

INDICE

• **Bibliografía**_____ Pág. 3

♦ **Italia**

Ópera seria_____ Pág 4 – 5

*Opera buffa*_____ Pág. 6 – 8

♦ **Francia**

Ópera seria_____ Pág. 9 – 10

*Opéra comique*_____ Pág. 11

♦ **Inglaterra**

Ópera seria_____ Pág. 12

*Ballad opera*_____ Pág. 12

♦ **Alemania**

*Ópera seria*_____ Pág. 13

*Singspiel*_____ Pág. 13

Reforma de Gluck_____ Pág. 14

Mozart y la ópera_____ Pág. 15

BIBLIOGRAFÍA

- Enciclopedia Encarta 99
- Atlas de Música, vol. 1 – Ulrich Michels – Alianza Editorial
- Atlas de Música, vol. 2 – Ulrich Michels – Alianza Editorial
- Diccionario General de la Lengua Española – Vox
- Diccionario Harvard de la Música – Don Randel – Alianza Editorial
- Diccionario de la Música y los Músicos, vol. II – Mariano Pérez ISTMO
- Historia de la Música Occidental – Grout & Palisca – Alianza Editorial

ITALIA

Ópera seria = Napolitana

Alessandro Scarlatti desarrolló a finales del siglo XVII un nuevo tipo de ópera en Nápoles. El público de esta ciudad prefería la canción solista, y los compositores comenzaron a diferenciar aún más los distintos tipos de canciones. Desarrollaron dos formas de recitativo: el recitativo *secco*, acompañado sólo por el bajo continuo; y el recitativo *accompagnato*, para las situaciones de tensión con acompañamiento orquestal. También inventaron el *arioso*, un estilo que combinaba unos contornos melódicos similares a los del aria con los ritmos conversacionales del recitativo.

En el siglo XVIII, la ópera se alejó de los ideales de la *camerata* y adoptó una gran cantidad de artificios. Por ejemplo, muchos niños italianos fueron castrados para que sus voces no cambiaran y conservaran un registro agudo. La combinación de la voz de un niño con el desarrollo corporal de un adulto proporcionó un timbre muy agudo y una técnica ágil que se hizo muy popular. Los cantantes de este tipo, que actuaban en papeles femeninos, se llamaban *castrati*. A ellos y también a los otros cantantes, se los valoraba más por la belleza de sus voces y su canto virtuoso que por sus dotes escénicas.

El hecho de concentrarse todo el interés en el aria como casi el único ingrediente musical de relevancia en la ópera, favoreció la práctica abusiva, y las óperas acabaron convirtiéndose en poco más que una serie de arias espectaculares. Éstas seguían un esquema formal simple, A-B-A, llamado forma *da capo*. Contenían variaciones que eran improvisadas por el cantante a partir de la sección A.

Las arias escritas en las primeras décadas de siglo proyectaban normalmente un único sentimiento mediante el desarrollo de un único motivo. Entonces los compositores comenzaron a expresar una serie de estados de ánimo, utilizando una variedad de recursos musicales que abarcaban desde lo alegre a lo trágico.

El estilo napolitano, con su preferencia por la música melodiosa y entretenida, logró establecerse en la mayor parte de Europa. El único país donde no se produjo ese cambio fue Francia.

Dominio de los cantantes

A finales del XVII se le fue dando cada vez más importancia a el aria da capo (napolitana), con la consecuente merma de recitativos y coros, hasta constituirse el cantante, con la Escuela Napolitana, en divo que doblegaba al compositor ante sus exigencias de lucimiento y de toda clase de florituras y adornos en perjuicio de la verdadera expresión dramática. Fue la época del Bel canto.

