

ANÁLISIS DE LA ACCIÓN INTERIOR EN LAS ESCENAS DE CONJUNTO CORRESPONDIENTE A LA ÓPERA *DON GIOVANNI* DE MOZART

ARLETI MARÍA MOLERO ROSA
(Universidad de Cuenca, Ecuador)

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación analítica de las escenas de conjunto de la ópera *Don Giovanni* de Mozart con un enfoque hermenéutico e interdisciplinario, enfatizado en la exploración de la relación del pensamiento musical de Mozart con la religión cristiana. Estas reflexiones deben ser consideradas como una mirada entre las tantas lecturas que pueden surgir de este tipo de análisis; por lo tanto, el corpus del trabajo debe entenderse como un inicio de especulación sobre el tema. El objeto del estudio es resaltar de forma objetiva la conexión de la valencia cristiana, el drama musical, así como el modo de operar en la acción interior de las escenas de conjunto en la ópera *Don Giovanni*.

Palabras Clave: Ópera - Drama musical - Acción interior - Contexto dramático religioso.

ANALYSIS OF INNER ACTION IN THE GROUP SCENES CORRESPONDING TO THE OPERA *DON GIOVANNI* BY MOZART

Abstract

The purpose of this paper is to offer an analytical approximation about group scenes in Mozart's *Don Giovanni* based on a hermeneutical and interdisciplinary approach by emphasizing the relationship between Mozart's musical thoughts and Christian religion. This approximation does not cover every aspect about this matter and should be considered as one of many possible interpretations that can arise from this type of analysis; therefore, the body of the work must be understood as a starting point of speculation about the topic. The purpose of the study is to objectively highlight the connection between Christian life, musical drama, as well as the internal actions and dynamics within the group scenes in *Don Giovanni*.

Key words: Opera - Musical drama - Inner action - Religious dramatic context.

* * *

1. Introducción

Para el propósito del trabajo se selecciona la ópera *Don Giovanni* por la importancia que asume esta obra dentro del repertorio operístico del compositor, así como por el interesante tratamiento de la muerte en el contexto dramático musical religioso. Por su parte, la aproximación analítica de las escenas de conjunto se establece sobre la base de la perspectiva de la acción interna de forma particular en un primer momento, para posteriormente interconectarlas en su conjunto. Este proceder ha permitido una interpretación desde diferentes enfoques, incluyendo el teológico, que amplía el sentido del universo sonoro y supera el significado implícito en la relación entre el libreto, la acción dramática y la música.

Entre los aspectos que deben ser considerados y definidos en esta introducción se hace necesario exponer la relación del “plus” o “presencia real” que se define según el criterio del doctor Fernando Ortega como “algo” que expresa una suerte de revelación, una verdad que no es comprobable mediante mecanismos científicos, sino que se rige por los mecanismos de la Fe. En principio, esta revelación es inaccesible para el ser humano, pero Dios la comunica y este gesto convierte a la revelación en testimonio. La respuesta a este gesto del Dios que se comunica es la Fe¹. Estas experiencias se encuentran de forma habitual en los contextos místicos religiosos, y según el doctor Ortega es posible ubicar la música, por su carácter abstracto, como un lenguaje cercano a esta realidad. Un ejemplo de esta relación es la producción y el pensamiento musical de Mozart, que no sólo se encuentra en su repertorio dedicado a la música religiosa, sino también en sus composiciones consideradas como música profana. Si se realiza un recorrido por sus óperas, en especial las siete últimas, resulta interesante observar cómo la Fe del compositor se transforma, a la vez que se expresan mediante los temas centrales que se desarrollan sentimientos como el amor, la esperanza, la misericordia, la purificación del corazón, el espíritu de fraternidad y el perdón.

Por otro lado, hay que considerar la posibilidad que brinda la ópera como género que interconecta la información del libreto, la acción escénica y la música, convirtiéndola en un escenario propicio para la realización de un análisis que revele las manifestaciones de la Fe, así como una interpretación de la acción interior en este sentido. El musicólogo Carl de Nys, en uno de sus artículos dedicados a Mozart, afirma que “una interpretación teológica de la música de Mozart es no sólo posible, sino también necesaria, si se desea penetrar realmente en su universo sonoro”².

¹ ORTEGA, Fernando. Notas del seminario *El pensamiento dramático-musical de Mozart: de Idomeneo a La Clemenza di Tito. Una mirada global sobre las últimas siete óperas*. 12 de Agosto 2014. Argentina.

² DE NYS, Carl, 1991: 73.

Frente a esta afirmación, ¿cómo plantearse el abordaje analítico de la obra *Don Giovanni* vinculando los aspectos técnicos compositivos, el texto, la interpretación teológica y la música en sí misma? Se ha demostrado que Mozart utilizó todos los lenguajes y recursos musicales de su época al igual que sus contemporáneos; con este criterio la dificultad de afrontar su singularidad es que ese “plus” que lo diferencia escapa a todo tipo de análisis desde la postura estructural, y acaso sólo desde un abordaje hermenéutico podría ser develado.

