**Дисципліна:** Інструментальне виконавство з методикою його викладання

**157 група**

**Завдання до практичного заняття № 6 від 26.04.22**

**Тема: «**Сонатна творчість В.А. Моцарта**»**

Підготувати доповідь за планом:

1. Періодізація сонатної творчості В.А. Моцарта

2.  Особливості виконання сонат В.А. Моцарта

**Теоретичний матеріал.**

**Сонати В.А. Моцарта.**

У фортепіанній творчості Вольфганга Амадея Моцарта (1756-1791), представника віденської класичної школи XVIII століття, раціоналістичні принципи класицизму з’єдналися з впливом естетики сентименталізму. Для його музики характерні схвильованість і пристрасність, витримка і воля, висока організованість, присутність галантного стилю.

 Важливу частину творчої спадщини австрійського композитора складають фортепіанні сонати. У них відбилася еволюція композиторського стилю В.А. Моцарта (ранні клавірні сонати датуються 1774 – 1778 рр., а пізні 1784 – 1789 рр.). Вражає багатогранність образного світу сонат, відображення в них широкого кола життєвих явищ. У сонатах В. Моцарта відчутно вплив його оперної естетики і індивідуалізація образів, характерів, передача динаміки ситуації, психологічних станів. Розвиток жанрово-конкретних рельєфних тем в сонатах переривається включенням імпровізаційно-віртуозних епізодів.

 Всього В. Моцарт створив 19 клавірних сонат. Його сонатну творчість можна розділити на три періоди:

1) ранній Зальцбурзький (1774 – 1775 рр.);

2) Паризький (1 777 – 1778 рр.);

3) Віденський (1784 – 1789 рр.).

 Уже в першій групі сонат потрібно відзначити характерні риси стилістики В.А. Моцарта і особливо виділити деякі частини циклів. Так, сонатний цикл складається з трьох частин, з повільною частиною в середині. Виняток становить лише соната Es-dur (KV 282), яка включає два невеликих менуети; вона і починається незвично – з повільної частини. Це Adagio, що складається всього з 36 тактів, чудово своєї початковою темою, яка за виразністю могла б посперечатися з аріозо, настільки ясно виспівує свої фрази її мелодія. За викладом Adagio (як і інші частини циклу) мало пов’язано з клавесином і може служити зразком ранньофортепіанної фактури. Чітко виражена друга тема в тональності домінанти, явно контрастує з першою (пасажного характеру). Вся мініатюрна сонатна форма ще носить риси старої сонати: розробка займає всього 11 тактів, а реприза починається з другої теми. Перша тема тут пропущена, але її інтонації звучали в розробці і з них починається невелика кода. Вони ж з’являються на початку першого і другого менуетів. Живий і не позбавлений гостроти фінал написаний в повній сонатної формі, з дотриманням усіх її розділів, незважаючи на скромний обсяг композиції.

 В сонаті F-dur (KV 280) чарівне звучить мінорне Adagio (f-moll) з пасторально-ідилічним мрійливим відтінком, яке за стилістикою вже споріднено зі зрілими творами композитора, а також з тематизмом деяких інших його сонат (Andante cantabile з сонати F-dur KV 330). Соната B-dur (KV 281) відрізняється ширшими масштабами, і її Allegro написано в розвиненому, за своїм часом навіть блискучому клавірному стилі.

 Остання з групи ранніх сонат, що виникла в 1775 році в Мюнхені, це соната D-dur (KV 284). Вона вже набагато ширше за масштабом, більш віртуозна і навіть імпозантна. Будучи в 1777 році в Аугсбурзі, В. Моцарт зіграв її на піанофорте Штейна і знайшов, що на цьому інструменті вона прозвучала незрівнянно. Всі частини сонати немов і розраховані на нові можливості інструмента. Allegro досить розгорнуто. Повільною частиною є Rondo en Polonaise, a фіналом – тема з дванадцятьма варіаціями. Тема проста, але варіації різноманітні. З них сьома (в однойменному мінорі) цікава хроматичними загостреннями, а одинадцята вельми віртуозна.

