконання крайніх нот
- б. Форсування звуку з підвищенням динаміки
- в. Поступовість і технічна координація
- г. Активне напруження гортані

18. Розширення верхнього регістру можливе лише за умови:

- а. Підвищення підгортанного тиску
- б. Активного грудного резонування
- в. Балансу дихання, резонування та прикриття
- г. Широкого відкривання рота

19. Найбільш доцільними для початкового розширення діапазону є вправи:
- а. На форте у швидкому темпі
  - б. У крайніх регістрах
  - в. На середньому регістрі з поступовим розширенням
  - г. Лише у верхній тесситурі
20. Динамічні можливості голосу — це:
- а. Швидкість співу
  - б. Здатність змінювати гучність без втрати якості звучання
  - в. Рівень фізичної витривалості
  - г. Обсяг діапазону
21. Яка динаміка є методично доцільною під час вправ на розширення діапазону?
- а. Форте
  - б. Піанісимо
  - в. Мецо-форте / мецо-піано
  - г. Максимальна
22. Закріплення звучання у всьому діапазоні передбачає:
- а. Часте виконання високих нот
  - б. Рівномірність тембру та інтонації в усіх регістрах
  - в. Роботу лише над крайніми звуками
  - г. Збільшення гучності
23. Основною причиною нестабільності верхніх нот є:
- а. Недостатній музичний слух
  - б. Порушення координації дихання і гортані
  - в. Надмірна артикуляція
  - г. Повільний темп
24. Роль міксту у розвитку діапазону полягає в:
- а. Посиленні грудного регістру
  - б. Повній заміні головного регістру
  - в. Згладжуванні регістрових переходів
  - г. Зменшенні діапазону
25. Яка вправа найбільше сприяє розвитку верхнього діапазону без перевантаження?
- а. Арпеджіо з прикриттям
  - б. Форсований спів на відкритих голосних
  - в. Тривалий спів на крайніх нотах
  - г. Речитатив
26. Робота над нижнім регістром повинна ґрунтуватися на:
- а. Надмірному тиску повітря
  - б. Активному грудному резонуванні без затиску
  - в. Форсуванні гучності
  - г. Затримці дихання
27. Поступове транспонування вправ дозволяє:
- а. Швидко збільшити діапазон
  - б. Механічно розширити голос

- в. Адаптувати голосовий апарат до нових висот
- г. Зменшити навантаження

28. Неправильне розширення діапазону найчастіше призводить до:

- а. Покращення тембру
- б. Підвищення витривалості
- в. Перевантаження та нестабільності голосу
- г. Розширення динаміки

29. Основною педагогічною метою вправ на розширення вокального діапазону є:

- а. Досягнення максимальної кількості нот
- б. Формування технічно вільного та художньо керованого голосу
- в. Швидкий сценічний ефект
- г. Робота лише з верхнім регістром

30. Фонетичний метод виховання голосу ґрунтується передусім на:

- а. Механічному тренуванні дихання
- б. Використанні особливостей мовної артикуляції
- в. Збільшенні гучності голосу
- г. Розширенні діапазону

31. Основна педагогічна мета фонетичного методу полягає у:

- а. Формуванні силового співу
- б. Розвитку природного звукоутворення через мовні навички
- в. Тренуванні дикції для сцени
- г. Уніфікації тембру

32. Поняття «вокальна мова» означає:

- а. Спів іноземною мовою
- б. Сукупність вокально-артикуляційних засобів співу
- в. Текст пісні
- г. Швидке промовляння складів

33. Яка характеристика вокальної мови відрізняє її від розмовної?

- а. Вища швидкість
- б. Менша артикуляція
- в. Подовжені голосні та збереження резонування звуків
- г. Відсутність інтонації

34. Яка роль голосних у фонетичному методі?

- а. Допоміжна
- б. Визначальна у формуванні звуку
- в. Незначна
- г. Лише дикційна

35. Найбільш доцільними для початкового етапу навчання співу є голосні:

- а. [i], [e]
- б. [y], [o]
- в. [a], [o]
- г. Усі однаково

36. Який принцип артикуляції є важливим при переході від мови до співу?
- а. Посилення приголосних
  - б. Максимальне відкривання рота
  - в. Збереження мовної природності
  - г. Повне ігнорування мовної артикуляції
37. У вокальній мові приголосні звуки виконують функцію:
- а. Основного носія тону
  - б. Перешкоди звуку
  - в. Формування чіткості тексту без порушення вокальної лінії
  - г. Заміни голосних
38. Який артикуляційний апарат відіграє ключову роль у фонетичному методі?
- а. Гортань
  - б. Діафрагма
  - в. Язик і губи
  - г. Плечовий пояс
39. Надмірно активна артикуляція приголосних у співі може призвести до:
- а. Покращення дикції
  - б. Збагачення тембру
  - в. Порушення легато та звукоутворення
  - г. Розширення діапазону
40. Який методичний прийом сприяє м'якому переходу від мови до співу?
- а. Спів на форте
  - б. Декламаційно-вокальні вправи
  - в. Вправи на стакато
  - г. Робота в крайніх регістрах
41. У вокальній мові поняття «співуча вимова» означає:
- а. Прискорене мовлення
  - б. Подовження голосних із збереженням артикуляції
  - в. Посилення приголосних
  - г. Рівну динаміку
42. Який фактор є визначальним у фонетичному методі?
- а. Сила видиху
  - б. Діапазон голосу
  - в. Координація мовної артикуляції та звукоутворення
  - г. Темп виконання
43. Яка помилка найчастіше виникає при некоректному застосуванні фонетичного методу?
- а. Відсутність дикції
  - б. Надмірна назалізація
  - в. Перенесення мовних затисків у спів
  - г. Зниження інтонації
44. Основною метою фонетичного методу у вокальній педагогіці є:
- а. Формування чіткої дикції
  - б. Зв'язок мовної та вокальної природи голосу

- в. Підготовка до сценічної мови
- г. Розвиток сили голосу

**Тестові завдання до модуля 5. Формування вокально-виконавського  
комплексу фахової підготовки**

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Комплекс фахової підготовки вокаліста передбачає:
  - а. Лише розвиток голосу
  - б. Вивчення окремих вокальних вправ
  - в. Системну інтеграцію технічних, музично-теоретичних і художніх складників
  - г. Виконання творів без аналізу
  
2. Практичне вивчення вокального твору починається з:
  - а. Вокалізації тексту
  - б. Детального музично-художнього аналізу
  - в. Роботи над динамікою
  - г. Вибору темпу
  
3. Структурний аналіз вокального твору включає:
  - а. Лише визначення жанру
  - б. Аналіз форми, фразування та кульмінацій
  - в. Вивчення вокальних труднощів
  - г. Оцінку сценічної поведінки
  
4. Змістовий аналіз вокального твору спрямований на:
  - а. Визначення діапазону
  - б. Усвідомлення художнього образу і драматургії
  - в. Вибір динамічних відтінків
  - г. Контроль інтонації
  
5. Який компонент фахової підготовки є базовим у роботі над вокальним твором?
  - а. Сценічний рух
  - б. Техніка співу
  - в. Знання біографії композитора
  - г. Костюм
  
6. Вокальний твір у навчальному процесі використовується як:
  - а. Репертуарна одиниця
  - б. Засіб розвитку окремих технічних навичок
  - в. Матеріал для інтеграції техніки й художньої інтерпретації
  - г. Концертний номер
  
7. Робота над текстом вокального твору передбачає:
  - а. Механічне заучування слів
  - б. Орфоепічний і смисловий аналіз
  - в. Лише дикцію
  - г. Швидке читання

8. Який етап є вирішальним для поєднання техніки і змісту?
- Початкове розучування нот
  - Робота над вокальними вправами
  - Інтерпретаційний етап
  - Концертне виконання
9. Аналіз вокально-технічних труднощів у творі дозволяє:
- Змінити тональність
  - Підібрати відповідні вправи
  - Скоротити твір
  - Співати гучніше
10. Фразування у вокальному творі повинно базуватися на:
- Механічному поділі тактів
  - Лише на диханні
  - Музично-поетичній логіці
  - Вокальній зручності
11. Яка складова фахової підготовки забезпечує стилістичну достовірність виконання?
- Дихальна техніка
  - Вокальна витривалість
  - Знання стилю та епохи
  - Гучність голосу
12. Практичне застосування вокальних вправ під час роботи над твором має на меті:
- Замінити роботу з твором
  - Механічне тренування
  - Подолання конкретних технічних труднощів твору
  - Збільшення обсягу занять
13. Комплексність фахової підготовки виявляється у:
- Рівному розвитку діапазону
  - Узгодженні техніки, музичного мислення та художнього образу
  - Регулярності занять
  - Кількості виконаних творів
14. Самостійна робота студента над вокальним твором передбачає:
- Повторення з викладачем
  - Усвідомлений аналіз і самоконтроль
  - Лише слухання записів
  - Роботу над гучністю
15. Кінцевим результатом практичного вивчення вокального твору є:
- Запам'ятовування нот і тексту
  - Технічно правильне виконання
  - Художньо цілісна інтерпретація
  - Максимальна гучність
16. Legato у вокальному виконавстві передбачає:
- Абсолютно рівну динаміку на всіх звуках
  - Безперервність повітряного потоку при мінімальних артикуляційних розривах

- в. Повну відсутність приголосних
- г. Механічне з'єднання нот

17. Основною фізіологічною умовою якісного legato є:

- а. Активна робота губ
- б. Стабільна опора дихання і збереження вокальної позиції
- в. Підвищений підгортанний тиск
- г. Затримка дихання

18. Порушення legato найчастіше виникає через:

- а. Відсутність музичного слуху
- б. Надмірну рухливість язика і щелепи
- в. Недостатню артикуляцію приголосних
- г. Повільний темп

19. Non legato у вокалі характеризується:

- а. Повним відривом звуків
- б. Ковзним з'єднанням
- в. Чіткою, але не різкою відокремленістю звуків
- г. Механічною паузою між звуками

20. Основна різниця між staccato та non legato полягає у:

- а. Висоті звуку
- б. Типі дихання
- в. Ступені відокремленості звуків
- г. Тембрі

21. Вокальне staccato фізіологічно ґрунтується на:

- а. Активній роботі голосових складок при стабільній опорі дихання
- б. Різкому поштовху повітря
- в. Швидкому вдиху перед кожним звуком
- г. Форсуванні гортані

22. Яка помилка найчастіше трапляється при виконанні staccato?