Contexto de “Don Giovanni”

La ópera *Don Giovanni* se compone en 1787 con libreto de Da Ponte y se estrena en Praga el 29 de octubre del mismo año. En este período es factible describir algunos sucesos trágicos que posiblemente cambiaron el pensamiento de Mozart sobre la muerte; entre ellos se suceden las muertes de uno de sus hijos, del Conde Hatzfeld, de un amigo, el doctor Barisani, de su querido pajarito Estormino y la de Leopoldo, su padre. Todos los acontecimientos antes descritos convirtieron la muerte en un centro de especial significación dentro del pensamiento mozartiano, construyendo una conexión con la realidad expresada con un carácter autobiográfico y un vínculo estrecho con Dios. En una de las cartas dedicadas a su padre antes de morir Mozart reflexiona:

“[...] la muerte, para llamarla por su nombre, es la verdadera finalidad de nuestra vida. Es por eso que de unos años a esta parte me he familiarizado de tal modo con esta verdadera y perfecta amiga del hombre, que su imagen no solo ya no me asusta, sino que me tranquiliza y consuela. Y le doy gracias a Dios por haberme concedido la dicha y por haberme procurado la oportunidad (Ud. me comprende) de aprender a conocerla como la clave de nuestra verdadera felicidad. Jamás me acuesto sin reflexionar —a pesar de lo joven que soy— que quizás no veré el día siguiente... Y sin embargo, no hay persona de cuantas me conocen, que pueda decir que estoy gruñón o triste, y por esta dicha agradezco a mi Creador todos los días, y se la deseo de corazón a mi prójimo [...]”³.

Según el doctor Fernando Ortega, estas reflexiones exponen tres aspectos significativos del pensamiento de Mozart: el primero es la idea teórica de que la muerte es la clave de la felicidad, el segundo es el rechazo experimentado ante la muerte real, aterradora y horrible, y el tercero es la

³ MOZART, W. A., 1956. Carta de Mozart, dedicada a su padre enfermo el 4 de abril 1787.

necesidad de familiarizarse con la idea de que “la muerte puede ser liberadora, y que por lo tanto es posible abordarla con serenidad”⁴.

En el caso de *Don Giovanni*, desde su inicio se describe un dolor que resulta poderoso y destructor. En toda la obra el signo de la muerte y la angustia mortal marcan un camino donde se evidencia “el descenso a los infiernos, esta confrontación entre la vida y la muerte”⁵. Resulta de interés notar cómo dentro de la dramaturgia se evidencia un sentido dispar que es provocado por la acción del personaje principal, que es quien domina todas las circunstancias pero, a su vez, desencadena una contrafuerza caracterizada por Doña Anna, quien adopta la acción contraria, determinando una polarización extrema en todo el transcurso de la obra. El final de esta polaridad no se resuelve en el plano de la acción y de la reacción, sino con la intervención de un poder superior, suprarreal, que quiebra toda resistencia ⁶.

Importancia de las escenas de conjunto en el pensamiento musical de Mozart

Las escenas de conjunto en Mozart ocupan un lugar especial dentro de la estructura musical de la ópera. Definidas formalmente, las escenas de conjunto reúnen a más de dos personajes en escena, que desarrollan distintas posturas (musical/dramática) proyectándose tanto de forma individual como en conjunto. En ellas se establece una relación muy estrecha entre el tratamiento musical y la concepción dramática, articulando un pensamiento integrador del resultado artístico musical.

La ópera *Don Giovanni* reúne catorce arias y diez conjuntos; nótese la relación casi equilibrada entre el número de arias y conjuntos, lo que indica que el conjunto determina en gran medida la cohesión de la acción dramática musical. En este marco, las escenas de conjunto reciben un nuevo acento por la posibilidad de actuación de fuerzas conjuntas y heterogéneas, que construyen un ambiente propicio para la confrontación. “Ahora bien, en cuanto a la significación básica de los conjuntos en relación con la concepción dramática global nada ha cambiado, tanto más cuanto que casi todas las arias están íntimamente vinculadas a la acción o intervienen en ella”⁷.

Es posible afirmar que en esta ópera los conjuntos se presentan como centros encadenados de sucesos que originan heridas incisivas a lo humano;

⁴ ORTEGA, F., 1991. Citando HOCQUARD, Jean Víctor. *Mozart l amour, la mort*, 1987: 477.

⁵ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 63

⁶ KUNZE, S., 1990: 349-350.

⁷ KUNZE, S., 1990: 349.

ejemplos de este particular pueden encontrarse desde la primera escena, en el inicio de la ópera, con el intento de violación por parte de Don Juan a Doña Ana, posteriormente en la muerte del Comendador de forma inesperada por vengar a su hija, en el cuarteto “Non ti fidar, o misera” número 9, en la estremecedora escena del engaño en el trío “Ah taci, ingiusto core”, número 15, que protagonizan Don Giovanni, Leoporello y Doña Elvira, así como también, en el sexteto donde Elvira descubre el engaño y en la escena de conjunto final del segundo acto, por citar algunos ejemplos⁸. En este proceso el aspecto dramático, la introducción gradual de personajes, la construcción musical que se sostienen en la abundancia de nuevos materiales y extensiones de las secciones de desarrollo de la forma sonata, el desplazamiento continuo de emociones, sensaciones, estados sentimentales conectados, construyen un imaginario de reflexión filosófica donde se concluye que *Don Giovanni* es una meditación sobre la muerte⁹.