Burney: en 1720 se escucharon diez óperas nuevas en los diferentes teatros de Venecia. El autor de una de ellas se queja de los enormes salarios de los primeros cantantes, ya que 100 coronas se creía que era un gran precio para una buena voz, porque qué proporción guarda esto, con los salarios actuales que no exceden de los 100 cequíes. Las consecuencias son terribles cuando los intérpretes se unen y deciden exigir un aumento, debido a la incertidumbre de éxito que hay en los montajes públicos.

Convencionalismos a pesar de las reformas de Metastasio

La ópera seria se basaba en libretos italianos y trataba de temas trascendentes aligerados por escenas y personajes cómicos. La ópera seria recibió su forma clásica del poeta italiano Pietro Metastasio, cuyos dramas fueron puestos en música centenares de veces por los compositores del siglo XVIII.

Sus obras constaban de tres actos. La acción se desarrollaba en diálogo en los recitativos, mientras que cada aria representaba lo que podría denominarse un soliloquio dramático.

El interés musical de la ópera italiana se centraba en las arias, y Metastasio estableció en sus textos para el aria de dos estrofas el patrón para la auténtica *aria da capo* de la década de 1720 hasta la de 1740:

Fine

Música Rit. – A1 – Rit. – A2 – Rit. – B

Da capo

al Fine

Tonalidad I I ! V V V ! I I vi

Su éxito en cuanto a libretos se produjo en 1724 con *Didone abbandonata* que lo condujo, en 1729, a Viena para suceder a Apostolo Zeno como poeta de la corte.

Los libretos empleaban el reparto convencional de dos parejas de amantes y personajes secundarios.

En los libretos de Metastasio se pueden encontrar muy a menudo sus ideales aristocráticos, así como un continuo conflicto entre la razón y los sentimientos, situados siempre en contextos clásicos, (su intención era promover la moralidad a través del entretenimiento y presentar modelos de gobernantes compasivos e ilustrados), lo cual les hizo muy aptos como argumentos para la *ópera seria* del siglo XVIII. Su estilo resulta admirable por su musicalidad y la precisión del lenguaje. Sin embargo, desde la década de 1760 en adelante, las reformas que Gluck introdujo en la ópera, hicieron que los libretos de Metastasio, que resultaban muy adecuados para el estilo que predominaba anteriormente, fueran quedando gradualmente anticuados.

Ópera Buffa

Es uno de los términos aplicados a la ópera cómica en la Italia del siglo XVIII, y a su vez uno de los factores que contribuyeron a la reforma de las prácticas operísticas. Recibió diferente nombre dependiendo del país dónde se realizaba: Italia, *opera buffa*; Inglaterra, *ballad opera*; Francia, *opéra comique*; y Alemania, *Singspiel*. Todas estas variaciones tenían un estilo más ligero que la *opera seria* italiana.

Producto de la nueva estética y condiciones sociales

Mientras que la ópera seria mantuvo su carácter, la ópera cómica adoptó distintas formas en los diferentes países. Presenta escenas y personajes familiares en vez de temas heroicos o mitológicos y requiere recursos de ejecución relativamente modestos. Los libretos de las óperas cómicas siempre se escribieron en lengua vernácula, y la música de manera similar, tendía a acentuar el lenguaje musical local.

Su importancia histórica reviste dos aspectos: respondió a la exigencia universal de naturalidad durante la segunda mitad del siglo XVIII y fue el primer antecedente del movimiento con tendencia hacia el nacionalismo musical, que alcanzó su punto álgido durante el periodo romántico.

Origen

- Un importante tipo de ópera cómica italiana fue el intermezzo, así denominado porque se originó a partir de la costumbre de presentar breves interludios musicales cómicos entre los actos de una ópera seria.
- La *opera buffa* comenzó siendo una breve representación teatral, de carácter cómico y sencillo, que nació en Italia como reacción a la artificiosidad de la ópera seria napolitana y, en un principio, como intermedio de la misma. Desde Italia se difundió a otras naciones.