- а. Надмірна кантиленність
- б. Перехід у шепіт
- в. Ударна гортанна атака
- г. Нечіткий ритм

23. Види атаки звуку класифікуються залежно від:

- а. Типу резонатора
- б. Співвідношення початку фонації та повітряного потоку
- в. Темпу виконання
- г. Типу голосу

24. М'яка (координована) атака звуку характеризується:

- а. Перевагою повітря над фонацією
- б. Одночасним початком фонації та видиху
- в. Різким змиканням складок
- г. Затримкою звуку

25. Придихальна атака звуку виникає внаслідок:
- а. Запізнення видиху
  - б. Пізнього змикання голосових складок
  - в. Надмірної резонансної активності
  - г. Швидкого темпу
26. Тверда атака звуку є виправданою:
- а. У постійній вокальній практиці
  - б. Лише в окремих художніх або стилістичних випадках
  - в. У вправах для дітей
  - г. Для розвитку діапазону
27. Який тип звуковедення найбільш тісно пов'язаний із legato?
- а. Staccato
  - б. Non legato
  - в. Кантилена
  - г. Декламація
28. Поєднання різних видів звуковедення в одному творі вимагає:
- а. Зміни типу дихання
  - б. Гнучкої координації артикуляції, дихання і фонації
  - в. Форсування голосу
  - г. Зміни вокального регістру
29. Найбільш небезпечним для голосового апарату є поєднання:
- а. Legato з м'якою атакою
  - б. Staccato з координацією
  - в. Твердої атаки з надмірним тиском повітря
  - г. Non legato у повільному темпі
30. Основною педагогічною метою вивчення прийомів звуковедення є:
- а. Збільшення гучності
  - б. Формування технічно та художньо керованого голосу
  - в. Уніфікація вокальної манери
  - г. Розширення діапазону
31. Основне завдання штрихів у вокальному виконавстві полягає в:
- а. Полегшенні технічного виконання
  - б. Відтворенні метричної структури
  - в. Формуванні художнього образу та музичної мови твору
  - г. Підвищенні гучності
32. Вибір штриха у вокальному творі насамперед залежить від:
- а. Типу голосу
  - б. Темпу
  - в. Характеру музично-поетичного образу
  - г. Діапазону
33. Яка умова є визначальною для стилістично достовірного legato?
- а. Максимально гучний звук
  - б. Абсолютна рівність ритму

- в. Безперервність фонації та логічне фразування
- г. Активна артикуляція приголосних

34. Staccato як засіб художньої виразності найчастіше використовується для:

- а. Ліричних кантиленних образів
- б. Драматичних кульмінацій
- в. Передачі руху, легкості або іронії
- г. Статичних епізодів

35. Non legato у вокальному творі доцільно застосовувати для:

- а. Повного відокремлення звуків
- б. Плавного злиття фраз
- в. Чіткої декламаційності без різкої відривності
- г. Максимальної кантилени

36. Художньо виправдане використання твердої атаки можливе:

- а. Постійно
- б. Лише у вправах
- в. У виняткових стилістичних або драматургічних моментах
- г. У дитячому репертуарі

37. Невідповідність штриха художньому образу призводить до:

- а. Зміни темпу
- б. Технічних труднощів
- в. Розриву між змістом і звучанням
- г. Зниження гучності

38. Який чинник визначає характер атаки звуку у фразі?

- а. Розмір твору
- б. Артикуляційні особливості мови
- в. Сміслово акцентуація та драматургія
- г. Кількість нот

39. Legato з надмірно активною артикуляцією приголосних може:

- а. Збагатити тембр
- б. Посилити динаміку
- в. Порушити цілісність звуковедення
- г. Поліпшити дикцію

40. Використання staccato з придихальною атакою призводить до:

- а. Чіткішого ритму
- б. Втрати опори та фонаційної стабільності
- в. Покращення інтонації
- г. Підвищення виразності

41. Для досягнення драматичного напруження у вокальному творі найчастіше доцільно:

- а. Використовувати лише legato
- б. Поєднувати non legato з акцентованою м'якою атакою
- в. Співати весь твір staccato
- г. Уникати штрихів

42. Вокальне звуковедення розглядається як:

- а. Суто технічний прийом
- б. Засіб контролю дихання
- в. Носій художнього змісту твору
- г. Спосіб збільшення діапазону

43. Основна мета свідомого використання штрихів і атак звуку полягає в:

- а. Демонстрації вокальної техніки
- б. Механічному виконанні авторських позначень
- в. Переконаливому втіленні художнього образу твору
- г. Полегшенні співу

# ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ З КУРСУ « ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО»

## Тестові завдання до модуля 1. Розвиток та удосконалення технічної майстерності

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Який тип інструментів з'явився найпершим?
  - а. Духові інструменти з деревини
  - б. Ударно-шумові інструменти
  - в. Смичкові інструменти, зроблені з жил тварин
  - г. Мідні духові інструменти
2. Яка функція інструментальної музики була провідною на ранніх етапах її розвитку?
  - а. Розважальна
  - б. Ритуально-обрядова
  - в. Концертна
  - г. Виховна
3. Однією з найдавніших цивілізацій, яка залишила по собі величезну кількість писемних та зображальних свідчень про музику, є:
  - а. Стародавній Рим
  - б. Стародавній Єгипет
  - в. Київська Русь
  - г. Візантія
4. До якої групи належать ліра та арфа?
  - а. духові
  - б. ударні
  - в. клавішні
  - г. струнні
5. Який період історії пов'язаний з активним розвитком професійного інструментального виконавства?
  - а. Античність
  - б. Середньовіччя
  - в. Відродження
  - г. XX століття
6. Який тип фактури характерний для інструментальної музики епохи бароко?
  - а. Гомофонно-гармонічна
  - б. Поліфонічна
  - в. Акордова
  - г. Монофонічна
7. Хто з композиторів зробив значний внесок у розвиток інструментальної музики бароко?
  - а. В. А. Моцарт
  - б. Л. ван Бетховен
  - в. Й. С. Бах
  - г. К. Дебюссі

8. Який інструмент став основою сольного виконавства у класичну епоху?
- а. Орган
  - б. Клавесин
  - в. Фортепіано
  - г. Лютня
9. Як змінився склад симфонічного оркестру в епоху романтизму?
- а. Оркестр значно збільшився, додалися нові мідні та ударні інструменти
  - б. Оркестр став меншим (камерним)
  - в. З оркестру повністю прибрали скрипки, замінивши їх духовими інструментами
  - г. Склад оркестру залишився незмінним
10. Який стиль пов'язаний з віртуозністю та яскравою індивідуальністю виконавця?
- а. Класицизм
  - б. Бароко
  - в. Романтизм
  - г. Імпресіонізм
11. Що є характерною рисою інструментального мистецтва ХХ століття?
- а. Використання лише традиційних форм
  - б. Звернення до фольклору як до джерела оновлення музичної мови та подолання кризи академічних традицій
  - в. Це епоха радикальних експериментів, розпаду традиційних канонів та пошуку принципово нових звукових світів
  - г. Розвиток ідей та цінностей епохи романтизму
12. Який чинник найбільше вплинув на еволюцію музичних інструментів?
- а. Кліматичні умови
  - б. Технічний прогрес
  - в. Мода
  - г. Випадковість
13. Кого називають “батьком симфонії”:
- а. Йозеф Гайдн
  - б. Вольфганг Амадей Моцарт
  - в. Крістоф Віллібальд Глюк
  - г. Людвіг ван Бетховаен
14. Який вид мистецтва тісно взаємодіє з інструментальним виконавством у процесі історичного розвитку?
- а. Архітектура
  - б. Хореографія
  - в. Образотворче мистецтво
  - г. Декоративно-ужиткове мистецтво
15. Для якого напрямку модернізму характерне зображення крайніх емоційних станів, жаху, болю та підсвідомих страхів?
- а. Сентименталізм
  - б. Мінімалізм
  - в. Імпресіонізм
  - г. Експресіонізм

16. Автор "Добре темперованого клавiру":

- а. Йозеф Гайдн
- б. Вольфганг Амадей Моцарт
- в. Крiстоф Вiллібальд Глюк
- г. Людвiг ван Бетховен

17. Хто з композиторiв пiдняв жанр фортепiанного полонезу до рiвня драматичної «музичної поеми»?:

- а. Фридерик Шопен
- б. Людвiг ван Бетховен
- в. Йоганн Себастьян Бах
- г. Ференц Лiст

18. Як називається унікальний цикл фортепiанних мiнiатюр Мендельсона?

- а. «Пiснi без слiв»
- б. «Пори року»
- в. «Добре темперованийий клавiр»
- г. «Дитячий альбом»

19. Музичний жанр для симфонiчного оркестру засновником якого є Ференц Лiст?

- а. Балетна сюїта
- б. Духовна кантата
- в. Струнний квартет
- г. Симфонiчна поема

20. Який музичний розмiр є характерним для мазурки?

- а. Тридольний
- б. Дводольний
- в. Чотиридольний
- г. Складний розмiр

21. Що означає слово «ноктюрн» у перекладi з французької мови?

- а. «Нiчний»
- б. «Ранiшній»
- в. «Танець»
- г. «Пiсня мандрiвника»

22. Хто є автором фортепiанної Балади №1 соль мiнор (ор. 23)?

- а. Фридерик Шопен
- б. Людвiг ван Бетховен
- в. Йоганн Себастьян Бах
- г. Ференц Лiст

23. Хто з композиторiв створив знамениту парафразу на теми опери Вердi «Рiголетто»?

- а. Фридерик Шопен
- б. Людвiг ван Бетховен
- в. Йоганн Себастьян Бах
- г. Ференц Лiст

24. Хто є автором симфонiчної сюїти "Пер Гюнт"?

- а. Фридерик Шопен
- б. Фелікс Мендельсон
- в. Едвард Грiг

г. Ференц Ліст

25. Яка епоха стала «золотим віком» для розвитку інструментальної мініатюри?

- а. Бароко
- б. Класицизм
- в. Античність
- г. Романтизм

26. Хто є автором фортепіанного циклу “Карнавал”?

- а. Роберт Шуман
- б. Фелікс Мендельсон
- в. Едвард Гріг
- г. Ференц Ліст

27. Який художній напрям у мистецтві став основою творчого стилю Клода Дебюссі?

- а. Імпресіонізм
- б. Класицизм
- в. Експресіонізм
- г. Романтизм

28. Який твір Равеля став світовим хітом завдяки незмінному ритму барабана, що триває протягом усієї п'єси?

- а. «Болеро»
- б. «Павана на смерть інфанти»
- в. «Гра води»
- г. «Місячне сяйво»

29. На якому італійському інструменті, крім скрипки, Паганіні грав на професійному рівні та написав для нього багато творів?

- а. Гітара
- б. Арфа
- в. Труба
- г. Орган

20. З яким музичним інструментом пов'язане ім'я легендарного джазового музиканта Луї Армстронга?:

- а. Труба
- б. Саксофон
- в. Тромбон
- г. Контрабас

31. Кого вважають «Паганіні контрабаса» за те, що він першим почав виконувати на цьому інструменті надскладні сольні твори?

- а. Джованні Боттезіні
- б. Чарльз Мінгус
- в. Пол Маккартні
- г. Луї Армстронг

32. Кого вважають найвидатнішим скрипалем-віртуозом усіх часів, чия гра здавалася сучасникам містичною?

- а. Нікколо Паганіні
- б. Антоніо Вівальді

- в. Фріц Крейслер
- г. Пабло Сарасате

33. Хто є автором знаменитого джазового стандарту «Caravan»?

- а. Хуан Тізол та Дюк Еллінгтон
- б. Луї Армстронг
- в. Гленн Міллер
- г. Чарлі Паркер

34. Який принцип важливо враховувати при підборі технічного матеріалу?

- а. Матеріал повинен бути складним
- б. Матеріал повинен відповідати рівню підготовки
- в. Матеріал має простим у освоєнні
- г. Матеріал має включати тільки сучасні твори

35. Що таке гама :

- а. організація звуків навколо тоніки
- б. це послідовність звуків ладу в межах октави
- в. спосіб виконання звуків акорду послідовно
- г. послідовність акордів

36. Як називаються гами, що мають однакові знаки при ключі, але різні тоніки?

- а. Паралельні
- б. Однойменні гами
- в. Енгармонічно рівні гами
- г. Хроматичні гами

37. Ступені в гамі позначаються :

- а. Арабськими цифрами
- б. Римськими цифрами
- в. Латинськими літерами
- г. Італійськими літерами

38. Розвитку яких навичок найбільше сприяє регулярне виконання гам:

- а. Розвитку техніки пальців (швидкість, спритність, сила), координації, музичного слуху та розуміння ладів
- б. Аналізу музичних творів
- в. Читання з листа
- г. Запам'ятовування нотного тексту

39. Що таке хроматична гама :

- а. Послідовний ряд звуків, що складається з тонів і півтонів
- б. Відстань між двома звуками
- в. Поступенева послідовність звуків діатонічного ладу
- г. Гама побудована за півтонами

40. Що таке арпеджіо?:

- а. Спосіб виконання акорду, при якому його звуки беруться не одночасно, а послідовно один за одним
- б. Відстань між двома звуками
- в. Організація звуків навколо тоніки
- г. Мелодичний зворот

41. Що таке етюд?

- а. Музичний твір для розвитку технічних навичок виконавця
- б. Жанр камерно-інструментальної музики
- в. Циклічний твір для одного або двох інструментів
- г. Музичний твір великого обсягу, створений для фортепіано

42. Що є головною метою виконання етюдів?