 Безсумнівний перелом в цій галузі моцартовської творчості відбувається в 1777 – 1778 роках. Сонати, що були створені в Мангеймі, приносять щось нове в тематизм, стилістику, в визначення функцій для частин циклу. Це позначається, наприклад, в енергійному, активному характері початкових тем Allegro, яке тепер називається «Allegro con spirito» (сонати C-dur, KV 309 і D-dur, KV 311), часом в акцентуванні типово «мангеймских зітхань» (Allegro con spirito сонати D-dur, особливо кінець експозиції і початок розробки). Помітно поглиблюється лірична виразність повільних частин: Andante un poco Adagio або ж Andante con espressione. Перша з них може бути названа типово моцартівським ліричним центром з елементами імпровізаційно-патетичного викладу і мелодизації всієї фактури. Як на цікаву деталь можна вказати на застосування прийомів подвійного контрапункту при безперечно гомофонному загальному складі музики.

 Сонатні allegro, розширюючись в обсязі і збагачуючись фактурно, дають приклади експозицій, що стають все більш характерними для зрілих творів В. Моцарта, тобто містять багаті тематичні утворення. Особливо виділяються на цьому тлі перші частини сонат a-moll (KV 310) і A-dur (KV 331). Allegro maestoso в сонаті a-moll зовсім не традиційно за своїм тематизмом; його основна тема яскраво індивідуальна, в ній є і патетика, і риси маршеподібності, і рідкісна гармонійна гострота (такти 2, 4, 10, 12). Розгорнуто і динамічна розробка, майже цілком виведена з маршових рітмоінтонацій. З перших тактів образ цієї сонати сприймається як індивідуальний. Прекрасна повільна частина (Andante cantabile con espressione, F-dur), з її наростаючим драматизмом, багатою фактурою і сміливими гармоніями. Цікаво, що поза прямих тематичних зв’язків Andante підхоплює гармонійні прийоми першої частини (грони секунд, див. такти 44-50) і водночас нагадує про її пунктирні ритми (такти 44-52). Оригінальний початок сонати A-dur, де першою частиною стає тема з шістьма варіаціями. Взагалі повільні частини паризьких сонат на рідкість змістовні – одна іншої краще. Дуже поетично і сповнене тонких відтінків ліричного почуття Andante cantabile з сонати C-dur (KV 330) з його мінорною серцевиною. Кожне по-своєму привабливі: Andante cantabile в сонаті B-dur (KV 333), Adagio в сонаті F-dur (KV 332). Індивідуалізуються і фінали, які інколи скоріше багатоелементні, ніж просто динамічні (особливо фінал сонати F-dur, KV 332).

 Паризькі сонати 1778 року виявляють нову свободу і широту образного мислення, великий розмах в трактуванні форми, а також більше власне моцартівського в індивідуалізації кожного твору.

 До цього періоду відноситься написання сонати A-dur. Відоме «турецьке» рондо не виникає тут раптово як забавний фінал, а визріває поступово – з одного боку, через появу тональності a-moll в мінорній варіації першої частини, а з іншого боку, в випереджаючих сплесках «яничарської музики» в обох попередніх частинах. Ці сплески сягають остинатного органного пункту, що міститься в граціозній темі варіацій, і в процесі варіювання басове остинато, відокремлюючись, стає все більш енергійним і войовничим. Не виключено, що Соната A-dur могла виконуватися на піанофорте зі спеціальним ударним пристроєм, який наслідував «яничарську музику» (натиснення педалі приводило в рух механічний барабанчик, дзвіночок або інші подібні комбінації). Такі інструменти в тогочасному Відні вже були і користувалися попитом – знову ж у зв’язку з модою на «туреччину». Звичайно, до музики В. Моцарта це нічого не додає, хоча і доводить те, що в даному випадку вона відповідала найзлободеннішим запитам.

Останні п’ять клавірних сонат В. Моцарта відносяться до віденського періоду (1784-1789). Одна з них, C-dur (KV 545), невелика за обсягом і нескладна для виконання, з кристально ясною ранньофортепіанною фактурою, скоріше є сонатиною (згідно з трактуванням Allegro і фіналу), що призначена для початківців. Разом з тим вона свідчить про надзвичайну зрілість і відточеність класичного стилю викладення, притаманного творчості композитора того періоду. Серед пізніх моцартівських сонат цей твір стоїть окремо. Характерні для тих років великі сонати свідчать про подальший розвиток сонатного циклу в цій галузі, про нові творчі шукання композитора, захопленого музикою Баха і Генделя, а також вивчаючого музику синів Баха. Найглибше ці пошуки нового проявилися тоді в клавірних творах патетичного плану.