Por otro lado, resulta de interés la clasificación de la ópera *Don Giovanni* dentro de las estructuras definidas en la época (ópera seria/bufo). Las óperas de Mozart, según su contenido y rango, en su mayoría son *sui generis* y por lo tanto, no se ajustan a ninguna de las categorías establecida¹⁰. Sobre este particular, las opiniones de los investigadores concluyen que es inútil y discutible pensar en un género intermedio. Sobre el tema en específico existen diversos enfoques como el de E. T. A. Hoffmann, que ubica la obra básicamente en la categoría trágica, lo cual ha sido debatido por otros autores como Kunze, quienes se preguntan si en el contexto pueden aplicarse rigurosamente los criterios de lo trágico¹¹. La designación realizada por Mozart en el libreto de la obra dice “*drama giocoso*”, lo cual hace reflexionar en profundidad acerca de la forma en que debe ser interpretado. Consideramos que una búsqueda para establecer una categoría definida resulta poco productiva, ya que la obra en su corpus interno instaura una armonía superior que incluye las dos categorías, y lo que se ratifica es que el personaje de Don Giovanni destruye permanentemente los fundamentos de toda comunidad¹² y conecta desde diferentes ángulos situaciones dramáticas que construyen un modelo conciso del tema de Don Juan.

Como último aspecto dentro de la introducción, entendemos necesario definir que la acción interior en el trabajo se aborda a través de cuatro cuestiones:

⁸ *Ibidem* p. 355.

⁹ ORTEGA, F., 1991: 57. *Mozart, Tinieblas y Luz*. Citando HOCQUARD, Jean Víctor. *Mozart l amour, la mort*, 1987: 477

¹⁰ KUNZE, S., 1990: 356.

¹¹ *Ídem*.

¹² *Ibidem*, p 359.

- 1) Afectiva: relación de mujer-varón, padre-hijo.
- 2) Moral: tema del perdón, qué papel ocupa en sus óperas el tema de la misericordia.
- 3) Existencial: concentrada en el tema de la muerte y ligado a ella como tema existencial. ¿Cuál es el concepto de felicidad?
- 4) Dios: ¿Qué imagen de Dios aparece en sus óperas?

Con los antecedentes descritos, se han seleccionado para el estudio tres de las escenas de conjunto de la ópera *Don Giovanni*, que son las siguientes:

- 1) Conjunto 1, Acto 1, Escena 1. Muerte del Comendador.
- 2) Conjunto 2, Acto 1, Escena 16. Final del primer acto.
- 3) Conjunto 3, Acto 2, Escena 17. Final.

La metodología aplicada responde a las necesidades del objeto de estudio. Se ha respetado la cronología de hechos de la acción de la ópera, así como también lo descrito textualmente en el libreto. Los ejemplos de partitura en el corpus del trabajo pretenden exponer con mayor claridad lo analizado desde el enfoque técnico musical.

* * *

2. Desarrollo

Análisis de las escenas de conjunto seleccionadas

Escena de conjunto 1. Acto 1, Escena 1

(Personajes: Leoporello, Doña Ana, el Comendador y Don Giovanni.)

Antes de comenzar con la primera escena de conjunto, se hace imprescindible describir la atmósfera que la obertura propone como telón de inicio. Los dos primeros acordes en Re menor profundos y prolongados nos anuncian el acercamiento a la muerte, el infierno y la oscuridad¹³. La obertura realiza una reflexión sobre la condición mortal del hombre como centro dramático, pero entre líneas también recorre los distintos sentimientos y estados que exponen los personajes en el desarrollo de la ópera. La complejidad dramática y la abundancia de nuevos materiales musicales se convierten en recursos de comunicación que se articulan en la forma sonata que la enmarca. Como se conoce, era costumbre en la época

¹³ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 63.

que la obertura se escribiera como última pieza, lo que conlleva a una praxis previsible de relación interna entre la obertura y la ópera. Según este proceder, es posible afirmar que el drama era el punto de partida de las ideas musicales de la obra. La orquesta traduce con claridad las implicaciones dramáticas, logrando una continuidad que da sentido a la primera escena.

The image displays a musical score for the Overture of Don Giovanni by Mozart, measures 1-10. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flute, 2 Oboe, Clarinet in A, 2 Bassoon, 2 Horn in F, 2 Trumpet in D, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked 'Andante'. The score shows dynamics of forte (f) and piano (p) across the measures.

Ejemplo 1. Obertura de *Don Giovanni*. Mozart. Compases 1-10.

Acto 1, Escena 1. Muerte del Comendador

La primera escena se estructura con tres momentos importantes que en su conjunto conforman un clímax dramático. El primero es la vigilancia de Leoporello para que Don Giovanni pueda estar a solas con Doña Ana; el segundo es la entrada de Doña Ana y Don Giovanni, donde ella intenta descubrir quién la ha agredido y asegura que con toda su furia irá en su persecución; el tercer momento es el reclamo del Comendador y el combate con Don Giovanni que provoca la muerte del padre de Doña Ana. Esta primera escena condensa una acción dramática que no es habitual, lo cual constituye uno de los rasgos que no se ajusta a los criterios establecidos en la época para los conjuntos iniciales de una ópera *buffa*.

Ahora bien, si nos centramos en el personaje de Leoporello es posible encontrar rasgos que acreditan en él el *topos* de la comedia. Leoporello es el criado de Don Giovanni que se queja de su suerte y de las tareas que le encomiendan mientras espera a su señor. Musicalmente, es caracterizado con la voz de bajo y se identifica con motivos cortos, repetitivos, trabalenguas, movimientos rápidos, llevados a la orquesta con el mismo carácter.

Texto del libreto

Leoporello:

Fatigarse noche y día
para uno que nada agradece;
soportar lluvia y viento,
mal comer y mal dormir...
Quiero ser un gentilhombre
y no quiero servir más.
¡Oh, qué amable el caballero!
Él dentro con la dama
y yo aquí haciendo de centinela.
Quiero ser un gentilhombre
y no quiero servir más.