- а. Підготовка до концерту
- б. Розвиток технічних навичок виконавця
- в. Виконання сценічного репертуару
- г. Ознайомлення з музичною теорією

43. Етюди призначені для цілеспрямованого відпрацювання конкретних технічних елементів гри на інструменті :

- а. Інструктивні
- б. Художні
- в. Концертні
- г. Симфонічні

44. Який жанр творів Черні найбільш відомий?

- а. Симфонії
- б. Етюди та вправи для фортепіано
- в. Оперні арії
- г. Хорові композиції

45. Чим навчальні етюди відрізняються від концертних?

- А. Навчальний етюд спрямований на відпрацювання конкретного технічного прийому, а концертний - це повноцінна музична п'єса з глибоким образом, де техніка є лише засобом виразності
- б. У концертному етюді взагалі немає складної техніки, він завжди дуже повільний і простий
- в. Жодної різниці в змісті немає, вони відрізняються лише назвою
- г. Навчальний етюд завжди довший за часом і технічно складніший, ніж концертний

## Тестові завдання до модуля 2. Теоретичні основи вивчення музичного репертуару

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Якою має бути вступна бесіда під час вивчення нового твору?

- а. Лаконічна, змістовна та адаптована до віку і рівня розвитку учня.
- б. Чим довша бесіда, тим краще учень зрозуміє музичний твір.
- в. Бесіда має бути суто науковою, робити акцент на біографії композитора.
- г. В першу чергу потрібно звертати увагу на технічні нюанси твору, музичний образ вибудується на пізніх етапах вивчення.

2. Що забезпечує викладач під час вступної бесіди?

- а. Усвідомлене сприйняття твору студентом
- б. Лише механічне відтворення нот
- в. Швидке запам'ятовування мелодії
- г. Презентацію біографії композитора

3. Як під час вступної бесіди допомогти учневі подолати страх перед вивченням складного твору?
- а. Змістити акцент зі «складних нот» на цікавий музичний образ
  - б. Нагадати про те, що за погану гру він отримає низьку оцінку
  - в. Запевняти учня, що твір на справді легкий, навіть якщо це не так
  - г. Учень просто забуває про складність, поки слухає цікаву лекцію вчителя щодо біографії композитора, та епохи в якій він жив
4. Що слід робити, коли учень постійно помиляється в одному й тому самому місці?
- а. Визначити причину помилки (незручний палець, стрибок, нерозуміння ритму), підібрати методи, що допоможуть це виправити
  - б. Сказати учню грати цей твір вдома по 2 години щодня
  - в. Підкреслити це місце в нотах олівцем і написати «Уважно!»
  - г. Повторювати один і той самий фрагмент, доки не вийде його заграти правильно
5. Як працює метод «накопичення» при розборі складного пасажу?
- а. Учень вчить перші дві ноти, потім додає третю, потім четверту, поступово подовжуючи ланцюжок
  - б. Учень занотовує всі свої помилки в окремий зошит, щоб вдома звернути на них увагу
  - в. Викладач накопичує зауваження і висловлює їх усі разом наприкінці уроку
  - г. Це метод гри, при якому з кожним повтором треба грати гучніше
6. Навіщо грати швидкий пасаж повільно, але «високими пальцями» (активним дотиком)?
- а. Щоб зафіксувати чітке відчуття кожної клавіші та «вбити» правильні ноти в м'язову пам'ять
  - б. Щоб усвідомити гармонічну логіку музичного фрагменту
  - в. Це допомагає інструменту краще резонувати в приміщенні класу
  - г. Щоб вчитель міг краще бачити, чи учень використовує правильну аплікатуру
7. Як краще розбирати супровід, щоб рука не втомлювалася і не «мазала» повз клавіші?
- а. Ліву руку розбирати окремо від правої руки з обов'язковим аналізом гармонії та аплікатури
  - б. Грати тільки першу ноту кожного такту, ігноруючи решту тексту, щоб потім робити акцент на основі гармонічній акорду
  - в. Грати лівою рукою гучніше за праву, щоб краще її чути
  - г. Спроба грати ліву руку «наосліп», дивлячись тільки в ноти для правої руки
8. Коли варто переходити від повільного розбору складного місця до пришвидшення темпу?
- а. Тільки тоді, коли місце звучить абсолютно чисто, впевнено і без напруження в руках
  - б. Після того, як учень один раз зміг зіграти всі ноти правильно
  - в. За декілька днів перед академконцертом або виступом, щоб не «заграти» твір
  - г. Коли учню набридло грати повільно, щоб він не втратив інтерес до гри на інструментів
9. Для чого використовується метод «німої клавіатури» (натискання клавіш без звуку або гра по столу)?
- а. Для зосередження на чисто м'язових відчуттях та вивільнення руки від «затиску»
  - б. Використовується вдома, якщо учень не має музичного інструмента
  - в. Щоб не турбувати інших учнів, які займаються в сусідніх класах
  - г. Використовується, якщо учень постійно грає надто голосно
10. Чому метод «гри окремими руками» залишається актуальним навіть після того, як твір вивчено двома руками?
- а. Це дозволяє «повернути» контроль над чіткістю артикуляції та аплікатурою в кожній руці окремо
  - б. Щоб відновити слуховий контроль над супроводом, який часто стає механічним і недбалим під час гри двома руками
  - в. Щоб дати правій руці можливість повністю відпочити

г. Щоб викладач міг переконатися, що учень не забув ноти лівої руки

11. З чого обов'язково потрібно починати роботу над варіаціями?

- а. З ретельного вивчення та основної Теми, оскільки вона є фундаментом для всього циклу.
- б. З найбільш віртуозної варіації, щоб швидше подолати технічні труднощі.
- в. З фіналу, бо він зазвичай і найскладніший.
- г. З варіації, яка найбільше сподобалась учню, щоб викликати у нього інтерес.

12. У чому полягає основне завдання викладача під час розбору поліфонічного твору?

- а. Досягти максимальної швидкості виконання
- б. Навчити студента чути й усвідомлювати самостійність кожного голосу
- в. Зосередитися лише на технічній складності
- г. Обмежитися історичною довідкою про композитора

13. Що означає метод «співу та гри» під час роботи над поліфонією?

- а. Учень наспівує головну тему, інші голоси грає на інструменті .
- б. Учень придумує свою мелодію, а поліфонія виступає як акомпонемент.
- в. Викладач співає основну тему, поки учень грає твір, щоб виділити її.
- г. Це метод тренування легенів, який не стосується музики.

14. Яка головна відмінність етюду від технічної вправи?

- а. Етюд має закінчену музичну форму та художній образ, тоді як вправа - це лише багаторазове повторення короткої фігури.
- б. Етюд завжди більший за вправу за обсягом.
- в. Етюд можна грати лише в повільному темпі, а вправу — в будь-якому.
- г. Вправи завжди пишуться викладачем, а етюди- композитором.

15. Яке завдання є ключовим під час розбору сонати?

- а. Детальне вивчення біографії композитора та епохи, в якій він жив
- б. Усвідомлення форми, тематичного розвитку та драматургії твору
- в. Розбір тільки першої частини, як основи циклу
- г. Зосередження на технічних труднощах

16. Яка складність найчастіше виникає у студентів під час виконання варіацій?

- а. Запам'ятовування тональності кожної варіації
- б. Збереження єдності теми при різноманітності варіацій
- в. Дуже великий твір за об'ємом
- г. Дотримання авторських штрихів

17. Що зазвичай залишається незмінним у варіаціях?

- а. Темп
- б. Ритмічний малюнок усіх голосів
- в. Основна тема або її гармонічна основа
- г. Динаміка

18. Що таке варіації в музиці?

- а. Самостійний твір без визначеної теми
- б. Повторення теми без змін
- в. Форма, у якій тема багаторазово повторюється зі змінами
- г. Імпровізація без нотного тексту

19. Яка особливість фортепіанної фактури найчастіше використовується у варіаціях?
- а. Одноголосна мелодія без супроводу
  - б. Рівномірне повторення акордів
  - в. Зміна типів фактури (пасажна, акордна, поліфонічна)
  - г. Відсутність педалізації
20. Чому важливо працювати над кожною варіацією окремо?
- а. Щоб скоротити час занять
  - б. Через їх одноманітність студент швидко починає нудьгувати
  - в. Для усвідомлення її технічних і художніх особливостей
  - г. Це робиться для зручності запам'ятовування
21. Що таке прелюдія?
- а. Самостійний цикл із кількох частин
  - б. Вступний або самостійний музичний твір вільного характеру
  - в. Поліфонічний твір із суворою формою
  - г. Танцювальна п'єса
22. Основною ознакою фуґи є:
- а. Варіаційний розвиток теми
  - б. Одноголосна мелодія
  - в. Поліфонічний розвиток теми у кількох голосах
  - г. Куплетна форма
23. Яка роль прелюдії у циклі «прелюдія і фуґа»?
- а. Повністю повторює матеріал фуґи
  - б. Готує тонально й образно сприйняття фуґи
  - в. Замінює експозицію фуґи
  - г. Має виключно технічне призначення
24. На що слід звернути особливу увагу під час виконання фуґи?
- а. На якомога швидший темп
  - б. На виділення головного голосу за рахунок інших
  - в. На чітке проведення теми в кожному голосі
  - г. На постійне використання педалі
25. Яка фактура найчастіше трапляється у прелюдіях?
- а. Поліфонічна
  - б. Гомофонно-гармонічна
  - в. Вільна, імпровізаційна, різноманітна за типами
  - г. Одноголосна без супроводу
26. Чим прелюдія відрізняється від фуґи?
- а. Наявністю суворої теми
  - б. Обов'язковою поліфонічною фактурою
  - в. Більшою свободою форми та виконавської інтерпретації
  - г. Відсутністю художнього задуму
27. Як називається перше проведення теми у фузі?
- а. Реприза
  - б. Експозиція
  - в. Кода

г. Інтермедія

28. Що таке протискладення у фузі?

- а. Побічна тема
- б. Гармонічний супровід без мелодії
- в. Голос, що супроводжує тему і поєднується з нею
- г. Завершальний розділ твору

29. Яке педагогічне завдання вирішує вивчення інвенцій?

- а. Формування виключно технічної швидкості
- б. Розвиток поліфонічного слуху і незалежності голосів
- в. Підготовка до ансамблевої гри
- г. Навчання акомпанементу

30. Чим інвенція відрізняється від фуґи?

- а. Наявністю поліфонії
- б. Використанням теми
- в. Простішою формою і відсутністю суворої експозиції
- г. Кількістю тактів

31. Соната — це:

- а. Коротка імпровізаційна п'єса
- б. Музичний твір циклічної форми (звичайно 3 або 4 частини) для одного або кількох інструментів
- в. Вокальний твір з супроводом
- г. Форма етюд

32. Основні частини сонатної форми — це:

- а. Прелюдія, фуґа, канон
- б. Експозиція, розробка, реприза
- в. Варіації, рондо, інтермедія
- г. Соло, дует, тріо

33. Що відбувається в експозиції?

- а. Розкривається ідея розвитку теми
- б. Представляються головна та побічна теми, часто у контрастних тональностях
- в. Завершується твір
- г. Звучить тільки головна тема

34. Яка функція розробки ?

- а. Повторення початкової теми без змін
- б. Розвиток і трансформація тем, модуляції, музичний конфлікт
- в. Введення нових тем без зв'язку з попередніми
- г. Завершення основної теми

35. Що таке кода у сонатній формі?

- а. Початкова частина експозиції
- б. Завершальна частина, що підкреслює тоніку і логіку розвитку
- в. Середня частина розробки
- г. Повторення побічної теми в іншій тональності

36. Який темп зазвичай має друга частина класичної сонати?

- а. Allegro або Presto

- б. Andante, Adagio або Largo
- в. Vivace
- г. Rondo

37. Яка типова форма третьої частини сонати?

- а. Рондо або менует / скерцо
- б. Фуга
- в. Прелюдія
- г. Варіації

38. Що характерно для третьої частини сонати?