 В. Моцарт до 1784-1785 років ніколи не створював таких сонат для клавіру, як соната c-moll (KV 457), і таких клавірних фантазій, як прославлена ​​с-moll’на (KV 475). Вони по суті стоять поруч з його геніальними мінорними квартетом, квінтетом, клавірним концертом, симфонією 1783-1788 років. Вплив імпровізаційно-патетичного стилю Й.С. Баха по-своєму позначився не тільки в фантазіях В. Моцарта, а й в таких сонатах, як остання D-dur’на (KV 576) з її патетичним Adagio; очевидно воно і в сонаті c-moll. Хоча В. Моцарт створив після неї ще кілька сонат для клавіру, вона залишилася найвищим досягненням його в цьому роді творчості. Її образний лад по суті вже не типовий для камерної музики XVIII століття і в деякій мірі провіщає Л.ван Бетховена. В. Моцарт і сам виділяв свою сонату c-moll серед інших творів в цій формі для клавіру. Вона була створена в жовтні 1784 року як цілком закінчений великий сонатний цикл. У травні наступного року В. Моцарт створив с-moll’ну фантазію – твір глибокий і блискучий, настільки змістовний і завершений, що, здавалося, він не потребує з’єднання з іншою музикою. Однак композитор потім об’єднав фантазію з сонатою і присвятив весь цикл своєї учениці Терезі фон Траттнер. Велика фантазія стала введенням в сонату, і все це в цілому створило дуже крупний цикл (більше 740 тактів). Імпровізаційно-патетичні частини (фантазія і Adagio) чергувалися в ньому з власне сонатними (фінал – рондо-соната). В інших випадках В. Моцарт так не робив. У 1782 році він створив фантазію з фугою для клавіру (C-dur, KV 394), а також велику фантазію d-moll (KV 397), яка була задумана, мабуть, як самостійна композиція.

 **Особливості виконання сонат В.А. Моцарта.**

 Музика В. Моцарта стоїть на межі двох епох, старої і нової, а саме: клавірної і фортепіанної. По суті, всі сонати В. Моцарта, а також фантазії і концерти – фортепіанні твори. Лише деякі ранні сонати і варіації носять клавесиний характер. В цілому, в його творчості уживаються клавірні і фортепіанні риси. Прозорість тканини пов’язують його творчість з клавесином, кантилена і вокальна пластика розраховані на можливості фортепіано. Звичайно, виконуючи твори В. Моцарта на фортепіано, ми не повинні намагатися зробити їх схожими на старовинні, але враховувати особливості старовинного звучання необхідно.

 Інструменти того часу сильно відрізнялися від сучасних роялів. Вони володіли більш тихим, прозорим, «зернистим» звучанням. Для того, щоб конкретно відчути масштаби динаміки XVIII століття, сенс ефектів, позначень (наприклад, mf>p або sf>p) необхідно послухати звучання клавесинів, познайомитися з їх барвистим сріблястим ніжним тембром. Знайомство з грою на клавесині впливає на точність і тонкість звуковилучення, особливо – туше. Інструмент фортепіано в XVIII столітті володів більшою прозорістю в нижніх регістрах, а в верхніх звучав більш округло, що нівелювало різницю між регістрами. Діапазон рояля всього в п’ять октав не заважав В. Моцарту при створюванні музики демонструвати незвичайну винахідливість.

 В. Моцарт уважно виписував знаки артикуляції, темпи, динаміку, вимагав точності вслуховування в кожен елемент музичної тканини.

 Виконуючи сонати В. Моцарта необхідно пам’ятати, що при всій кристалічній ясності, звук в його творах ніколи не повинен втрачати своєї співучості: його важливо зберегти навіть в найпрозоріших пасажах. Вкрай важливо при цьому звернути увагу на супровід, ясність виявлення його малюнка, точність відтворення всіх пауз, що створюють необхідні цезури, дихання в русі голосів.

 Простота, лаконічність, ясність музичної мови представляють основні труднощі для виконавця. Важливо відзначити вокальні та інструментальні принципи інтонування, пов’язані з особливостями людської мови і звучанням струнних інструментів.

 Кожний звуковий осередок гранично деталізується; при цьому важливо оволодіти прийомом контрастної артикуляції. Знайомство з тембровим звучанням скрипки, віолончелі допоможе виконавцю точніше відтворити на фортепіано окремі голоси. Найважливіший засіб артикулювання – поєднання legato і staccato.