The musical score is for Act 1, measures 10-13. It features the following instruments and parts:

- Oboe:** Measures 10-11 have rests, measure 12 has a chord, and measure 13 has a whole note chord.
- Bassoon:** Measures 10-11 have eighth notes, measure 12 has a chord, and measure 13 has a whole note chord.
- Horn in F:** Measures 10-11 have rests, measure 12 has a chord, and measure 13 has a whole note chord.
- Violin I & II:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*.
- Viola:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*.
- Bass-Baritone:** Labeled "Leoporello", he has rests in measures 10-11 and a vocal line in measures 12-13.
- Violoncello & Contrabass:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*.

Vocal Line (Leoporello):

Kei - ne - Ruhbeu Tagund Nachtnichts, was mir Vergnügen
 Not-tee gior-no fá-ti - car per chi nul-la sà gra

Ejemplo 2. Motivo que identifica a Leoporello. Compases 10-13 del Acto 1

El personaje de Leoporello en su primera escena, mientras realiza la guardia, atraviesa por tres fases donde expone diferentes estados: el primero es su enojo por tener que servir sintiendo que nadie agradece; luego manifiesta una arrogancia que muestra su deseo de desprenderse del estado de servidumbre: sus reflexiones se centran en la insubordinación (“quiero ser un gentil hombre, y no quiero servir más”); y en un tercer momento recuerda su situación y diferencia con su patrón, aceptando que él tiene que servir como centinela. Resulta de interés que en esta escena hay una dinámica que propone un carácter dialéctico, también definido en tres momentos: el primero es cuando Leoporello habla sobre sí mismo, el

segundo, cuando se refiere a su señor Don Giovanni y el tercero cuando expresa cierta confrontación entre ambos a manera de síntesis. Según Kunze, “Mozart concibe el estado y la situación de Leoporello no como un haz de datos psíquicos, sino como un movimiento netamente definido y perfilado y como una construcción absolutamente precisa musicalmente autónoma”¹⁴. Al final de la escena su actitud cambia nuevamente y se diluye sin ningún rasgo de rebelión, ocultándose para no ser percibido por las personas que al parecer se acercan. Súbitamente, irrumpen Doña Ana y Don Giovanni, unidos en un conflicto que marca el carácter dramático de la ópera en su totalidad.

El conjunto de la primera escena define la nota Re como eje sonoro que unifica el ambiente armónico, articulando esta estructura con lo trágico y oscuro del drama. Es posible afirmar que posteriormente el eje sonoro de la tonalidad de Re menor se convierte en un hilo conductor que conecta toda la obra. La escena de entrada del Comendador comienza con esta tonalidad; es como si se anticipara la muerte utilizando un fortísimo que enlaza todo un escenario de tensión (compás 135). Luego ingresa el Comendador y el enfrentamiento es inevitable. Esta escena se desarrolla también en Re menor desde el comienzo de la lucha hasta la estocada mortal, instalando una pausa sobre el acorde disminuido y un calderón¹⁵ que interrumpe el tiempo musical y que define la muerte definitiva del Comendador luego de su agonía. Resulta de interés cómo Mozart sobrepone la acción de la angustia del Comendador con el cambio de carácter de Don Giovanni, involucrándolo en ese estado de angustia (musical/dramático) y accediendo a uno de los pocos momentos de la ópera en que Don Giovanni muestra su sensibilidad, a pesar de haber sido él el causante de esa muerte, abriendo un espacio de interiorización (“ya del pecho palpitante veo su alma partir”). “En este trío, la música es pura acción interior. Significa que la muerte ha alcanzado el corazón endurecido de Don Juan”¹⁶.

¹⁴ KUNZE, S., 1990: 422.

¹⁵ Resultaría de interés para un posterior estudio, analizar desde la perspectiva del sentido dramático musical todos los momentos en que Mozart utiliza el calderón dentro de la acción y la función que ocupa dentro de la escena; en este caso al parecer lo identifica con la partida del alma del Comendador, el momento culminante de la escena.

¹⁶ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013: 32.

Bassoon

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

D. G.

C.

L.

Cello

Contrabass

zante griá dal se - no pal - pi - tante veggol 'a-nima par - tir, veg

e dal se - no pal - pi - tan - te sen - to

En-tráisen dal-lo-spa-ven - to-pal-pi-tar-il cor mi sen - to, io nonso ch'è fuc'he'

Ejemplo 3. Fragmento de la agonía del Comendador dúo con Don Giovanni.
Andante. Compases 181- 184 del Acto 1.

La muerte del Comendador encierra diferentes dimensiones que son manejadas por Mozart de forma eminente. El Comendador muere con una paz sublime acompañado por una dramaturgia musical que sostiene cada detalle de la acción interior y se cala en la idea de que “la muerte, para el Comendador, no es un accidente, sino la plena realización de su destino, un acto de sumisión a la Voluntad divina, y la Paz ya lo envuelve”¹⁷. Es posible inferir que Mozart en este caso pensó la muerte desde el enfoque masónico, y según el doctor Fernando Ortega existen algunos testimonios

¹⁷ ORTEGA, F. 1991: 118. Citando a Hocquard, J. V. *La pensée de Mozart*. Editions du Seuil. 1958.

que afirman que el pensamiento musical de Mozart aúna el misterio de la muerte humana con la Pasión de Cristo. “Y en ese sentido no puede olvidarse que el comienzo del Trío de la muerte del Comendador evoca los compases iniciales del coro «Oh voto tremendo» de *Idomeneo*, entonado cuando el pueblo conoce el nombre de la víctima sacrificial, coro que a su vez, hace resonar el eco del «Crucifixus» de la Misa K. 139”¹⁸.