- а. Швидкий темп, чітке ритмічне будування, танцювальний або легкий характер
- б. Ліричний і спокійний темп
- в. Монодійна фактура
- г. Вільна імпровізація

39. Скільки частин зазвичай має класична симфонія?

- а. 1
- б. 4
- в. 5
- г. 6

40. Як називається перша частина симфонії ?

- а. Andante або Adagio
- б. Сонатне Allegro
- в. Рондо
- г. Варіації

41. Третя частина симфонії зазвичай має форму:

- а. Скерцо або менует
- б. Фуга
- в. Прелюдія
- г. Сонатна форма

42. Основна відмінність між сонатою і симфонією полягає в:

- а. Темпі виконання
- б. Виконавському складі: соната — для одного або двох інструментів, симфонія — для оркестру
- в. Кількості нот
- г. Наявності варіацій

43. Яка частина симфонії та сонати найчастіше виконана в сонатній формі?

- а. Друга частина
- б. Перша частина
- в. Третя частина
- г. Четверта частина

44. Друга частина симфонії має:

- а. Віртуозний темп
- б. Повільний темп, контрастний до першої частини
- в. Поліфонічну фактуру
- г. Сонатну форму

45. Четверта частина симфонії зазвичай:

- а. Повільна, медитативна
- б. Швидка, яскрава, завершує цикл
- в. Одноголосна
- г. Імпровізаційна

### Тестові завдання до модуля 3. Виконавська діяльність майбутнього педагога-інструменталіста

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Який метод є найефективнішим для формування початкових ігрових навичок у дитини на уроці гри на інструменті?

- а. Пояснювально-ілюстративний метод через показ
- б. Суто теоретичне вивчення
- в. Метод самостійного пошуку без втручання вчителя
- г. Метод тривалого механічного зазубрювання

2. Що означає термін «професійна свобода ігрового апарату»?

- а. Відсутність зайвої м'язової напруги при виконанні
- б. Гра без дотримання ритмічної сітки
- в. Повна розслабленість усіх м'язів при грі
- г. Зосередження на моториці пальців

3. Яка головна мета роботи над гаммами та вправами на уроці?

- а. Накопичення технічного запасу та розвиток координації
- б. Лише для того, щоб розігріти руки перед твором
- в. Для вивчення назв нот
- г. Для розвитку швидкості гри

4. Що є першоосновою для створення художнього образу твору?

- а) Глибоке вивчення авторського тексту (нот, динаміки, штрихів) та ремарок композитора.
- б) Власна фантазія учня, яка може повністю суперечити написаному в нотах.
- в) Бажання зіграти твір швидше, ніж це роблять інші.
- г) Робити акцент на імпровізації.

5. Що є причиною виникнення «сценічного хвилювання» з педагогічної точки зору?

- а. Комплекс факторів: від недостатньої підготовки до психологічних особливостей
- б. Погана пам'ять учня
- в. Надмірна кількість репетицій
- г. Занадто яскраве освітлення на сцені

6. Який принцип навчання передбачає перехід від простих завдань до більш складних?

- а. Принцип доступності та послідовності
- б. Принцип ігнорування помилок
- в. Принцип академічної свободи
- г. Принцип змагальності

7. Як потрібно працювати над помилковим текстом, що вже вивчений напам'ять?

- а. Виокремити помилковий фрагмент і перевчити його в повільному темпі
- б. Завжди грати твір від початку до кінця
- в. Заборонити учню грати цей твір

- г. Сподіватися, що на концерті помилка зникне
8. Яка роль самостійної роботи учня в опануванні інструмента?
- а. Вирішальна, оскільки навички закріплюються під час щоденних занять
  - б. Другорядна, головне — що відбувається на уроці
  - в. Самостійна робота не потрібна лише в старших класах
  - г. Самостійно треба лише слухати музику
9. Метод «аналізу структури твору» допомагає учню:
- а. Краще запам'ятати текст та розуміти логіку розвитку музики
  - б. Швидше навчитися читати з листа
  - в. Краще заглибитися в теорію
  - г. Зрозуміти подобається йому цей твір, чи ні
10. Що є найважливішим показником професійної майстерності викладача?
- а. Здатність знайти індивідуальний підхід до кожного учня
  - б. Вміння грати швидше і вправніше за всіх своїх учнів
  - в. Наявність лише дорогого інструмента
  - г. Суворе дотримання тиші на уроці
11. Що є визначальним фактором професійного авторитету викладача музики?
- а. Поєднання високого рівня виконавської культури та педагогічного такту
  - б. Виключно суворе ставлення до виконання учнем домашніх завдань
  - в. Велика кількість дипломів та нагород
  - г. Вміння погоджуватися з усіма побажаннями батьків учня
12. Який термін описує здатність викладача бачити ситуацію очима учня та розуміти його емоційний стан?
- а. Педагогічна емпатія
  - б. Академічна відстороненість
  - в. Професійна деформація
  - г. Методична ригідність
13. У чому полягає суть «педагогічного такту» під час виправлення помилок учня?
- а. У вмінні робити зауваження в доброзичливій формі, не принижуючи гідність учня
  - б. У повному ігноруванні помилок, щоб не засмучувати учня
  - в. У порівнянні успіхів учня з успіхами більш талановитих дітей
  - г. У використанні сарказму для кращого запам'ятовування помилки
14. Яка форма підвищення професійної майстерності є найбільш актуальною для викладача-інструменталіста?
- а. Відвідування майстер-класів провідних виконавців та методистів
  - б. Вивчення нових законодавчих актів у сфері освіти
  - в. Вивчення статистики відвідуваності занять у школі
  - г. Просте накопичення стажу роботи без змін у методиці
15. Здатність викладача швидко приймати рішення та змінювати план уроку залежно від стану учня називається:
- а. Педагогічна гнучкість
  - б. Педагогічний консерватизм
  - в. Формалізм
  - г. Авторитарне керування

16. Який метод навчання передбачає порівняння двох музичних творів за характером, темпом або засобами виразності?
- а. Метод порівняльного аналізу
  - б. Метод механічного повторення
  - в. Метод технічного тренінгу
  - г. Метод графічного запису
17. Як малювання ілюстрації до музичного твору впливає на розвиток учня-музиканта?
- а. Допомогає конкретизувати художній образ та розвиває творчу уяву
  - б. Це розвага, зок допомагає відпочити в перервах між грою
  - в. Замінює необхідність вивчення теоретичних правил
  - г. Допомогає швидше запам'ятати ноти
18. Що означає метод «кольорової наочності» (малювання) при вивченні тембрів або регістрів?
- а. Асоціативне зіставлення звукових фарб із певними кольорами для глибини сприйняття
  - б. Обов'язкове фарбування клавіш інструмента в різні кольори
  - в. Використання кольорових олівців для запису нот у зошиті
  - г. Оцінювання успішності учня за допомогою кольорових наліпок
19. Метод «повільної гри» на етапі вивчення тексту допомагає учню:
- а. Усвідомити кожен рух та точно прочитати нотні знаки
  - б. Швидше підготуватися до концертного виступу в потрібному темпі
  - в. Виконати твір з максимальною динамікою
  - г. Уникнути необхідності вчити твір напам'ять
20. У чому полягає основна ідея методу моделювання художньо-творчого процесу?
- а. Учень стає на місце композитора, заново «проходячи» шлях створення твору для розуміння його логіки
  - б. Учень повинен точно скопіювати манеру гри свого викладача
  - в. Викладач сам розгадує всі художні завдання, а учень лише слухає
  - г. Використання комп'ютерних моделей для синтезу звуку інструмента
21. Який метод роботи з текстом передбачає поділ твору на окремі фрази та мотиви для детального опрацювання?
- а. Метод розчленування (деталізації)
  - б. Метод наскрізного програвання
  - в. Метод імпровізації
  - г. Метод фонового прослуховування
22. Що є основною метою «методу навідних запитань» з боку викладача?
- а. Спонування учня до самостійного мислення та аналізу
  - б. Перевірка знання біографії композитора
  - в. Створення напруженої атмосфери на уроці
  - г. Скорочення часу на пояснення нового матеріалу
23. Метод «транспонування» (виконання знайомої мелодії в іншій тональності) розвиває:
- а. Вільне орієнтування на інструменті та гармонічний слух
  - б. Моторику рук
  - в. Твору уяву
  - г. Вміння грати з різною динамікою

24. Який вид наочності вважається основним у методиці викладання гри на інструменті?
- а. Особистий показ викладача на інструменті
  - б. Використання аудіозаписів
  - в. Читання теоретичних підручників з ілюстраціями
  - г. Показ різних ілюстрацій та портретів композиторів
25. Метод «варіантів» (виконання технічного пасажу різними ритмічними малюнками або штрихами) використовується для:
- а. Подолання технічних труднощів та зміцнення пальців
  - б. Подовження тривалості уроку
  - в. Зміни авторського задуму твору
  - г. Полегшення вивчення нот з листа
26. Яка головна відмінність читання з листа від розбору нового твору?
- а. Виконання твору без попереднього ознайомлення в темпі, максимально наближеному до реального
  - б. Ретельне вивчення аплікатури в кожному такті
  - в. Багаторазове повторення важких місць
  - г. Обов'язкове вивчення тексту напам'ять
27. Яке з наведених визначень найбільш точно описує поняття «читання з листа»?
- а. Виконання незнайомого твору за нотним записом без попередньої підготовки в темпі, близькому до оригіналу
  - б. Ретельний розбір нотного тексту за допомогою викладача протягом уроку
  - в. Відтворення знайомого твору напам'ять з підказками викладача
  - г. Переписування нот із друкованого видання в зошит
28. Яка психофізіологічна операція є першою в ланцюжку дій при читанні з листа?
- а. Зорове сприйняття нотних знаків
  - б. Натискання клавіші або щипок струни
  - в. Слухове уявлення звучання
  - г. Аналіз біографії композитора
29. Що є головним показником «гнучкості» читця при зустрічі зі складною фактурою?
- а. Вміння миттєво спрощувати другорядні елементи без втрати мелодії та ритму
  - б. Здатність грати всі ноти, навіть якщо це призводить до повної зупинки руху
  - в. Намагання змінити складний пасаж на власну імпровізацію
  - г. Відмова від виконання твору в момент виникнення труднощів
30. Який обсяг тексту очі музиканта мають охоплювати перед моментом видобування звуку?
- а. На один-два такти вперед
  - б. Тільки ту ноту, що звучить зараз
  - в. Весь твір до останньої сторінки
  - г. Два-три рядки наперед
31. Як називається процес спрощення фактури твору (пропуск нот або голосів) задля збереження темпу при читанні з листа?
- а. Полегшене читання (метод ескізного виконання)
  - б. Академічний розбір
  - в. Технічний плагіат
  - г. Музична деградація

32. Який навик найсильніше допомагає «вгадувати» логіку розвитку мелодії при читанні з листа?
- Знання типових гармонічних послідовностей та музичних структур
  - Вміння швидко перегортати сторінки
  - Знання біографії композитора
  - Правильна аплікатура
33. Чому викладачі радять «не дивитися на руки» під час читання з листа?
- Щоб розвивати тактильне відчуття інструмента та не втрачати рядок у нотах
  - Це старомодна традиція, яка не має практичного значення
  - Щоб очі не втомлювалися від зайвих рухів
  - Це потрібно лише для гри в при поганому освітленні
34. Який прийом допомагає зняти психологічний затиск апарату безпосередньо під час виконання?
- Перенесення уваги на художній образ або глибоке ритмічне дихання
  - Відволікання на аудиторію
  - Сильне напруження всіх м'язів тіла на кілька секунд
  - Спроба грати ще швидше, щоб «проскочити» складне місце
35. Що таке «синтетичне сприйняття» тексту при читанні?
- Здатність бачити та усвідомлювати групи нот як цілісні акорди, інтервали або пасажі
  - Використання синтезатора замість акустичного інструмента
  - Гра з використанням синтетичних матеріалів (струн, медіаторів)
  - Заміна музичного тексту на власну імпровізацію
36. Який матеріал найкраще обирати для щоденних вправ з читання з листа?
- Твори, що на 2-3 класи легші за поточну програму учня
  - Максимально складні віртуозні твори
  - Лише ті твори, які вже вивчив напам'ять
  - Нотні вправи
37. Що є головною психологічною основою успішної гри в ансамблі?
- Здатність чути не лише свою партію, а й партію партнера як єдине ціле
  - Намагання грати голосніше за партнера, щоб виділити свою лінію
  - Повна відсутність власної ініціативи та підкорення партнеру
  - Зосередження виключно на технічних труднощах
38. Який прийом використовується для одночасного початку гри в ансамблі без диригента?
- Ауфтакт (дихальний жест або рух головою/інструментом)
  - Голосна команда одного з учасників
  - Рахунок метронома
  - Початок гри кожним учасником у довільний момент
39. У чому полягає принцип «динамічної рівноваги» в ансамблі?
- Виділення головної мелодії при м'якшому звучанні супроводу
  - Виконання обох партій з однаковою силою звуку
  - Почергове збільшення гучності одного з інструментів
  - Гра на максимальній гучності обома учасниками
40. Що таке «ансамблевий штрих»?
- Однаковий спосіб звуковидобування (артикуляція) у всіх учасників для досягнення єдності звучання
  - Використання різних штрихів для створення контрасту
  - Підкреслення сильних долей лише в одній партії

г. Випадкова зміна характеру звуку під час гри

41. Метод «ідеомоторного тренування» передбачає:

- а. Уявне відтворення рухів без реальної гри на інструменті для закріплення нервових зв'язків
- б. Виконання фізичних вправ з еспандером для зміцнення кисті
- в. Багаторазове повторення пасажу в максимально швидкому темпі
- г. Читання нот вголос без інструмента

42. Як впливає надмірний свідомий контроль за кожним пальцем на технічну швидкість?