Intermezzo = opera buffa

Características

Una *opera buffa* es una obra de larga duración, con seis o más personajes cantantes y, a diferencia de la ópera cómica de otros países, se cantaba en su totalidad. Tenía propósitos morales ya que caricaturizaba tanto las debilidades de la aristocracia como las de la gente común.

Los personajes cómicos hablaban o cantaban en un dialecto, como hacían en las comedias venecianas. La totalidad de la obra se debía de cantar en el dialecto local, como en Nápoles.

El reparto cómico se completaba con un número de personajes serios, alrededor de los cuáles giraba el trama e interactuaban con los personajes cómicos. El diálogo se expresaba en un recitativo rápido que se acompañaba al teclado.

Las arias de las comedias cómicas estaban construidas con frases melódicas cortas, a menudo repetidas, acompañadas por simples armonías y organizadas en períodos.

Los argumentos eran en su mayoría comedias acerca de situaciones de la vida cotidiana, donde se involucraba gente corriente que cantaba, como en la ópera seria, recitativos y arias.

Pergolesi y La serva Padrona

Entre los primeros maestros de la *opera buffa* se encontraba G. B. Pergolesi, uno de los compositores más originales del estilo clásico temprano que también escribió *ópera seria*.

Su primera obra importante fue el oratorio *La conversión de san Guillermo de Aquitania* (1731). Dos años después compuso *La serva padrona*, ópera cómica considerada hoy como su obra maestra y que se convirtió en modelo de ópera cómica breve.

La serva padrona la compuso para ser interpretada (como *intermezzo*) en su propio *Il prigioner superbo* en 1733 en Nápoles. Su presentación en París en 1752 desencadenó la *Querelle des Bouffons*.

Mediados de siglo: adopta elementos serios. Goldoni

Hacia mediados de siglo, se produjo un refinamiento del libreto de la *ópera cómica*, que se inició y se debió en gran parte al dramaturgo italiano Carlo Goldoni. Empezaron a aparecer argumentos de un carácter serio, sentimental y patético, así como los tradicionales cómicos.

Goldoni concibió la idea de reformar el teatro italiano eliminando las máscaras y bufonerías que abundaban por aquel entonces, y escribiendo comedias a la manera del dramaturgo francés del siglo XVII, Molière, pero basándose en personajes y costumbres italianas.

Tras el cambio, la antigua designación de *opera buffa* se vio sustituida por la de *dramma giocoso*. Un ejemplo de este nuevo tipo de obra fue *La buona figliuola* de N. Piccinni, adaptada por Goldoni y *Il barbiere di Siviglia* (1782) de Paisiello, tomado de la obra Beaumarchais, era un tratamiento semiserio de asuntos políticos de actualidad. Otra obra famosa fue *Il matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa que se representó en Viena en 1792.

Entre 1748 y 1762 Goldoni escribió unas 150 comedias, que van desde *La viuda astuta* (1748) hasta *Las riñas en Chioggia* (1762).

Paisiello: El Barbero de Sevilla

Compositor italiano, uno de los principales autores de ópera cómica de su época después de Wolfgang Amadeus Mozart. Nació en Tarento pero trabajó toda su vida en Nápoles, excepto ocho años que permaneció en San Petersburgo.

La gracia melódica y el dramatismo que caracterizan a sus más de 100 óperas se aprecian sobre todo en *La Molinara* (1788) y en *El barbero de Sevilla* (1782), obra que llegó a rivalizar con la homónima de Gioacchino Rossini, compuesta en 1816

Cimarosa: El Matrimonio Secreto

Compositor italiano original de Aversa, cerca de Nápoles. Su primera ópera, *Le stravaganze del conte*, con la que se dio a conocer, se estrenó en Nápoles en 1772. De Nápoles pasó a Roma, en donde compuso y estrenó varias óperas. En 1787, se trasladó a San Petersburgo como compositor de la corte. En 1791, a causa de su delicada salud, abandonó Rusia y fue nombrado director de coro en Viena.