Por su parte, el personaje de Doña Ana es manejado como un prisma que devela diferentes dimensiones. Es la víctima que se transforma en perseguidora y que simboliza la muerte en una pasión vengadora. Este proceder recrea una acción interior que expone un mensaje de profundas resonancias teológicas. A pesar de que ella no presencia la muerte de su padre, por salir a buscar ayuda, conserva en su memoria el aspecto sensible de esa muerte. Según Claire Coleman, “Mozart elabora este personaje como una especie de estatua fúnebre que atraviesa toda la ópera. La muerte parece ser el medio natural de Ana, y no quiere desembarazarse de ella”¹⁹. El argumento que estructura su historia se sostiene en la aceptación de la muerte de su padre; aceptación que no llega a su fin por retener la escena de la muerte y los deseos incontenibles de vengarse de Don Giovanni; su acción interior describe un “sentimiento de culpabilidad que le impide alcanzar la reconciliación consigo misma”²⁰.

La interpretación del personaje Don Giovanni, por su parte, resulta más compleja si se considera que desde el inicio se anuncia que nunca sabremos quién es verdaderamente (“no has de saber quién soy”). Se pueden establecer dos posiciones sobre la personalidad de Don Giovanni: la primera, que tomamos de Fernando Ortega, que el personaje es un monstruo; la segunda, defendida por Vaclav Jamek, que “Don Giovanni es el resultado de una humanidad cuyas normas generales están fundadas esencialmente en el odio a la vida, el resentimiento, el rechazo del deseo, al cual se le reserva un ejercicio resignado y estrictamente delimitado. Sobre un fondo de mentalidades menos austeras, más sonrientes y más solidarias de la condición humana, Don Juan casi no tendría razón de ser”²¹. Las dos posiciones pueden ser consideradas; sin embargo, Mozart aborda el personaje en la acción interior de esta primera escena de una forma diabólica, logrando concentrar en él todas las culpas, convirtiéndolo en un chivo emisario que logra la violenta polarización de todos contra uno²². La secuencia de sus actos en la primera escena cumple la función de

¹⁸ ORTEGA, F., 1991: 118.

¹⁹ ORTEGA, F.; COLEMAN, 2006: 68.

²⁰ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013 32.

²¹ ORTEGA, F.; COLEMAN, C. 2011: 64. Citando a VACLAV, Jamek.

²² ORTEGA, F.; COLEMAN, C. 2011:64. Citando a KOKUBU, José María.

reafirmarnos el imaginario de un seductor sin escrúpulos, un paradigma de inmoralidad.

En el caso del Comendador, la primera escena describe a un padre desesperado y perturbado por los gritos de su hija. Decide enfrentarse a Don Giovanni y en ese enfrentamiento muere. El tema de la muerte se evidencia como un símbolo y se describe musicalmente de forma sublime; sin embargo, la muerte no significa que su presencia se anula en el discurso dramático de la ópera, sino que cobra sentido, hasta adquirir probablemente una profunda resignificación.

El siguiente esquema expone gráficamente la participación escénica de cada personaje. Se ha determinado que en la primera parte, aunque no aparecen físicamente en escena Don Giovanni y Doña Ana, sí están presentes dentro de la dramaturgia interna. Conviene examinar cada una de las partes. La primera tiene un carácter introductorio que comienza a develar el problema dramático central de la ópera; está conformada por tres personajes. La segunda parte, también estructurada por tres personajes (Leoporello, Doña Ana y Don Giovanni), cumple la función de desarrollo del drama y acción interior; finalmente, la tercera, también conformada por tres personajes (el Comendador, Don Giovanni y Leoporello) expone el clímax dramático y el desenlace del desarrollo.

Personajes	Parte 1	Parte 2	Parte 3
Leoporello	x	x	x
Don Giovanni	x	x	x
Doña Ana	x	x	
Comendador			x

Este análisis devela un equilibrio en la estructuración interna de la dramaturgia; la forma simétrica de aparición de los personajes y su desarrollo se conforman gradualmente, articulando las partes a través de diferentes recursos técnicos compositivos, unificados en el discurso musical en la tonalidad de Re menor.

Escena de conjunto 2. Acto 1, Escena 13 Final del primer acto desde el Minueto

(Personajes: Leoporello, Doña Ana, Don Giovanni, Doña Elvira, Don Octavio, Masetto, Zerlina.)

El final del primer acto está conformado por cinco partes: el aria de Masetto; el trío de Doña Ana, Doña Elvira y Don Octavio; el aria de Don

Giovanni; el Minuetto y el Septeto. Para el propósito del trabajo se seleccionan las dos últimas partes que corresponden a las escenas de conjunto del Minuetto y el Septeto.

La escena de conjunto del Minuetto se conecta a la gran fiesta que se realiza en el salón de la casa de Don Giovanni, a la cual asisten Leoporello, Zerlina, Masetto, campesinos, así como Don Octavio, Doña Ana y Doña Elvira, quienes se disfrazan con máscaras para no ser descubiertos. Leoporello, al ver las máscaras, las invita en nombre de su amo a la fiesta. Don Octavio y Doña Ana piden protección (“que el justo cielo nos proteja”); sin embargo, Doña Elvira quiere vengarse. El ambiente dramático es tenso, la asistencia de los invitados a la fiesta ha sido sólo el pretexto para poder desenmascarar a Don Giovanni y llegar a concluir que él es el causante de la muerte del padre de Doña Ana y el abandono de Doña Elvira. La fiesta está en su mayor esplendor y Leoporello trata de distraer a Masetto, poniéndose a bailar con él para separar a Zerlina y que Don Giovanni consiga llevarla a una habitación. Zerlina comienza a gritar y todos los invitados acuden para salvarla; así logra ser liberada. Don Giovanni intenta confundir a los asistentes y acusa a Leoporello, amenazándolo con matarlo por atreverse a agredir a Zerlina. Los tres enmascarados se despojan de sus disfraces y declaran que lo saben todo. Don Giovanni, viéndose acusado y descubierto, se abre paso con su espada y logra escapar.