- а. Гальмує швидкість, оскільки мозок не встигає обробляти кожну окрему операцію на високій швидкості
- б. Сприяє досягненню високої швидкості
- в. Не має жодного впливу на технічні можливості
- г. Допомогає грати без помилок у будь-якому темпі

43. Поняття «автоматизація рухів» у музичній психології означає:

- а. Передачу контролю над технічними елементами на рівень підсвідомості
- б. Гру на електронному інструменті за допомогою комп'ютерної програми
- в. Відсутність емоцій під час виконання музичного твору
- г. Механічне копіювання рухів викладача без розуміння сенсу

44. Яка роль «другої партії» (супроводу) в інструментальному дуеті?

- а. Створення гармонічного та ритмічного фундаменту для соліста
- б. Виконання ролі пасивного фону, який мало впливає на музику
- в. Відволікання уваги слухача від основної мелодії
- г. Технічне змагання з першою партією у майстерності виконання

45. Який стан свідомості вважається ідеальним для повного контролю над ігровим апаратом?

- а. Стан «активного спокою», де м'язи готові до дії, а мозок не перевантажений напругою
- б. Стан повної апатії та розслабленості
- в. Стан максимального нервового збудження
- г. Стан інтенсивного обдумування кожної окремої ноти під час гри

## **Тестові завдання до модуля 1. Розвиток та удосконалення технічної майстерності**

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. Підготовка до виступу як «творчий процес» насамперед передбачає:

- а. Пошук індивідуальної інтерпретації та розкриття змістовно-образної сфери твору.
- б. Виконання твору точно за метрономом без відхилень.
- в. Копіювання виконавської манери відомого майстра з відеозапису.
- г. Акцентування уваги на вивченні технічно складних місць твору.

2. У чому полягає основна мета методу репетицій у різних умовах?

- а. Щоб навчитися грати на різних інструментах без попередньої підготовки.
- б. Формування виконавської стійкості та адаптації до змін акустики, освітлення чи стану інструмента.
- в. Перевірка того, чи зможе виконавець грати взагалі без репетицій.
- г. Вивчення нових творів за короткий проміжок часу.

3. Що є головною метою «німої репетиції» на інструменті?

- а. Максимальна концентрація на тактильних відчуттях та аплікатурній точності

- б. Економія фізичних сил виконавця перед виступом
  - в. Перевірка справності механіки інструмента
  - г. Можливість займатися музикою в нічний час
4. Яка стратегія занять є найбільш правильною за 2-3 дні до виступу?
- а. Перехід від фрагментарної роботи до цілісних «прогонів» програми в помірному темпі
  - б. Збільшення часу занять до 8-10 годин на добу для ідеального вивчення
  - в. Вивчення нових технічних прийомів, щоб здивувати публіку
  - г. Гра програми тільки в максимально швидкому темпі
5. «Психологічна установка на успіх» передбачає:
- а. Позитивне самонавіювання та візуалізацію вдалого виступу
  - б. Очікування на обов'язкову помилку
  - в. Порівняння себе з менш талановитими виконавцями, щоб відчутти свою перевагу
  - г. Ігнорування публіки під час виступу
6. Роль «паузи тиші» після виходу на сцену і перед першим звуком:
- а. Час для повної концентрації та віднайдіння внутрішньої рівноваги
  - б. Можливість почекати, поки в залі всі перестануть кашляти
  - в. Час для того, щоб згадати твір
  - г. Проста формальність, яку можна пропустити
7. Яку роль відіграє авторський темп у розкритті художнього образу твору?
- а. Він є невід'ємною частиною задуму, що визначає характер та емоційний зміст музики
  - б. Він слугує лише приблизним орієнтиром, який можна ігнорувати
  - в. Він потрібен лише для того, щоб перевірити технічну вправність виконавця
  - г. Він впливає тільки на тривалість виступу
8. Що виконавцю НЕ рекомендується робити під час сценічної проби безпосередньо перед концертом?
- а. Багаторазово перегравати програму
  - б. Перевіряти висоту стільця та освітлення пульта
  - в. Звикати до напрямку світла софітів, щоб вони не засліплювали очі
  - г. Пробувати початок кожного твору для «відчуття» сцени
9. Як впливає правильне дихання на стан виконавця на сцені?
- а. Глибоке та рівне дихання допомагає зняти м'язові затиски та заспокоїти нервову систему
  - б. Дихання не має значення для інструменталістів (крім духовиків)
  - в. Затримка дихання допомагає краще зосередитися на нотах
  - г. Частота дихання має відповідати темпу твору
10. Що робити, якщо під час виступу сталася помилка або зупинка?
- а. Зупинитися і почати твір спочатку
  - б. Продовжувати гру з найближчого логічного моменту, не втрачаючи ритму
  - в. Вибачитися перед публікою вголос
  - г. Заплакати і піти зі сцени
11. Як впливає дефіцит сну на підготовку до виступу?
- а. Погіршує швидкість реакції, пам'ять та емоційну стабільність
  - б. Допомагає краще відчутти трагізм у глибоких творах
  - в. Жодним чином не впливає, якщо випити багато кави
  - г. Покращує технічну вправність за рахунок нервового збудження

12. Яке значення має раціон харчування в день виступу?
- а. Рекомендується легка їжа, що дає енергію, але не створює важкості
  - б. Потрібно з'їсти якомога більше, щоб вистачило сил на весь концерт
  - в. Краще взагалі нічого не їсти протягом усього дня
  - г. Харчування ніяк не пов'язане з психологічним станом музиканта
13. «Метод половинних навантажень» за день до концерту передбачає:
- а. Скорочення часу занять удвічі порівняно зі звичним графіком
  - б. Виконання лише першої половини кожного твору з програми
  - в. Гру тільки правою рукою, даючи лівій відпочити, потім-навпаки
  - г. Заняття лише протягом першої половини дня, без вечірніх репетицій
14. Метод «програвання твору з будь-якого місця» розвиває:
- а. Міцність пам'яті та знання структури твору
  - б. Тільки швидкість зорової реакції
  - в. Вміння імпровізувати на ходу
  - г. Здатність грати без нот
15. Сценічний костюм виконавця повинен:
- а. Бути максимально яскравим, щоб звернути увагу аудиторії
  - б. Бути зручним і не заважати рухам під час гри
  - в. Відповідати останнім тенденціям моди
  - г. Бути на кілька розмірів меншим для кращого тону
16. Яка роль «тихої години» або денного відпочинку в день виступу?
- а. Допомагає перезавантажити центральну нервову систему та накопичити сили для сцени
  - б. Потрібна лише дітям, дорослим музикантам це не корисно
  - в. Використовується для того, щоб не думати про програму взагалі
  - г. Це марна трата часу, який можна використати на додаткову репетицію
17. Як впливає надмірне «загравання» твору в швидкому темпі перед самим концертом?
- а. Призводить до втрати контролю, емоційного спустошення та м'язової втоми
  - б. Гарантує безпомилкове виконання на сцені
  - в. Допомагає швидше подолати страх перших тактів
  - г. Не має ніякого впливу на якість виступу
18. Як впливає присутність слухачів на домашніх репетиціях («домашній концерт»)?
- а. Створює умови, наближені до сценічних, і виявляє «слабкі місця»
  - б. Тільки відволікає виконавця від гри
  - в. Навчає виконавця не відволікатися на посторонні фактори
  - г. Не несе ніякої користі для підготовки
19. Як варто працювати над важкими пасажами в день виступу?
- а. Програти їх свідомо, спокійно та в уповільненому темпі, контролюючи точність рухів
  - б. Намагатися грати їх якомога гучніше для впевненості
  - в. Виключити їх із програми, якщо вони не виходять з першого разу
  - г. Повністю ігнорувати їх, сподіваючись на сценічний драйв
20. Головна мета підготовки виконавця до виступу — це:
- а. Отримання найвищого балу або схвалення
  - б. Максимально повна передача художнього задуму композитора слухачам
  - в. Демонстрація лише своїх технічних можливостей

г. Завершення виступу якомога швидше

21. Яку роль відіграє режим сну в ніч перед виступом?

- а. Повноцінний сон (7–8 годин) є критично важливим для стабільності нервової системи
- б. Краще не спати зовсім, щоб мозок залишався в стані збудження
- в. Сон має тривати не більше 4 годин, щоб зберегти «сценічний апетит»
- г. Режим сну не впливає на дрібну моторику та пам'ять

22. Вправа «5-4-3-2-1» (назвати 5 предметів, які бачиш, 4 звуки і т.д.) допомагає:

- а. Зупинити панічну атаку та повернути увагу в теперішній момент
- б. Перевірити зір та слух перед виходом
- в. Швидше порохувати такти в паузі
- г. Дотримуватися чіткого ритму під час виконання

23. Що означає «прийняття хвилювання» як психологічний прийом?

- а. Визнання страху нормальним явищем, що зменшує опір і напругу
- б. Спроба боротися з хвилюванням за допомогою сили волі
- в. Покарання себе за невпевненість
- г. Дозвіл собі помилятися під час виступу

24. Який стан вважається «продуктивним сценічним хвилюванням»?

- а. Стан піднесення та концентрації, що сприяє яскравому виконанню
- б. Стан паніки, що супроводжується тремтінням рук та провалами в пам'яті
- в. Стан повної апатії та байдужості до результату виступу
- г. Стан сильної сонливості безпосередньо перед виходом

25. Метод «переключення уваги» під час хвилювання передбачає:

- а. Зосередження на технічних деталях або художніх задачах замість думок про страх
- б. Розмови з іншими учасниками концерту про їхні помилки
- в. Спостереження за реакцією окремих глядачів у залі
- г. Думки про події, що відбудуться після завершення виступу

26. Як працює «ритуал перед виходом»?

- а. Створює відчуття звичності та стабільності через повторення однакових дій
- б. Потрібен лише зазобонаним музикантам
- в. Забирає зайвий час, який можна витратити на розминку
- г. Допомагає передбачити реакцію аудиторії на виступ

27. Що означає термін «психологічна стійкість» виконавця?