Compuso más de 60 óperas, misas, cantatas y oratorios. Se le conoce sobre todo por las óperas bufas, caracterizadas por su ingeniosa y brillante orquestación, especialmente en su obra maestra, *Il matrimonio segreto* (1792)

Conclusiones

Uno de los logros de la ópera cómica italiana fue su explotación de las posibilidades de la voz del bajo, tanto en la comedia como en personajes burlescos en otros estilos.

Otro de los rasgos fue el *finale de conjunto*: para la conclusión de un acto salen gradualmente a la escena todos los personajes, mientras la acción prosigue con creciente animación. Estos finales de conjunto no se asemejaban en nada que existiese en la ópera seria.

En resumidas cuentas, la ópera buffa avanzó un largo trecho, tanto en el aspecto teatral como en el musical en el transcurso de la centuria.

FRANCIA

A comienzos del siglo XVIII, París era un cruce de caminos musicales. Se podían escuchar las últimas obras de compositores italianos como nativos. Así conocieron las melodías sentimentales, de fraseo nítido, fluido, de carácter vocal de Pergolesi; o la música brillante, llena de tensión, virtuosa y difícil de Vivaldi; o la intensa e inquieta música de Rameau, llena de irónicas disonancias y ricas armonías.

Ópera Seria: Tragedie Lyrique: continuidad a la manera de Lully

A comienzos del siglo XVIII, el estilo napolitano, con su preferencia por la música melodiosa y entretenida, logró establecerse en la mayor parte de Europa. El único país donde no se produjo ese cambio fue Francia. Allí, el compositor nacido italiano, Jean Baptiste Lully fundó una escuela francesa de ópera. El mecenas de Lully era Luis XIV, rey de Francia. De ese modo, la pompa y el esplendor de la corte francesa hallaron su eco en los coros masivos y lentos y en los episodios instrumentales de las óperas de Lully. En las obras francesas de este compositor el ballet era más importante que en las óperas italianas. Sus textos, o libretos, se basaban en tragedias clásicas francesas, mientras que sus líneas melódicas seguían las inflexiones y los ritmos distintivos del lenguaje francés. Otra de las contribuciones de Lully fue el establecimiento del primer tipo estandarizado de obertura, llamada obertura francesa.

El desarrollo de la ópera francesa después de Lully tendió hacia el incremento de la ya amplia proporción de elementos decorativos: espectáculo escénico, con música orquestal descriptiva, danzas, coros y canciones. Aun en las obras denominadas *tragédies lyriques*, el drama se fue deteriorando tanto en importancia como en calidad y con el tiempo la ópera-ballet se convirtió francamente sólo en ballet y espectáculo a gran escala, con sólo un delgadísimo hilo de continuidad entre sus diversas escenas. El ballet heroico *Les Indes galantes*, de Rameau, es una *ópera-ballet*: cada una de sus cuatro *entrées* o actos tiene una trama independiente y cada una se desarrolla en una parte del globo terráqueo, lo que da oportunidad a una variedad de decorados y danzas que satisfacían el interés del público francés de comienzos del siglo XVIII por contemplar escenas y pueblos exóticos.

Rameau fue innovador en su tratamiento de la forma. Aun cuando mantiene el esquema de la *ouverture* francesa de Lully, como sucede en *Castor et Pollux* y en *Les Indes galantes*, el segundo movimiento, en particular, aparece ampliado y es más profundo.

Como en el caso de Lully, y de otros compositores franceses, Rameau utilizaba en menor proporción estilos melódicos contratantes para el recitativo y el aria, en diferencia con los compositores italianos de esta época.

Los efectos más poderosos en sus óperas los logra mediante el empleo conjunto de solistas y coros. Los coros, que conservaron su predominio en la ópera francesa después de haber caído en desuso en Italia, son numerosos en todas las obras de Rameau.