Mozart construye el final del primer acto con números separados, pero es posible establecer una imbricación directa de unos con otros; al parecer, están pensados para que sean escuchados en su conjunto, es decir, como una unidad²³. Según Charles Rosen, los finales mejor organizados dentro de la estructura de la ópera en la época clásica no se encuentran en la última parte de la obra sino en la primera. En este caso, el final del primer acto se convierte en el punto extremo de tensión y de desarrollo dramático. Desde el aspecto armónico se sitúa tan alejado de la tonalidad general como sea posible (Do mayor–Re mayor/menor); por su parte, las divisiones en las grandes secciones se corresponden con la articulación interna de la frase clásica²⁴. La estructura formal del final funciona como una especie de recapitulación de una sonata, intentando resolver desde el enfoque armónico las disonancias expuestas en el desarrollo; desde lo dramático se comporta como uno de los centros más importantes dentro de la acción interior de cada personaje y el drama en su conjunto.

El final abarca polifonía de géneros, utiliza además tres orquestas de cámara, tres temas y tres tipos de bailes; este proceder no es habitual, lo que conlleva a discurrir que el tratamiento técnico compositivo lo acerca a

²³ ROSEN, Ch., 1986: 348.

²⁴ Ídem.

la sinfonía, así como que el pensamiento de escena de conjunto se expande desde lo dramático hasta lo instrumental. Mozart, lejos de someterse a los modelos establecidos para este formato de final, establece un diálogo crítico, dinámico e intencional en función de sus necesidades compositivas dramáticas, lo que constituye una diferencia considerable en la estructura del género de la ópera en la época.

Allegro
Orchestra III sopra il teatro

Violin
Cello & Contrabass

Orchestra II sopra il teatro

Violin
Cello & Contrabass

Orchestra I sopra il teatro

2 Oboe 1
2 Horn in G

Violin I
Violin II
Viola
Cello & Contrabass

2 Flute
2 Oboe 2

2 Clarinet in B
2 Bassoon

2 Horn in E
2 Trumpet in C

Timpani

Violin I
Violin II
Viola

Donna Anna
Donna Elvira
Zerlina

Don Ottavio

Don Giovanni
Leoporello
Masetto

Violoncello
Contrabass

Ejemplo 4. Fragmento del inicio del Finale, utilización de las tres orquestas.
Compases 273-280 del Acto 1.

En lo referido al desarrollo de los personajes, Mozart le otorga una importancia decisiva. En el caso de Masetto, la intención responde a construir no la mezcla habitual e inofensiva de la figura cómica, sino una imagen tan rotunda como los demás personajes actuantes²⁵. En el imaginario de Mozart, Zerlina y Masetto representan a su clase de un modo característico. Masetto no es el campesino simple, Don Giovanni encuentra en Masetto un rival digno a quien debe tomar en cuenta, representando una amenaza por el tono evidente de disposición a la rebelión. “La furiosa insubordinación, apenas sofocada, se revela también en la ironía no disimulada, en absoluto inofensiva [...] Desde el primer momento Masetto ha comprendido perfectamente de qué se trata [...] El *Ho capito* del aria y la abierta ironía de su *Capisco, si Signore* del final, con que demuestra comprender las palabras de Don Giovanni e imita los afectados giros cortesanos, descubriendo así su mentira, hablan por sí mismos”²⁶. La trama de los celos de Masetto no se ubica en los cánones de la ópera cómica o trágica, así como tampoco la trama de seducción de Zerlina y Don Giovanni; en este proceder Mozart diseña procedimientos dramáticos que despliegan eficacia y pertinencia en el contexto de la acción interior.

En cuanto al desarrollo dramático musical de Zerlina dentro de la escena, es significativo cómo la estructura musical de su acción interior se relaciona con la realidad exterior (la escena cuando grita pidiendo socorro); la ruptura tonal provocada por el grito sucedida por los semitonos hasta llegar al La # es un ejemplo de este proceder.

En el caso de Doña Elvira, la construcción del personaje establece un diálogo crítico y progresivo. Mozart la presenta como desequilibrada, perturbada, y al mismo tiempo víctima de Don Giovanni. En el final del primer acto su comportamiento es temeroso y acusador, pero en el fondo se siente enamorada de Don Giovanni. Según Claire Coleman, “Elvira es como la conciencia de Don Giovanni, siempre aparece en el momento en que está a punto de cometer alguna mala acción, de concretar algún mal”²⁷. Su tristeza insondable no encuentra consuelo, Isabelle Moindrott la describe como “una potente desolación del cielo al ser renegado por su criatura, al ser obligado a perderla, y amándola a tener que condenarla”²⁸. El personaje de Doña Elvira establece una estrecha relación con Doña Ana y Don Octavio; el motivo principal es el deseo de venganza que los une. Nótese que esta relación también se evidencia en el plano de lo instrumental en la utilización de la tonalidad de Re menor, la cual no tiene sólo la función de eje fundamental armónico de la obra: deviene una

²⁵ KUNZE, S., 1990: 449.

²⁶ KUNZE, S., 1990: 449

²⁷ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2006: 69.