- а. Здатність зберігати якість гри та контроль над собою в будь-яких умовах
- б. Вміння грати твір без зупинок навіть при допусканні помилок
- в. Відсутність будь-якої емоційної реакції на музику під час виступу
- г. Здатність вивчити великий обсяг нотного тексту за короткий термін

28. Роль «позитивного самоствердження» (афірмацій) полягає у:

- а. Формуванні впевненості у власних силах через позитивні установки
- б. Переконанні себе в тому, що виступ не має ніякого значення
- в. Намаганні довести свою перевагу над іншими виконавцями
- г. Ігноруванні зауважень викладача під час підготовки

29. Яка вправа допомагає зняти «передстартовий затиск» м'язів?

- а. Вправи на глибоке дихання з подовженим видихом

- б. Швидке стискання та розтискання кулаків з максимальною силою
- в. Затримка дихання на якомога довший час
- г. Активне жування гумки безпосередньо перед виходом

30. Психологічний метод «Парадоксальна інтенція» передбачає:

- а. Свідоме доведення страху до абсурду («я буду тремтіти так сильно, як ніхто ніколи»), що знімає внутрішню напругу
- б. Спроба грати твір у зворотному порядку від фіналу до початку
- в. Відмова від будь-яких репетицій за тиждень до концерту
- г. Гра на інструменті з навмисно розстроєними струнами

31. Метод «десенсибілізації» (поступового звикання до сцени) включає:

- а. Регулярні виступи перед невеликою аудиторією (друзі, родичі) перед великим концертом
- б. Відмову від будь-яких виступів до моменту повної готовності програми
- в. Вивчення теорії психології страху без практичних занять
- г. Перегляд фільмів про відомих музикантів

32. Як впливає «надмірна самокритика» безпосередньо під час гри?

- а. Руйнує творчий процес, оскільки увага спрямована на пошук недоліків, а не на створення музики
- б. Допомогає миттєво виправляти всі технічні огріхи
- в. Сприяє глибшому розумінню авторського задуму
- г. Підвищує авторитет виконавця в очах публіки

33. Що таке «метод перебільшеного акценту» під час репетиції для боротьби зі страхом?

- а. Навмисне перебільшення емоцій та жестів у складних місцях, щоб зняти внутрішній затиск
- б. Гра тільки перших нот кожного такту дуже голосно
- в. Постійне тупання ногою в сильні долі
- г. Написання в нотах величезних знаків оклику над кожним пасажем

34. Який підхід до «публіки» допомагає подолати страх оцінки?

- а. Сприйняття слухачів як однодумців, яким виконавець хоче подарувати музику
- б. Намагання справити враження на найбільш критично налаштованих глядачів
- в. Повне ігнорування емоційного відгуку залу
- г. Очікування на негативну реакцію аудиторії

35. Метод «Уявний критик» у психологічній підготовці вчить:

- а. Вести конструктивний внутрішній діалог, замінюючи самоїдство на конкретні поради
- б. Уявляти найсуворішого професора, щоб ще більше злякатися
- в. Ігнорувати будь-які зауваження від реальних людей
- г. Висміювати недоліки інших виконавців

36. Вправа «Корені» (уявне проростання стопами в сцену) допомагає музиканту:

- а. Відчутти стійкість, позбутися «ватних ніг» та знайти фізичну опору
- б. Не рухатися взагалі під час виконання твору
- в. Спробувати грати босоніж для кращого контакту з підлогою
- г. Запам'ятати конкретне місце на сцені і виступати тільки там

37. Як діяти, якщо під час виступу виникло відчуття «втрати контролю»?

- а. Сфокусуватися на ритмічній пульсації та фізичному відчутті контакту з інструментом
- б. Зупинитися, поки контроль не повернеться сам собою
- в. Почати грати значно голосніше, щоб приховати хвилювання
- г. Закрити очі та сподіватися на м'язову пам'ять

38. Що означає термін «післяконцертна рефлексія»?
- а. Аналіз виступу (бажано через день-два) та його критичне оцінювання
  - б. Негайне самобичування за кожну фальшиву ноту відразу після сцени
  - в. Відмова від аналізу виступу взагалі
  - г. Порівняння себе з іншими учасниками
39. Що допомагає зняти «маску страху» на обличчі?
- а. Легкий масаж м'язів та активна артикуляційна розминка
  - б. Нанесення щільного шару гриму
  - в. Спроба взагалі не рухати обличчям під час гри
  - г. Широка посмішка до глядачів протягом усього твору
40. Головний секрет стабільного психологічного стану виконавця — це:
- а. Якісна та всебічна попередня робота над музичним матеріалом
  - б. Велика кількість заспокійливих засобів перед концертом
  - в. Тільки вроджений темперамент, який неможливо змінити
  - г. Відсутність будь-яких амбіцій та прагнень до успіху
41. Яка головна перевага використання звукозапису в процесі самоконтролю музиканта?
- а. Можливість почути своє виконання «з боку», відсторонившись від процесу гри
  - б. Можливість швидко вивчити ноти напам'ять без інструмента
  - в. Можливість порівняти свій запис із записом інших виконавців
  - г. Заміна занять із викладачем самостійним прослуховуванням
42. Відеозапис, на відміну від аудіо, дозволяє музиканту побачити:
- а. Ритмічні неточності
  - б. Помилки в інтонації
  - в. Затиски в тілі, зайві рухи обличчя та недоліки постави
  - г. Відеозапис суттєво не відрізняється від аудіозапису
43. Як змодельовати ситуацію «незнайомого залу» в межах навчального класу?
- а. Змінити розташування інструмента або пульта, змінити освітлення чи кут огляду
  - б. Запросити у клас посторонніх слухачів
  - в. Вийти з класу і не повертатися годину
  - г. Грати твір у повній темряві
44. Що означає «право на помилку» як психологічна установка?
- а. Розуміння, що жива гра не може бути стерильною, що знімає паралізуючий страх схибити
  - б. Дозвіл собі грати недбало та безвідповідально
  - в. Не акцентувати увагу на складних фрагментах під час розучування творів
  - г. Надія на те, що аудиторія не помітить помилок
45. Який стан є перемогою над страхом?
- а. Стан, коли хвилювання перетворюється на азарт і бажання творити
  - б. Повна відсутність будь-яких емоцій
  - в. Впевненість у тому, що ви кращий за всіх інших
  - г. Бажання якнайшвидше дограти останню ноту та піти додому

## Тестові завдання до модуля 5. Публічний виступ та його виконавський та педагогічний аналіз

Виконайте завдання, зазначивши лише один варіант відповіді:

1. У чому полягає основна відмінність виступу на сцені від домашнього виконання?
  - а. У наявності «публічного стресу», який вимагає додаткових навичок саморегуляції
  - б. Світло прожекторів може засліплювати виконавця
  - в. Використання сценічного костюма, який може обмежувати свободу рухів виконавця
  - г. У присутності сторонніх людей, які заважають повноцінно зосередитися
  
2. Яка роль зорового контакту музиканта з аудиторією в момент виходу?
  - а. Створення психологічного містка та встановлення довіри між артистом і залом
  - б. Можливість порахувати кількість людей у залі
  - в. Демонстрація повної відсутності сценічного страху
  - г. Перевірка готовності публіки почати слухати твір
  
3. Як «сценічна постава» впливає на сприйняття музики слухачами?
  - а. Пряма, але вільна постава підсвідомо сприймається глядачем як ознака майстерності та спокою
  - б. Вона допомагає краще бачити диригента або ноти
  - в. Постава має бути максимально напруженою для створення образу серйозності
  - г. Вона не має значення, якщо музикант грає віртуозно
  
4. Як виконавцю не варто реагувати на власну технічну помилку прямо під час виступу?
  - а. Виказувати незадоволення мімікою, зупинитися або намагатися «переграти» невдалий пасаж
  - б. Продовжувати гру, намагаючись зберегти загальний музичний темп і настрій
  - в. Робити внутрішню помітку про помилку для подальшої роботи вдома
  - г. Зберігати спокійний вираз обличчя та впевнену поставу
  
5. Яка головна вимога до концертного одягу з погляду впливу на публіку?
  - а. Одяг має відповідати стилю музики та не відволікати увагу від самого виконання
  - б. Костюм повинен бути максимально яскравим, щоб виділятися на фоні сцени
  - в. Одяг має демонструвати останню моду та статус музиканта
  - г. Головне — це зручність, навіть якщо одяг виглядає занадто повсякденно
  
6. «Сценічна маска» (вираз обличчя) музиканта під час гри повинна:
  - а. Відображати внутрішній рух музичних образів без зайвого перебільшення
  - б. Бути нерухомою та зосередженою, щоб не видавати хвилювання
  - в. Бути максимально емоційною (підняті брови, заплющені очі) для ефекту натхнення
  - г. Завжди залишатися усміхненою для підтримки позитивного контакту
  
7. Як «сценічна пауза» перед початком твору впливає на аудиторію?
  - а. Вона фокусує увагу залу, створює відчуття важливості моменту та «тиші очікування»
  - б. Вона дає можливість глядачам договорити і вимкнути телефони
  - в. Вона демонструє, що артист намагається згадати текст
  - г. Вона потрібна лише для того, щоб музикант заспокоїв серцебиття
  
8. Що слід зробити безпосередньо перед початком гри, уже сидячи за інструментом?
  - а. Зробити невелику паузу, щоб налаштуватись на правильний темп і характер першої фрази
  - б. Одразу почати грати, щоб не дозволити страху панувати над собою
  - в. Перевірити, чи всі глядачі вимкнули телефони та припинили розмови
  - г. Кілька разів глибоко зітхнути так, щоб це було чутно в останніх рядах залу

9. Уклін після виступу - це насамперед:

- а. Форма подяки слухачам за увагу та знак завершення виконання твору
- б. Можливість розслабити спину після напруженої гри
- в. Сигнал для залу, що пора починати аплодувати
- г. Демонстрація вихованості та гарних манер музиканта

10. Яким має бути ідеальний уклін після завершення всієї програми?

- а. Витриманий за часом, спокійний і спрямований до різних секторів залу як знак поваги до кожного слухача
- б. Максимально низький і швидкий, щоб швидше покинути сцену
- в. Виконаний тільки після того, як зал почне кричати «браво»
- г. Уклін має бути формальним і коротким, щоб не здаватися занадто самовпевненим

11. Що слід робити в ансамблі, якщо ваш партнер помилився або збився з ритму?

- а. Залишатися «опорою», впевнено тримати свою партію та допомогти партнеру повернутися в темп
- б. Зупинитися і почекати, поки партнер знайде потрібне місце в нотах
- в. Підкреслити помилку поглядом, щоб аудиторія зрозуміла, що помилилися не ви
- г. Почати грати значно тихіше, щоб не заважати партнеру розібратися

12. Як рекомендується реагувати на неочікуваний шум у залі (падіння предмету, кашель)?

- а. Максимально посилити внутрішню концентрацію на музиці, не змінюючи зовнішньої поведінки
- б. Призупинити гру і дочекатися, поки шум повністю вщухне
- в. Гнівno подивитися в бік джерела шуму, щоб виховати аудиторію
- г. Грати гучніше, щоб перекрити сторонні звуки

13. Чому важливо контролювати «відхід зі сцени»?

- а. Останнє враження (хода, вираз обличчя) фіксує загальний результат виступу в пам'яті залу
- б. Щоб встигнути піти до того, як аплодисменти вщухнуть
- в. Щоб не перечепитися через дроти або меблі на сцені
- г. Це частина етикету, яка не впливає на музичне сприйняття

14. Як краще вчинити, якщо людина, що перегортає вам ноти, помилилася?

- а. Грати далі напам'ять і при першій нагоді самому перегорнути сторінку
- б. Зупинити гру на секунду і показати пальцем, де ми зараз
- в. Кивнути або поглядом підказати помічнику, що треба зробити
- г. Пропустити кілька нот, щоб звільнити руку і самому перегорнути лист

15. Як поводитися в паузі між частинами твору (наприклад, між 1 та 2 частиною сонати)?