Los atributos heroicos de sus primeras óperas y *ópera-ballets* van siempre acompañados por los rasgos característicamente franceses de la claridad, gracia, moderación y elegancia, así como por su tendencia a las descripciones.

Rameau

Compositor francés, uno de los principales del siglo XVIII, y eminente teórico musical. 1722, año en que escribió su *Tratado de armonía*, la obra que constituye la primera gran síntesis de la armonía.

En 1731 fue nombrado director de la orquesta privada de un rico mecenas, Jean Jacques de la Pouplinière, lo que le permitió dedicarse a la ópera (su gran ambición).

Entre las 30 óperas de Rameau se encuentran obras maestras del teatro lírico francés como las tragedias *Hipólito y Aricia* (1733), *Cástor y Pólux* (1737), y las óperas-ballets *Las Indias galantes* (1735), *Las fiestas de Hebé* (1739), así como la comedia *Platea* (1745). Tanto su orquestación como su forma de utilizar la armonía para conseguir efectos dramáticos son intensas e innovadoras.

Rameau se vio involucrado en diferentes polémicas cuando su música fue atacada primero por entusiastas de Jean Baptiste Lully, que pensaban que su obra moderna traicionaba el legado de este compositor, y más tarde en la década de 1750 por los modernistas como Jean-Jacques Rousseau, que defendían la ópera italiana de Gian Battista Pergolesi.

Tras estos enfrentamientos, la popularidad de Rameau quedó testimoniada por el número de parodias de sus óperas que aparecieron en los teatros de París.

Querelle des Bouffons (disputa de los bufones); representación en París de La serva Padrona de Pergolesi

Su presentación de la *serva padrona* de Pergolesi en París en 1752 desencadenó la *Querelle des Bouffons*.

En 1752 hizo irrupción una oposición crítica, que venía bullendo desde mucho tiempo atrás, contra la ópera

francesa pasada de moda y subvencionada por el Estado, en una batalla verbal conocida como la *Querelle des bouffons*, así denominada porque la ocasión que la precipitó fue la presencia en París de una compañía operística italiana que, durante dos temporadas, disfrutó de un éxito sensacional con representaciones de óperas cómicas italianas (*opera buffa*) e *intermezzos*.

Prácticamente todos los intelectuales y presuntos intelectuales de Francia intervinieron en la reyerta: partidarios de la ópera italiana y amigos de la francesa.

Vaudeville = ópera comique

La versión nacional francesa de la ópera ligera se conocía como *opéra comique*. Comenzó alrededor de 1710 como una forma más bien vulgar de entretenimiento popular, representada en las ferias de los pueblos, y hasta mediados de siglo se fundó casi por completo en melodías populares (*vaudevilles*).

La visita de los bufones italianos a París en 1752 estimuló la producción de *opéras comiques*, en las que se introdujeron aires originales (*ariettes*) en un estilo ítalo-francés, junto a los antiguos *vaudevilles*. Las *arietas* fueron sustituyendo a los *vaudevilles*, hasta que a finales de 1760 desaparecieron por completo.

Uno de los compositores destacados de esta época fue W. Gluck, que hizo arreglos y escribió cierto número de *opéras comiques* para entretenimiento de la corte en Viena.

En la ópera comique francesa, al igual que en todas las formas nacionales de ópera ligera (excepto Italia), se utilizaba el diálogo hablado en lugar del recitativo.

La *opéra comique*, con su alternancia de diálogo hablado y números musicales, era popularísima en Francia. Floreció durante la Revolución y la época napoleónica, y adquirió una significación musical cada vez mayor durante el período romántico.

INGLATERRA

La ópera italiana también era muy popular en Inglaterra. A pesar de ello, se solían interpretar con frecuencia dos óperas escritas por compositores ingleses, *Venus y Adonis* (c. 1682) de John Blow, y *Dido y Eneas* (1689) de Henry Purcell. Estas obras eran el germen del espectáculo galante inglés para la escena, la mascarada. Incorporaba elementos franceses e italianos, como las partes instrumentales de Lully y los recitativos y arias de los italianos. El compositor alemán Georg Friedrich Händel obtuvo sus mayores éxitos en Inglaterra.