 Виконання творів В. Моцарта вимагає від музиканта вміння встановлювати звуковий баланс між руками, щоб мелодія і супровід були чутні і в той же час не заважали один одному. І, звичайно, одна з найважливіших особливостей звуковилучення – це «бісерна» або «діамантова» гра, якої дивовижно володів В. Моцарт. Гермер пише, що «бісерна» гра заснована на тому, що немає тісного зв’язку між звуками, що палець потрібно знімати дещо раніше, ніж вдарить наступний. Досягається така гра одними пальцями при нерухомій кисті. При «бісерній» грі звуки ніжні, пестливі. Ретельно диференціюючи артикуляцію, важливо не піти в іншу крайність – сентиментальність і строкатість. Цілісність досягається за допомогою тонких ліній динаміки і темпоритму.

 Темпові вказівки у В. Моцарта дуже різноманітні. Саме артикуляція визначає темп твору. «Найважливіше, найпотрібніше, найважче в музиці – це темп», – говорив В. Моцарт. Завдання виконавця полягає в тому, «щоб зіграти твори в належному темпі. Всі ноти, форшлаги передати, як написано з належним смаком і виразом, так, щоб можна було подумати, що це створив той, хто виконує».

 В. Моцарт не любив, коли його музику виконували занадто швидко. За свідченням сучасників, він ні на що так не скаржився, як на гру його творів в перебільшених темпах. В одному з листів до батька він писав про те, що набагато легше зіграти твір швидко, ніж повільно; у швидкому темпі не вдарити кілька звуків, і ніхто не помітить. Але що ж в цьому хорошого але хіба це добре?

      У XVIII столітті Allegro виповнювалося повільніше, ніж в XIX столітті і пізніше, але Adagio і Andante грали більш рухливіше. По суті Andante і Allegretto означали один і той же темп. Крайні межі темпів були дуже близькі, і, тим не менш, швидкість швидких темпів була досить великою. Але Allegro у В. Моцарта грали в такому темпі, де все було ясно чути.

 Назва темпу позначала і характер руху. Наприклад, Presto надавало відчуття польоту, піднесеності, відмову від моторності, Allegro molto – прискорене дихання, Andante – прогулюватися невимушеним кроком. Повільні темпи не надто затягувалися. Існує загальнопоширена думка, що rubato у В. Моцарта скромне. «Все здивовані, що граю завжди строго в темпі. Що ці люди не можуть взяти в толк, так це того, що tempo rubato в Adagio, вимагає щоб ліва рука грала без відхилень від темпу», – писав В. Моцарт батьку в 1777 році. Rubato у В. Моцарта дуже тонкий засіб, тому використовувати його можна тільки студентам, у яких розвинений музичний смак.

 Також уважно потрібно ставитися і до динамічної палітрі. Вона у В. Моцарта настільки ж скромна. Композитор зазвичай писав відтінки окремо для кожного голосу. Дотримуючись стародавнім традиціям, В. Моцарт не виставляє динамічних вказівок там, де вони здаються йому очевидними. Композитор рідко користується поступовими динамічними переходами, вважаючи за краще ясні зміни «f» і «p». Але все ж не варто думати, що йому були чужі cresc. і dim. Вони присутні в його записах.

 «F» і «p» можуть служити позначенням артикуляції, як образні і інтонаційні сфери, темброві характеристики. Сила «sf» в сфері forte відмінна від сфери piano. «F» і «p» на сусідніх звуках показують, що ці звуки розділяються артикуляційно, «sf» може бути не акцентом, а означати tenuto на слабкій долі. Крім того, потрібно пам’ятати, що при житті В. Моцарта, концерти гралися в великих залах, при значному скупченні публіки. Вони допускають, і навіть вимагають звучності, в іншому випадку моцартівські концерти не справляють враження. Виразність їх падає. Сонати, варіації і інші фортепіанні твори, що виконувалися в невеликих залах для обмеженої аудиторії, навпаки, не допускають масивного forte. Вимагають більш тонкої, вишуканої звуковий шкали.