- а. Залишатися в ігровій позі та зоставатися максимально зосередженим, показуючи, що це ще не кінець
- б. Трохи розслабитися, але не знімати рук з інструмента і не виходити з образу, налаштуватися на інший характер частини
- в. Посидіти нерухомо, щоб глядачі зрозуміли, що зараз аплодувати не можна
- г. Швидко підготуватися до наступної частини, поки зал ще мовчить

16. Як на аудиторію впливає «замкненість» виконавця (погляд у підлогу, згорбленість)?

- а. Це створює відчуття відчуженості та заважає емоційному співпереживанню
- б. Це сприймається як ознака надзвичайної скромності та таланту
- в. Це допомагає глядачу краще зосередитися на самій музиці
- г. Це ніяк не впливає, якщо якість звуку залишається високою

17. Що робити, якщо прямо під час гри ви помітили, що з інструментом щось не так?
- а. Пристосуватися до ситуації і спробувати дограти до кінця без зупинок
  - б. Зупинитися, бо таке виконання не відповідає задуму композитора
  - в. Спробувати непомітно щось підправити, коли в музиці буде пауза
  - г. Не звертати на це уваги і дограти всю концертну програму, не звертаючи уваги на звук
18. Що робити солісту, поки піаніст або оркестр грає довгий вступ?
- а. Слухати музику і вже бути в образі, ніби ви вже почали грати
  - б. Стояти або сидіти абсолютно нерухомо, щоб не відволікати від них увагу
  - в. Показувати залу мімікою, як вам подобається те, що грають колеги
  - г. Бути максимально настроjenим, щоб не прогавити свій вступ
19. Як поводитися, якщо ви знаєте, що зіграли погано?
- а. Все одно гідно вклонитися і піти зі сцени, не показуючи залу свій розпач
  - б. Вести себе дуже серйозно, щоб люди зрозуміли, що ви знаєте про помилки
  - в. Прийняти аплодисменти спокійно, як подяку за вашу працю
  - г. Швидко вклонитися і піти, щоб якнайшвидше залишити сцену
20. Що робити, якщо зал дуже довго аплодує, а у вас ще є твори в програмі?
- а. Почекати трохи, подякувати поглядом і своїм виглядом показати, що ви готові грати далі
  - б. Почати грати наступний твір, не чекаючи повної тиші, поки є настрої
  - в. Ще раз вклонитися, щоб глядачі задовольнилися і затихли
  - г. Попросити залу тиші жестом руки, щоб продовжити концерт
21. Як поводитися зі своїм акомпаніатором на сцені?
- а. Показувати всім виглядом, що ви — одна команда, і дякувати йому поглядом
  - б. Головним має бути соліст, тому піаніст повинен просто слідувати за вами
  - в. Майже не дивитися один на одного, щоб не відволікатися від музики
  - г. Кидати на нього засудливий погляд і показувати своє невдоволення коли він допускається помилки
22. Як етично діяти, якщо ви виступаєте з нотами, і вони раптово впали з пульта?
- а. Продовжувати гру напам'ять, а підняти ноти лише після завершення твору або в паузі між частинами
  - б. Миттєво припинити гру, підняти ноти та знайти місце, де ви зупинилися
  - в. Спробувати підхопити ноти однією рукою, продовжуючи грати іншою
  - г. Попросити когось із залу допомогти вам
23. Що слід робити солісту під час фінальних аплодисментів, якщо в залі присутній автор твору?
- а. Жестом або поглядом вказати на композитора в залі, запрошуючи його розділити успіх
  - б. Вклонитися спочатку композитору, а вже потім - публіці
  - в. Спуститися в зал і особисто подякувати автору під час аплодисментів
  - г. Просто вклонитися, як зазвичай, не виділяючи автора серед інших глядачів
24. Як правильно виходити на сцену, якщо ви граєте в дуеті?
- а. Виходити одночасно, тримаючись на невеликій відстані один від одного, зберігаючи спільний темп ходи
  - б. Першим має виходити той, хто грає головну партію
  - в. Один учасник має вийти раніше, щоб підготувати місце, а другий - для привітання
  - г. Виходити по черзі з великим інтервалом, щоб глядачі встигли роздивитися кожного
25. Як правильно подати сигнал акомпаніатору про початок гри, якщо ви соліст?
- а. Використати ледь помітний кивок головою або вдих, що збігається з характером вступу

- б. Різко подивитися на піаніста і почати грати, щоб він встиг підхопити
- в. Сказати пошепки «можна» або «раз, два, три»
- г. Стукнути ногою по підлозі, щоб задати точний темп

26. Як етично реагувати на «крики» або гучні вигуки «Браво!» під час аплодисментів?
- а. Прийняти їх з гідністю, вклонитися трохи довше, але без надмірної емоційності
  - б. Почати кивати головою саме тій людині, яка це вигукує
  - в. Ігнорувати такі вигуки, вважаючи їх занадто фамільярними для класичного концерту
  - г. Вигукнути «Дякую!» у відповідь, щоб показати свою близькість до народу

27. Який елемент сценічного етикету є головним під час виходу на «біс»?
- а. Виходити на біс тільки після наполегливих аплодисментів, зберігаючи скромність
  - б. Одразу почати грати щось дуже ефектне, щоб ще більше вразити публіку
  - в. Вийти і продовжувати вклонятися доки аплодисменти не вщухнуть
  - г. Вийти на сцену, але не грати, а просто ще раз вклонитися

28. Яка дія вважається найбільш коректною при виході на сцену в складі ансамблю (тріо, квартет)?
- а. Виходити в установленому порядку (наприклад, за старшинством або за порядком партій) і кланятися синхронно
  - б. Виходити по одному, щоб кожен учасник міг отримати свою порцію аплодисментів
  - в. Першим має виходити той, хто грає найскладнішу партію в цьому творі
  - г. Виходити хаотично, щоб створити атмосферу дружнього, неформального колективу

29. Як професійно реагувати на занадто бурхливу реакцію залу під час виконання віртуозного пасажу?
- а. Не реагувати візуально, зберігаючи повну концентрацію на музичному тексті до кінця твору
  - б. На мить посміхнутися залу, щоб показати, що ви цінуєте їхню підтримку
  - в. Трохи прискорити темп, піддавшись емоційному піднесенню аудиторії
  - г. Зупинитися на секунду, щоб дати людям виплеснути емоції аплодисментами

30. Як правильно завершити концертний виступ, якщо вас кличуть на «біс», але у вас немає підготовленого твору?
- а. Вийти, щиро подякувати залу поклоном і жестом дати зрозуміти, що програма завершена
  - б. Зіграти будь-який уривок з уже виконаної програми ще раз
  - в. Спробувати зімпровізувати щось на ходу, навіть якщо ви не впевнені в результаті
  - г. Оголосити зі сцени, що ви втомилися і не можете більше грати

31. Як слід реагувати, якщо після виступу вам вигукують критичні зауваження прямо з залу?
- а. Зберегти витримку, гідно вклонитися і спокійно залишити сцену без вступу в полеміку
  - б. Спробувати пояснити глядачу свою точку зору прямо зі сцени
  - в. Відповісти іронічним жартом, щоб розрядити атмосферу в залі
  - г. Швидко піти за куліси, не завершивши ритуал поклону

32. Коли найкраще проводити перший детальний аналіз виступу?
- а. Через 1–2 дні, коли вщухнуть перші емоції та з'явиться здатність до раціональної оцінки
  - б. Одразу за лаштунками, поки свіжі всі відчуття від гри
  - в. Безпосередньо в день концерту
  - г. Через тиждень, щоб повністю забути про стрес і дивитися на гру як сторонній слухач

33. Що має бути головним об'єктом аналізу при перегляді відеозапису власного виступу?
- а. Співвідношення між вашим задумом та тим, що реально почув і побачив глядач
  - б. Кількість і характер випадкових помилок під час гри
  - в. Ваша манера триматися на сцені, зовнішній вигляд та артистизм

г. Точність виконання всіх динамічних і штрихових вказівок вказаних в нотах

34. Який висновок є найбільш конструктивним після невдалого виступу?

- а. Визначення конкретних прогалин у методах підготовки, що призвели до цього результату
- б. Розуміння того, що сценічне хвилювання — це неконтрольований фактор
- в. Рішення більше ніколи не грати цей твір на публічних заходах
- г. Прийняття того, що невдачі — це обов'язкова частина життя будь-якого артиста

35. На що вказує ситуація, коли на сцені твір звучить значно швидше, ніж на репетиціях?

- а. На недоліки в роботі над психологічною саморегуляцією та відчуттям часу в стресовій ситуації
- б. На гарну технічну підготовку, яка дозволила розвинути таку швидкість
- в. На надлишок емоційної енергії, яку виконавець не зміг спрямувати в художнє русло
- г. На недостатню увагу до роботи з метрономом на етапі підготовки

36. Яка помилка в самоаналізі є найбільш поширеною серед молодих музикантів?

- а. Гіперфіксація на дрібних технічних огріхах при ігноруванні художніх досягнень
- б. Зайва самовпевненість у разі відсутності явних зупинок під час гри
- в. Намагання виправдати будь-які недоліки поганим інструментом або залом
- г. Занадто швидкий перехід до вивчення нової програми без розбору старої

37. На що вказує «втрата контролю» у фіналі твору?

- а. На недостатню витривалість (фізичну або психологічну) та розсіювання уваги
- б. На надмірну радість від того, що складні місця вже залишилися позаду
- в. На технічну непідготовленість саме фінального розділу твору
- г. На бажання якнайшвидше завершити виступ через втому

38. Як слід аналізувати реакцію публіки після концерту?

- а. Як показник того, чи вдалося вам передати емоційний зміст музики слухачеві
- б. Як головний критерій якості вашого технічного рівня та майстерності
- в. Як приємний додаток до виступу, який не впливає на професійну оцінку
- г. Як свідчення того, наскільки вдало була обрана програма для цього залу

39. Що дає порівняння запису репетиції та запису концерту?

- а. Виявлення моментів, де сценічний стрес найбільше впливає на якість гри
- б. Розуміння того, що вдома виконавець завжди грає краще, ніж у залі
- в. Можливість побачити, як змінюється акустика на сцені
- г. Оцінку ефективності останніх днів підготовки перед виступом

40. Що означає термін «післяконцертна депресія» (емоційний спад)?

- а. Природна реакція нервової системи на вивільнення великої кількості адреналіну після виступу
- б. Ознака того, що виступ пройшов невдало і музиканту бракує таланту
- в. Результат поганої підготовки, яка призвела до психологічного виснаження
- г. Наслідок надмірної критики з боку викладача або колег одразу після гри

41. Який висновок слід зробити, якщо на аналізі виявилось, що «домашні помилки» зникли, а з'явилися нові?

- а. Сценічна концентрація була вищою за звичайну, але виникли проблеми з адаптацією до залу
- б. Ви занадто багато працювали над старими помилками і забули про решту тексту
- в. Твір був вивчений недостатньо глибоко, і його структура «попливла» від хвилювання
- г. Вам просто пощастило в складних місцях, але не пощастило в легких

42. На що вказує «порожнеча» в голові під час виконання?

- а. На слабе інтелектуальне освоєння твору та відсутність свідомих асоціацій
- б. На ідеальний стан «чистої свідомості», необхідний для творчості
- в. На занадто довгий відпочинок перед концертом, який «розслабив» мозок
- г. На те, що музикант занадто добре знає твір і йому було нудно його грати

43. Що є основним бар'єром у «спілкуванні» між артистом і залом?

- а. Психологічна зажатість виконавця, що не дає йому вийти на емоційний контакт
- б. Велика відстань від першого ряду до сцени в концертній залі
- в. Відсутність у слухачів спеціальної музичної освіти
- г. Недостатньо яскраве сцени

44. Що є ознакою того, що контакт із аудиторією встановлено?

- а. У залі панує особлива, «дзвінка» тиша, де чутно кожен нюанс виконання
- б. Глядачі постійно перешіптуються, обговорюючи вашу майстерність
- в. Багато глядачів знімають ваш виступ на телефони
- г. Після кожної п'єси зал вибухає криками, не чекаючи затихання звуку

45. У чому полягає роль слухача як «співавтора» під час живого виконання твору?