²⁸ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2006:72. Citando a MOINDROTT, Isabelle, *La obra de los abismos*. Programa de la Ópera Nacional de París.

referencia simbólica y una sonoridad personal. La utilización de Re menor se comporta como conector inequívoco de la muerte del Comendador.

El establecimiento de una estructura cerrada con una acción progresiva que se comporta a través de una confrontación constantemente renovada, expone una síntesis musical que resulta interesante²⁹. El final une por vez primera a todos los personajes en la escena; la fiesta de Don Giovanni está impregnada por el espíritu del carnaval, pero al mismo tiempo se desata el caos. La utilización de las danzas en forma simultánea no produce la sensación de unidad sino que funcionan como “disonancia y destrucción de toda posibilidad de convivencia humana”³⁰. La incorporación de la escena del baile se estructura en dos fases: en la primera se exponen separadamente los bailes de la música escénica, la contradanza y el minuetto, y en la segunda, la alemanda. Desde el punto de vista coreográfico también existe una división que se presenta de la siguiente forma: Don Octavio y Doña Ana bailan el minuetto, Don Giovanni y Zerlina la contradanza, y Leoporello y Masetto la alemanda. “Indiscutiblemente, la escena del baile es la realización musical de un doble fracaso: por un lado, el fracaso de la posibilidad de la sociedad, representada modélicamente por la fiesta, la conversión repetida de un orden musical en caos; por otro lado el fracaso de Don Giovanni”³¹.

La unión de la música escénica y la orquesta, así como las diferentes capas de la acción interior y el desarrollo dramático en su conjunto alteran radicalmente el ordenamiento sintáctico de los elementos de construcción propios del género de la ópera clásica. En este marco es evidente que el final no sólo crea confusión, sino que significa tanto la desintegración de la acción dramática como la musical³². De la misma forma se presenta como un núcleo importante dentro de la acción dramática.

Escena de conjunto 3. Acto 2, Escena 17 Final

(Personajes: Leoporello, Doña Ana, Don Giovanni, Doña Elvira, Don Octavio, Masetto, Zerlina, el Comendador.)

En el final del segundo acto se entrecruzan los hilos de la acción como recurso dramático. La escena comienza con la preparación de la cena que ofrece Don Giovanni en la noche. La celebración se realiza por el regreso del patrón a Sevilla y está acompañada por una orquesta que interpreta

²⁹ KUNZE, S. 1990: 455.

³⁰ *Ibidem*: 449.

³¹ *Ibidem*: 382.

³² *Ibidem*: 383.

repertorio conocido que incluye citas de otras óperas de Mozart como *Las Bodas de Fígaro*. En la escena irrumpe Doña Elvira expresando que ya no siente resentimiento por Don Giovanni, que sólo siente pena por él (“la última prueba de mi amor”). Don Giovanni se burla de ella y continúa en la cena alabando el vino y las mujeres. Muy dolida, Elvira se marcha y al salir se escuchan unos gritos (con el estridente grito suena por vez primera en el final el acorde disminuido Si, Re, Fa, La bemol): regresa de inmediato diciendo que la estatua está afuera. En ese momento llaman a la puerta y Leoporello con miedo no puede responder, por lo que Don Giovanni abre (Fa mayor) y queda sorprendido al ver al Comendador muerto convertido en la estatua (la entrada se sustenta en el acorde también disminuido de Si, Re, Fa, Sol sostenido). El Comendador le recuerda que él lo invitó a cenar y le ofrece una última oportunidad para arrepentirse de todos sus actos (“Arrepiéntete, cambia de vida. ¡Es el último momento! ¡Arrepiéntete, desalmado!”), pero Don Giovanni se niega y lo rechaza (“No, viejo fatuo”). La estatua se hunde y lleva consigo a Don Giovanni hacia el fuego del infierno mientras expresa: “¡Qué tortura, ay de mí, qué frenesí! ¡Qué infierno, qué terror!”. A la escena se incorporan Doña Ana, Don Octavio, Doña Elvira, Zerlina y Masetto buscando a Don Giovanni, pero ya ha sucedido la desgracia; sólo encuentran a Leoporello escondido y aún muy asustado por lo que ha presenciado. Entonces deciden que Doña Ana se casará con Don Octavio cuando termine el duelo por su padre; Doña Elvira se refugiará en un convento, Zerlina y Masetto irán a casa a cenar y Leoporello afirma que irá a la taberna para buscar un mejor amo. Se unen todos en la escena final y expresan: “Este es el fin del que obra mal, y de los pérfidos, la muerte siempre es igual a la vida”.

El conjunto del final funciona como resolución del drama; la complejidad de recursos musicales y la introducción gradual de los personajes responden a las necesidades dramáticas del discurso, donde se sostiene la paridad de las ideas dramáticas y las musicales. El segundo final de la ópera está conformado por tres partes, que se comportan como un todo. La primera parte consiste en la escena de la sección de la orquesta que ameniza la cena y culmina con la entrada desesperada de Doña Elvira al ver la estatua. La segunda parte comienza con la entrada de la estatua que se acompaña del significativo acorde disminuido y a su vez cambia el tempo al andante. Por último, la tercera parte es donde se desarrolla el balance del drama que concluye con un “hemos sido vengados por el cielo” de Don Octavio. El presto a manera de coda conclusiva se presenta como síntesis. Por la complejidad de esta sección, “Mozart necesitaba un libreto que le proporcionase una serie de episodios dispuestos de tal modo que la música pudiera clarificar y dramatizar un orden”³³. El inicio de la escena lo lleva a

³³ ROSEN, Ch., 1986: 348.

cabo “una orquesta que toca en el escenario un popurrí de melodías operísticas populares de la época. Se trata de un deliberado intento de quebrar la concentración dramática de la ópera, e incluso de debilitar su continuidad”³⁴. En este contexto, al parecer, Mozart sentía la necesidad de romper la continuidad dramática, para posteriormente construir lo que sería el gran final.