        Гармонія контрастів, притаманна стилю В. Моцарта, пов’язана з естетикою композитора, з естетичними установками мистецтва класицизму. Переходячи до розмови про штрихи, ще раз хочеться нагадати, що музиці В. Моцарта властива багата палітра і різноманітна артикуляція. Характерним для епохи В. Моцарта було об’єднання групи нот однієї тривалості лігою – для кращого читання тексту. Іноді ліга просто позначає початок і кінець такту. Подібна манера пов’язана з перенесенням «смичкової» техніки гри на фортепіано. Моцарт іноді ігнорував тактову риску і робив легатні ліги довше.

 Працюючи з текстом, до ліг потрібно ставитися розумно. У В. Моцарта вони мають різне значення: 1) виділення сильної долі, 2) показ живої декламації, 3) коротке дихання, що властиво ритму людської мови або зміні смичка на струнних інструментах.

 Точки під лігою – типова манера віденських класиків. Дві ноти, що об’єднані лігою і точками під нею, виконуються так, що друга звучить коротше першої і не дуже уривчасто. В. Моцарт, таким чином, підкреслював відмінність між іншим прийомом виконання двох нот, коли друга витримувалася повною тривалістю. Витримати було правилом, скорочувати – винятком.

 Staccato у В. Моцарта позначалося не тільки точкою, але і вертикальною лінією. У таких випадках штрих несе змішану функцію стаккато і акценту, як більш потужний контраст в гучних епізодах. Клиньове стаккато обов’язково відокремлює ноти від попередніх і наступних. Але робити це потрібно не дуже різко, особливо в повільній музиці. Здійснюється воно легким рухом передпліччя.

 Тривалі пасажі за часів В. Моцарта виповнювалися non legato, з прийомом «бісерної» гри, одним із найскладніших. Вражає, що тоді цей штрих був звичайним. Тільки в XX століття Г. Гульд повернув нам нонлегатне звучання.

 Особливо дбайливого ставлення заслуговують мелізми у творах В. Моцарта. Це завжди невід’ємна частина мелодії, тому виконання їх вимагає ясної, чіткої вимови без суєти і нервозності. Прикраси часто грають до сильного часу, що суперечить виконанню прикрас старих майстрів.

       Слід пам’ятати, що трелі і морденти, як правило, гралися з верхньої ноти. З головної ноти трелі потрібно починати тоді, коли ця верхня нота безпосередньо передує трелі, або коли tr поставлена ​​на даній витриманій ноті. У цих випадках довгий звук треба взяти і злегка на ньому призупинитися, після чого почати трель з верхнього звуку.

 В. Моцарт за все життя не написав жодного короткого форшлагу, не визначившись з точністю до шістдесят четвертої ноти, з якою швидкістю він повинен виконуватися. На жаль, у багатьох виданнях його творів пишуть просто звичайні короткі форшлаги. Тим часом, у В. Моцарта, якщо форшлаг чверть або восьма перекреслюється один раз – то це шістнадцята, якщо два рази – то тридцять друга, три рази – шістдесят четверта. Для більш точної ясності необхідно користуватися Urtextom або редакцією О. Гольденвейзера.

 Арпеджіато у В. Моцарта слід розбивати від низу до верху і починати потрібно з сильної долі. Причому швидкість розбиття залежить від темпу. Так, наприклад, в повільних частинах сонат арпеджіато виповнюється повільно і неквапливо.

 Педаль у В. Моцарта більше потрібна як динамічне забарвлення і ритмічна підтримка. Функція педалі полягає в тому, щоб надати мелодії співучість, дзвінкість. Не допускається педаль при виконанні прозорої музичної тканини. Тут потрібна велика обережність, щоб не змазати гостроту штрихів і ясність фактури. Густа педаль повністю перекриє кожну інтонацію музичної мови В. Моцарта. Іноді виконують музику В. Моцарта на лівій педалі, але в такому випадку зникає дзвінкість пасажів, і мелодія втрачає співучість і яскравість. Використання лівої педалі не повинно впливати на загальне враження.

Розглянемо сонату c-moll (KV 457).

 Соната складається з трьох частин. Перша частина, що написана в формі сонатного алегро, визначає зміст сонати в цілому. Тема головної партії складається з двох контрастних елементів: активного, вольового, мужнього, спрямованого вгору по звуках тризвуку, що виконується на «f» першого елемента, і м’якого, благаючого, що виконується на «p» – другого (*нотний приклад 52*):

 *52*



 Цей контраст отримує подальший розвиток в протиставленні розділів і частин сонати, що представляють собою окремі етапи у становленні єдиної ідеї. Головна тема стоїть врівень з симфонічними темами В. Моцарта. Її героїчний унісонний початок і відповідні «тихі» вигуки були б абсолютно природні у виконанні оркестрового tutti – у струнних.