- а. Слухач активно сприймає музичні образи, наповнюючи їх власними сенсами та емоційним досвідом
- б. Слухач може підказувати виконавцю правильний темп за допомогою аплодисментів
- в. Слухач не може бути співавтором, він є лише пасивним спостерігачем процесу
- г. Слухач допомагає музиканту фінансово, купуючи квитки на концерт

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

### ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ

#### *Основна:*

1. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. канд. мистецтвозн. Київ, 2017. 215 с.
2. Плющик, Є. В., Гордєєва-Ковальчук, Т. О., Новосадова, С. А. Нариси з методики викладання диригентсько-хорових дисциплін. Навчальний посібник. Житомирський державний університет імені Івана Франка, Житомир. 2023. 141 с.
3. Світайло С. В. Методика роботи з дитячим хоровим колективом : навч.-метод. посібник для студ. вищих навч. закладів III–IV рівня акредитації. К. : Унів. коледж Київського ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2016. 140 с.
4. Стефіна Н. В. Хрестоматія з хорового диригування. Випуск II. Частина 1 Навч.-метод. посібник для студентів ВНЗ. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2014. 152 с.
5. Стріхар О.І., Професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва. Навчально-методичний посібник (нормативні навчальні дисципліни) вип. 1.1. Ч. 2 «Хорове диригування». Миколаїв 2014. 336 с.
6. Цюряк І. О. Особистісно орієнтовані технології навчання у диригентській підготовці студентів-початківців / Уклад.: І. О. Цюряк, Є. В. Роговська. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2022. 80 с.
7. Цюряк, І. О., Борисенко, Н. С., Грушак, І. В. Хорове виконавство: навчальний посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2024. 120 с.
8. Ярошевська Л.В. Особливості формування музичних здібностей у диригентсько-хоровій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва // Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Випуск 155. Серія «Педагогічні науки». Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С.150–155.

#### *Додаткова:*

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посібник. К.: Український світ, 2002. 440 с.
2. Болгарський А., Сагайдак Г. Хоровий клас і практика роботи з хором. К.: Музична Україна, 1987. 235 с.
3. Григор'єва В. В. Хорове диригування : метод. рек. до самот. роботи. Бердянськ, 2012. 119 с.
4. Джурко В. Л. Хорове диригування: навчальний посібник : упоряд. В. Л. Джурко, Т.О. Макарова, І. С. Чернявська. Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2011. 139 с.
5. Демчишин М. С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів : навч. посібник для студентів мистецьких вузів. К.: ІЗМН, 1996. 132 с.
6. Карпенко Є. В., Карпенко Н. В.. Хорове аранжування : навч.-метод. посібник для студентів музичних факультетів вищих навчальних закладів. Суми : Мрія, 2007. 220 с.
7. Костенко Л. В. Методика викладання хорового диригування : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2012. 99 с.
8. Плішка А. В. Хорова музика: хрестоматія з диригування : навч. посібник до курсу «Хорове диригування». Вип. 2-й . Чернівці : Рута, 2007. 44 с.

9. Плішка А. В. Хорова музика: хрестоматія з диригування: навч. посібник до курсу «Хорове диригування». Вип. 3. Чернівці : Рута, 2008. 45 с.

10. Цюряк І. О. Особистісний підхід у диригентсько-хоровій підготовці майбутнього вчителя музики : метод. рекомендації. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. 70 с.

11. Шегда Л. В. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц) : Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2012. 205 с.

## **ВОКАЛ**

### ***Основна***

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. К. : Віпол, 2012. 174 с.

2. Голос людини і вокальна робота з ним: навч. вид. Стасько Г., Шуляр О. та ін. Ів.-Франківськ, 2010. 336 с.

3. Гринь Л.О. Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів / наук.-метод. посібник. Запоріжжя: ЗНУ, 2011. 139 с.

4. Колодуб І. С. Практичні поради педагога-вокаліста. К. : Муз. Україна, 2010. 54 с.

5. Кушка Я. С. Методика навчання співу: посіб. з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.

6. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Хрестоматія: навч. посіб. К. : Видавництво Ліра-К, 2016. 216 с.

7. Пірус В.С. Теоретичні аспекти та практичні засади методики постановки голосу : метод. реком. Івано-Франківськ : ПрНУ ім. В. Стефаника. 2007. 15 с.

8. Черній, В. В., Одайник, С. І., Тітова, О. Р. Удосконалення вокально-виконавської майстерності в навчальному процесі: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво». ЖДУ імені Івана Франка. 2024. 166 с.

9. Яремчук, О. М., Підгаєцька, І. В., Мацієвська, Л. В. Робота з вокально-виконавським колективом: навчальний посібник для здобувачів ЗВО спеціальності «Музичне мистецтво». Житомир : ЖДУ ім. І.Франка. 2023. 120 с.

### ***Додаткова:***

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу: навч. посіб. для студентів вищих муз. навч. закладів. Київ.: Українська ідея, 2000. 68 с.

2. Базиликот Б.О. Орфоепія в співі: навч. посіб. для студ. вищих навчальних закладів. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 126 с.

3. Бенч-Шокало, О. Г. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб.;; ред. О. А. Шокало. Київ : Український Світ, 2002. 440 с.

4. Вороніна Р., Воронін О. 30 вокалізів на основі народних пісень. Київ.: Музична Україна, 1991. 72 с.

5. Вотріна В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. 272 с.

6. Вправи та вокалізи: навч.-метод. посіб. Київ, 2009. 60 с.

7. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ. : КНМАУ, 1997. 320 с.

8. Голос людини і вокальна робота з ним: навч. вид. Стасько Г., Шуляр О. та ін. Ів.-Франківськ, 2010. 336 с.

9. Євтушенко Д.Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста. Київ.: Муз. Україна, 1979. 91 с.
10. Єгоричева М. Вправи для вокальної техніки. Київ. : Музична Україна, 1977. 112 с.
11. Мадишева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія і практика): навч. посіб. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
12. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ.: Музична Україна, 1971.90 с.
13. Пірус В.С. Теоретичні аспекти та практичні засади методики постановки голосу: метод. реком. Івано-Франківськ : ПрНУ ім. В. Стефаника. 2007. 15 с.
14. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1 : Природно-наукові теорії співу : навч. посіб. для музичних та педагогічних ВНЗ. Харків-Суми, 2002. 92 с.
15. Стасько Г. Є. Психотехніка співу у сучасній вокальній педагогіці. Івано-Франківськ, вид.-во: ПНУ ім. В. Стефаника, 2011 р. 175 с.
16. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посіб. Київ : ІЗМН, 1998. 158 с.

#### ***Інтернет-ресурси:***

1. Вокальні вправи для навчання сольного співу. Рекомендовано студентам з додаткової спеціалізації «Керівник дитячого (художнього) хорового колективу». URL: <http://ukped.com/statti/teorija-navchannja/5322-vokalni-vpravy-dlianavchannia-solnoho-spivu-rekomendovano-studentam-z-dodatkovoispetsializatsii-kerivnyk-dytiachoho-khudozhnoho-khorovocho-kolektyvu.html>
2. Роль дикції у вокальному виконавстві. URL : [file:///C:/Users/FUJITSU/Downloads/had\\_2007\\_2\\_9.pdf](file:///C:/Users/FUJITSU/Downloads/had_2007_2_9.pdf)
3. 12 правил гігієни голосу : URL: <https://masterlev.com.ua/12-pravil-gigiyeni-golosu/>
4. 20 знакових пісень за 20 років. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2020/01/30/239754/>
5. Каблова Т.Б., Румянцева С.В. Читання партитур для вокальних ансамблів: навч.-реперт. збірник для студентів ВНЗ. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28893/1/T\\_Kablova\\_Chitan\\_Partitur\\_2019\\_IM.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28893/1/T_Kablova_Chitan_Partitur_2019_IM.pdf)
6. Електронна бібліотека ЖДУ ім. І. Франка. Грищенко, І. Д. *Розвиток вокально-виконавської майстерності студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти.* URL: <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/36710>
7. Електронна бібліотека ЖДУ ім. І. Франка. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/>

## **ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО**

### ***Основна***

1. Білецька М. Розвиток музичної пам'яті студентів у процесі самостійної роботи з основного інструменту (Методичні рекомендації) / Укл. М.В.Білецька. Мелітополь, 2015. 26 с.
2. Білецька М. Теоретико-методичні засади формування виконавської майстерності в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва: монографія / М.В. Білецька, О.В.Стотика, Л.М. Котова та ін. Мелітополь, 2014. 219 с.
3. Василевич М.О. Формування досвіду сценічної витримки виконавців-інструменталістів у системі професійної мистецької освіти // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття : Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. Київ : 2016. С. 508-518.
4. Єргієв І.Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2016. 454 с

5. Свириденко Н.С. Стилiстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й.С. Баха : навчально-методичний посiбник для студентiв вищих навчальних закладiв / Н.С. Свириденко / Київ. ун. iм. Б. Гринченка. Київ, 2017. 242 с.

6. Лаврентьева Н. В. Формування творчого мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментально-виконавської підготовки : дис. канд. пед. наук / Н. В. Лаврентьева. Кам'янець-Подiльський, 2016. 220 с.

7. Сидоренко О.Ю. Iндивiдуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 215 с.

8. Стукаленко З. М. Емоційний iнтелект як показник сценічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки Центрально-українського державного педагогічного університету iм. Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки.* Вип. 170. 2018. С. 175– 179.

#### ***Додаткова:***

1. Бай Ю.М. Психомоторика художньо-вiртуозної побiжності баяніста (акордеонiста) : [монографія] / Юрій Миколайович Бай. Мелітополь: Видавництво МДПУ iм. Б.Хмельницького, 2014. 612 с.

2. Баштан С. Використання найрiзноманiтніших технічних прийомiв для бандури. Київ : Музична Україна, 1988. 24 с.

3. Береза А.В. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики: Навчально-методичний посiбник (видання 2-ге, доповнене) Вінниця: Нова книга, 2010. 184 с.

4. Береза А.В., Несторович Б.І. Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи: навч.-мет. Посiб / Адам Береза, Богдан Несторович. Вид.2-ге, змін. I доповн. Вінниця: Нова Книга, 2011. 176с.

5. Білецька М.В. Психолого-педагогічні умови розвитку музичної пам'яті студентiв у процесі інструментально-виконавської діяльності / М.В.Білецька // Концептуальні засади мистецької педагогіки у вищій школі: колективна монографія / за заг. Ред. Т.В. Мартинюк, Н.В. Iгнатенко. Мелітополь: Видавництво МДПУ iм. Б.Хмельницького, 2014. С. 70-85.

6. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних iнструментах: Навчальний посiбник. Тернопiль : Астон, 1998. 300 с.

7. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплiн. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.

8. Шукайло В.Ф. Педалізація у професійній підготовці піанiста: Навчальний посiбник. Харків : Факт, 2004.160 с.

9. Юник Т. І. Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засiб розвитку виконавської майстерності студентiв – піанiстів (на матеріалі педвузiв): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Юник Тетяна Iванiвна. Київ : 1996. 238 с.

10. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантiв: зміст, структура і методика формування : монографія / Дмитро Григорович Юник. Київ : ДАКККiМ, 2009. 340 с.

#### ***Интернет ресурси:***

1. Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського : URL: <http://www.nbuv.gov.ua/>
2. Електронний каталог Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : URL: <http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libr/DocSearchForm>
3. «Культура України» Електронна бібліотека : URL : <https://elib.nlu.org.ua/>

4. Давидов М.А. Аспекти фахового мислення музиканта–виконавця : URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/7\\_2013/12.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/7_2013/12.pdf)
5. Котова Л. Підготовка музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності як психолого-педагогічна проблема // *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. Серія : Педагогіка. 2015. № 1. С. 39-43. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdpu\\_2015\\_1\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdpu_2015_1_7)
6. Юник Т. І. Підготовка майбутніх музикантів-виконавців до сценічної діяльності // *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 16 : Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. 2016. Вип. 26. С. 128-132. URL [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_016\\_2016\\_26\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_016_2016_26_31)