En lo referente al tratamiento de la muerte de Don Giovanni, el compositor dispone, más que una muerte o desaparición, una transfiguración póstuma, como una especie de redención, porque ya al crear la ópera en sí misma Mozart deconstruyó el mito de Don Giovanni³⁵. La complejidad y profundidad que encierra el personaje en sí mismo potencia una serie de indagaciones: ¿quién es Don Giovanni?, ¿es un espejo de nuestras faltas e imperfecciones, que carga con nuestros pecados? Su muerte concebida en la misma tonalidad que la del comendador (Re menor/mayor) se transforma en una liberación, “no porque ella nos lave del pecado, sino porque la desaparición de ese fantasma es el medio por el cual pretendemos justificarnos”³⁶. La importancia que ocupa la presencia de la muerte y de la fe en el pensamiento de Mozart se convierte en un motivo interno que conecta toda la obra, donde se puntualiza que “si para su héroe la muerte es un castigo, una castración de las fuerzas vitales —lo cual exacerba la violencia de su rechazo—, él, Mozart, buscará otra salida... más fecunda, más positiva: incorporar la muerte aceptándola”³⁷.

Con el regreso de la estatua al contexto dramático, puede decirse que vuelve el dios del mito. La imponente postura del personaje tanto desde lo musical como desde lo dramático aporta dos revelaciones: la primera es que “ese dios no es otro que nosotros mismos, y la segunda es que va a desaparecer definitivamente”³⁸. La autodestrucción es inminente.

Por otro lado, se expone la liberación interior de Doña Ana y Doña Elvira, la reconciliación de Zerlina y Masseto, los cuales emprenden una nueva vida llena de ilusiones y metas.

* * *

³⁴ *Ibidem*: 351.

³⁵ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013: 39.

³⁶ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 66.

³⁷ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013: 41.

³⁸ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 67.

Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha realizado una aproximación analítica a las escenas de conjunto seleccionadas de la ópera *Don Giovanni* de Mozart a partir de puntos diferentes de observación de la obra artística. Cada una de las escenas estudiadas ha aportado confirmaciones, tanto de aspectos técnicos musicales como desde el enfoque dramático referido a la acción interior:

- Los clímax dramáticos musicales de la obra se desarrollan en las escenas de conjunto.
- Los finales analizados funcionan con la estructura de núcleo y desenlace dramático.
- La dramaturgia de los personajes se construye desde la mirada de evolución que se desarrolla en la acción interior.
- Existe una relación de identificación armónico-musical con los personajes a manera de *leit motiv* que funciona como un conector de la acción dramática.
- La secuencia en la estructuración interna de la ópera está en función del drama; antes no se podía hacer dos áreas seguidas.
- Las construcciones de las escenas de conjunto manifiestan lo incompatible y dispar de la convivencia humana.
- Mozart finalmente propone no una destrucción de Don Giovanni, sino una deconstrucción de lo que significa como mito.

* **

BIBLIOGRAFÍA

DE NYS, Carl.

1991 *Mozart musicien de l'encarnation*. Etudes. París.

KUNZE, Stefan.

1990 *Las óperas de Mozart*. Alianza Música. Madrid.

MOZART, Wolfgang Amadeus.

1956 Verzeichnis aller meiner Weke vom Monath Febrario 1784 bis Monath November 1791. Ed, en Facsimile Otto, Erich Deutsch. New York. Carta de Mozart, dedicada a su padre enfermo el 4 de abril 1787.

ORTEGA, Fernando; COLEMAN, Claire.

- 2011 *Junto Mozart*. Agape segunda edición. Buenos Aires.
- 2006 *La voz oculta diálogos teológicos acerca de Mozart*. Ediciones Agape. Buenos Aires.
- 2013 *Mozart, el triunfo divino de la música*. Buenos Aires Ediciones Agape.

ORTEGA, Fernando.

- 1991 *Mozart, Tinieblas y Luz*. Ediciones Paulinas. Buenos Aires.
- 2014 Notas del seminario *El pensamiento dramático-musical de Mozart: de Idomeneo a La Clemenza di Tito. Una mirada global sobre las últimas siete óperas*. 12 de Agosto. Argentina.

ROSEN, Charles.

- 1986 *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Editorial Alianza Música. Madrid.

PARTITURAS

MOZART, Wolfgang Amadeus.

- Don Giovanni*. Score completo.
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP140963-PMLP36804-Mozart_-_Don_Giovanni_-_Act_I_orch_score_.pdf.s/ed
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/af/IMSLP140964-PMLP36804-Mozart_-_Don_Giovanni_-_Act_II_orch_score_.pdf
Consultado el 1 de septiembre de 2014.

MOZART, Wolfgang Amadeus.

- Don Giovanni*. Vocal score. Dover Publications, INC. Mineola, New York. 2004.

GRABACIONES Y VIDEOS

MOZART, Wolfgang Amadeus.

- Don Giovanni*.
Orquesta de Europa. Director Claudio Abbado. Teatro Comunale de Ferrara. Don Giovanni Simon Keenlyside, Doña Ana Carmela Remigio, Doña Elvira Anna Caterina Antonacci, Don Octavio Bruno Lazzaretti,