 Сполучна і побічна партії близькі одна одній. Обидві викладаються в мі-бемоль мажорі; за характером – співучі, ліричні, складають яскравий контраст до головної партії (*нотний приклад 53*):

*53*







 У темі побічної партії звертає на себе увагу дуетний, діалогічний виклад: перша фраза звучить у верхньому (сопрановому) регістрі, друга – в нижньому (баритоновому) регістрі. Цей реєстровий контраст драматизує тему побічної партії, розвиток якої призводить до бурхливого пасажу майже через всю клавіатуру. Заключна партія заснована на неспокійному русі і розвитку висхідного хроматичного ходу побічної партії.

 Співвідношення експозиції і розробки досить характерно для зрілих сонатних allegro у В. Моцарта, в тому числі для симфоній: після розгорнутої експозиції розробка невелика (в три рази менше). Розробка дуже коротка, займає всього 25 тактів. Але незважаючи на її лаконізм, вона містить в собі величезну енергію і вольову активність саме завдяки розвитку першого елемента головної партії, що проходить на тлі бурхливого тріольного супроводу. Лише одного разу в розробці проноситься тема сполучної партії, що набуває теж драматичного відтінку.

 Реприза значно відрізняється від експозиції. Найголовніша зміна полягає в тому, що в репризі дана інша тема сполучної партії, а побічна і заключна партії, які звучать тут в до мінорі, разом з кодою посилюють трагічний характер сонати.

 Повільна, друга частина сонати, Adagio Es-dur, є найбільш яскравим прикладом патетично-імпровізаційного викладення у В. Моцарта. Це майже фантазія зі свободою побудови, насиченості фактури, мінливості ритмів і навіть звуковому діапазоні. Adagio близько до рівня ліричних центрів в симфоніях В. Моцарта: його легко уявити у вишуканому оркестровому викладі з тонкою активізацією всіх голосів музичної тканини. У повільній, світлій по музиці другий частині отримує розвиток ліричний образ побічної партії першої частини в її експозиційному викладі (тональність другої частини теж мі-бемоль мажор). Написана ця частина в складній тричастинній формі. Перша і основна її тема при кожному повторенні розцвічується новим найтоншим філігранним візерунком, внутрішньо збагачує цю тему (*нотний приклад 54*):

 *54*



 Цей візерунок не є зовнішньою прикрасою; він викликаний розвитком теми і всієї музики частини і має виразне значення. Низхідний хроматичний хід при закінченні цієї теми аналогічний хроматичному ходу в побічній партії експозиції першої частини. Такі інтонаційні збіги в різних частинах сонати надають всьому циклу єдність і цілісність.

 Третя частина, написана в формі рондо-сонати, позбавлена ​​героїчного пафосу, властивого першій частині, але в ній схвильовано-трагічне начало отримує новий вигляд. Особливо неспокійна тема головної партії завдяки синкопованому ритму, великої кількості нестійких звуків (*нотний приклад 55*):

 55



 У темі хід на зменшену септиму вгору перегукується з другим елементом головної партії першої частини (там хід на зменшену септиму униз). Це один з моментів, що вказує на органічність зв’язку між окремими частинами сонати.

 Тема побічної партії як по фактурі, так і в інтонаційному і тональному відношенні споріднена сполучній і побічній партіям експозиції першої частини (*нотний приклад 56*):

*56*



 Споріднений тональний план крайніх частин сонати: подібно першій частині, у фіналі тема побічної партії в репризі викладена в до мінорі, що поглиблює трагічне забарвлення твору. Велика кода фіналу остаточно стверджує основну тему і закріплює тональність до мінор.

 Фінал сонати c-moll далекий від жанровості і важкого динамізму. У цьому сенсі його, як і всю сонату, можна визнати симфонічним. Серед усіх творів В. Моцарта для клавіру (фортепіано), за винятком концертів, фантазію з сонатою можна вважати найбільш симфонічним творами як по образної значимості, так і за масштабами композиції.

Рекомендована література

1. Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта / Е. Бадура-Скода – М. : Музыка, 1972.