Ópera seria = ópera italiana. Haendel

Compositor alemán, aunque nacionalizado británico. Comparado con Vivaldi, Rameau y Bach (compositores de tradición nacional), Haendel fue un compositor totalmente internacional.

A sus 19 años compuso su primera ópera, *Almira*, que se presentó en la ópera de Hamburgo en 1705.

De 1706 a 1710 permaneció en Italia. Estos años fueron decisivos para su carrera. Allí compuso la ópera *Agrippina*, que triunfó en Venecia en 1709. Tras esto, visitó Londres en 1711 donde triunfó con su ópera *Rinaldo*.

La ópera italiana estaba de moda. En 1718–19 una compañía de repertorio denominada Academia Real de Música, se destinó a presentar óperas al público londinense. Contrataron como compositores a Haendel y a dos italianos. Durante las décadas de 1720 y 1730 escribió 40 óperas en el estilo italiano.

Tras el éxito del Mesías en Dublín en 1742, Haendel y John Rich (empresario de The Beggar's Opera),

arrendaron un teatro para ejecuciones anuales de oratorios. Estos conciertos sentaron los cimientos de la inmensa popularidad de Haendel entre el público inglés.

Fue un consumado maestro del contraste en todos los géneros musicales que cultivó. La atracción deliberada que ejerció sobre el público de la clase media fue una de las primeras manifestaciones de un cambio social que no se interrumpió en ningún momento de la segunda mitad del siglo y que tuvo efectos trascendentales sobre la música.

Ópera cómica o Ballad-ópera: The Beggar's Opera

La *ballad opera* (ópera de baladas) inglesa ascendió a la popularidad tras el éxito extraordinario de The Beggar's Opera de Gay en Londres en 1728. Esta obra satirizaba abiertamente la ópera italiana de moda, y su música, como la de la *opéra comique* primitiva, estaba formada en su mayor parte por melodías populares (baladas) con algunas parodias de aires operísticos conocidos.

La inmensa popularidad de las *ballad opera* en la década de 1730 fue uno de los signos de la reacción general que se produjo en Inglaterra contra la ópera extranjera.

El único compositor notable de óperas inglesas en el siglo XVIII fue T. A. Arne.

ALEMANIA

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII el estilo alemán de ópera se consideraba inferior respecto a la ópera italiana. El centro operístico más importante de Alemania era Hamburgo, donde se inauguró un teatro de ópera en 1678. Reinhard Keiser compuso más de 100 obras allí. Después de la muerte de Keiser, los compositores y cantantes italianos dominaron todos los teatros de ópera de Alemania.

Ópera seria = compañías italianas

No hay ningún equivalente alemán de la ópera seria italiana, a excepción de algunos intentos. Esto supone la decadencia de la ópera pública mientras en la corte se cultiva la ópera italiana como entretenimiento favorito.

La ópera italiana se interpretaba en la corte en ocasión de bodas, cumpleaños, recepciones.

Para las óperas italianas se llamaba a compañías ambulantes y compositores italianos, cantantes italianos y a veces incluso a los instrumentistas italianos.

Ópera cómica = Singspiel

Aunque el *Singspiel* había existido en Alemania desde el siglo XVI, el éxito de la *ballad opera* en el siglo XVIII inspiró un renovado interés por este género.

Los primeros *Singspiele* fueron adaptaciones de *ballad opera* inglesas, pero los libretistas pronto empezaron a buscar traducciones o arreglos de las *opéras comique* francesa, para las que los compositores alemanes escribieron música nueva en una vena melódica nacional, familiar y atractiva.

El principal compositor de *Singspiele* durante ese período fue J. A. Hiller.

El *Singspiele* alemán tuvo gran importancia como antecedente histórico de las obras teatrales musicales de los compositores clásicos como Mozart y Weber.

Reforma de Glück

La síntesis de los estilos francés e italiano fue obra de C. W. Gluck.

Comenzó escribiendo óperas en el estilo italiano convencional, aunque se sintió fuertemente afectado por el movimiento reformista de la década de 1750.

En un prefacio dedicatorio de su ópera *Alceste* (1767), expresó su decisión de eliminar los abusos que hasta entonces habían deformado la ópera italiana y confinar a la música su función esencial.

Gluck logró la madurez de su estilo al saber a similar el donaire melódico italiano, la seriedad alemana y la pomposa magnificencia de la *tragédie lyrique* francesa. Y alcanzó la culminación de su trayectoria con el estreno de *Iphigénie en Aulide*, en París en 1774.

Las óperas de Gluck se constituyeron en modelos para las obras de sus sucesores inmediatos en París y su influencia sobre la forma y el espíritu se transmitió al siglo XIX.

Bases de la reforma de Gluck

- La música sirve a la poesía, a la expresión de sucesos anímicos y externos.
- La música caracteriza personajes y situaciones. No es un fin en si misma, como en el Bel canto.
- Canciones estróficas o de composición desarrollada sustituyen a las arias da capo. Sencillez y naturalidad.
- El recitativo *accompagnato*, configurado dramáticamente, aparece en lugar del *secco*, acompañado por los instrumentos de cuerda.
- El coro se integra en la acción, como en el drama antiguo.
- El ballet toma parte activa como coro, pantomima o danza.
- La obertura hace referencia a la acción y no es algo instrumental a parte.
- No deben existir los estilos nacionales, la música ha de ser internacional.

Mozart y la ópera. Concepción musical de sus óperas

El músico que transformó la *opera buffa* italiana en un arte serio fue Wolfgang Amadeus Mozart, quien escribió su primera ópera, *La finta semplice* (1768), a los 12 años. Sus tres obras maestras en lengua italiana, *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790), muestran la genialidad de su caracterización musical. En *Don Giovanni* creó uno de los primeros grandes papeles románticos. Los *singspiels* de Mozart en alemán van desde el cómico *El rapto del serrallo* (1782), a la simbología ética de inspiración masónica de *La flauta mágica* (1791).

Sus obras vocales son, básicamente, óperas y música de iglesia. Sus manuscritos muestran cómo, salvo cuando hacía borradores de pasajes especialmente difíciles, primero pensaba la obra entera y luego la escribía. Su obra combina las dulces melodías del estilo italiano, y la forma y contrapunto germánicos. Mozart epitomiza el clasicismo del siglo XVIII, sencillo, claro y equilibrado, pero sin huir de la intensidad emocional. Estas cualidades son patentes en las óperas, con las reacciones de sus personajes ante diferentes situaciones. Su producción lírica pone de manifiesto nueva unidad entre la parte vocal y la instrumental, con una delicada caracterización y el uso del estilo sinfónico propio de los grandes grupos instrumentales.

Dominio de todas las tipologías

- **Como interprete:** ejecución de piezas preparadas y la improvisación de variaciones, fugas y fantasías.
- **Sonatas para piano y violín:** trece sonatas para piano y varias series de variaciones
- **Serenatas y divertimentos:** una pequeña música nocturna, para 5º de cuerda
- **Conciertos solistas:** conciertos para violín k216 – 218 y 219.
- **Obras para piano:** Fantasía K. 475 y Sonata en Do m K. 457
- **Obras de cámara:** los seis cuartetos dedicados a Haydn.
- **Las Sinfonías Vienesas:** las seis sinfonías de su edad madura
- **Conciertos para piano y orquesta:** sus 17 conciertos compuestos en Viena
- **Música religiosa:** Réquiem K. 626
- **Óperas italianas**
- **Singspiel**