5 FESTIVAL MOZART

REVISTA SCHERZO

MADRID 1992

DON GIOVANNI

ANÁLISIS MUSICAL

ENRIQUE IGOA

ANALISIS MUSICAL

Resulta evidente que un análisis musical a fondo de una ópera de la categoría de *Don Giovanni* podría ocupar un libro entero, ya que sólo el estudio pormenorizado de la caracterización musical de los personajes abarcaría decenas de páginas, a la vista de la riqueza de sentimientos conseguida por Mozart en esta creación. Es tambien grande la abundancia de los recursos orquestales, armónicos, formales, rítmicos, etc., que se emplean en la obra, por lo que un análisis de esa profundidad no sería apto para un espacio de este tipo. Será necesario, pues, recurrir a una primera visión de conjunto que aproxime la obra al lector/oyente de forma inmediata, mediante un recorrido por los diversos aspectos musicales de la obra, completándolo con una valoración conjunta y un análisis más específico de algunos fragmentos de la ópera. Precede al estudio un esquema completo de las secciones, fragmentos, números, cuadros y actos de la ópera, con indicación del título del número (aria, recitativo, etc.), sus cambios de tempo, compases que abarca, comienzo del texto, personajes por orden de aparición, tonalidades y orquestación.

ESTRUCTURA GENERAL DE LA OPERA

Una simple observación del esquema de la obra basta para constatar la gran simetría y equilibrio que existen entre los dos actos de la ópera, compuestos ambos de un número parecido de fragmentos (14 y 12 según JBM, 13 y 11 según K), de escenas (20 y 16), de cuadros (4 y 5), con una duración sólo ligeramente mayor para el primer acto, y culminados ambos con un gran Finale no interrumpido por ningun recitativo, donde se suceden todo tipo de combinaciones vocales, desde dúos hasta septetos y coros. Los dos momentos más dramáticos de la ópera –la muerte del Comendador y su reaparición en forma de estatua– se sitúan en forma de espejo, al comienzo del primer acto y al final del segundo, respectivamente. La utilización de pequeñas orquestas en el escenario se localiza también en los dos finales de acto, así como en el recitativo (Escena XI) que precede al duetto (JBM 24, K 22), en el que una pequeña orquesta acompaña las intervenciones del Comendador.

Los recitativos sirven de nexo de unión entre los diversos números, y es muy significativo observar cómo se distribuyen los recitativos secos y los acompañados *(istromentato)* segun la naturaleza del personaje. Salvo unos pocos compases de recitativo seco, los tres personajes que se pueden considerar serios (Donna Anna, Don Ottavio y el Comendador) intervienen siempre apoyados en un recitativo acompañado de carácter dramático y tempo amplio y moderado, en contraposición con el rápido recitado seco de Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto y Donna Elvira, personajes bufos de la ópera. Puede parecer sorprendente que Donna Elvira sea considerada

(1) Obsérvese en este sentido que las tonalidades que aparecen en los recitativos acompañados, arias, duetos e intervenciones en grupo de Donna Anna y Don Ottavio suelen tener con frecuencia modalidad menor, con lo que eso significa en la época de composición de *Don Giovanni*.

como carácter bufo, pero a tenor de la música encomendada por Mozart a su parte vocal no es posible pensar lo contrario, sobre todo si comparamos sus arias con las de Donna Anna y Don Ottavio, mucho más dramáticas (1). Hay que exceptuar, naturalmente, el impresionante recitativo acompanado *In quali eccesi* (JBM 23, K 21b) que precede al aria *Mi tradi quell'alma*, recordando, sin embargo, que ambos fueron compuestos con posterioridad al estreno de la ópera en Praga.

Tambien se manifiesta esta división entre los personajes en la utilización de arias propias de la ópera seria o de la ópera bufa, según la intervención de que se trate. Esto es evidente no sólo en la expresión musical del texto, sino también en la forma interna del aria, aunque esta afirmación no puede ser tomada rígidamente, ya que no faltan ejemplos de momentos dramáticos en las arias de los personajes bufos, como tampoco están ausentes los efectos de coloratura y las texturas más ligeras en los personajes serios. En los dúos, tercetos y otros números de conjunto habría que distinguir tres tipos: aquellos en los que se practica un concertato real, los que son en realidad un diálogo alternado entre dos o más personajes, y la mezcla de ambos tipos. Los coros, por último, aparecen muy poco en la partitura, concretamente en las escenas VII y XVII del primer acto, así como en la escena XV del segundo acto, por lo que casi todo el peso musical y dramático recae por entero en los ocho personajes de la ópera.

LENGUAJE MUSICAL: ARMONIA, MELODIA, CONTRAPUNTO Y RITMO

El lenguaje musical de una obra viene definido por una conjunción de factores de diversos tipos armónicos, melódicos, rítmicos, contrapuntísticos, etc. (2). Exponente de un momento estético concreto, el lenguaje musical es un entramado difícilmente diseccionable en apartados aislados, aunque la técnica del análisis musical necesita de una primera reducción a planos más concretos, por lo que en este apartado se verán por separado los aspectos armónicos, melódicos, contrapuntísticos y rítmicos de la ópera objeto de estudio, postponiendo la valoración conjunta del lenguaje musical hasta la conclusión del análisis de la orquestación.

A. *Armonía*. La observación del esquema confirma la práctica habitual de la época en cuanto al uso de tonalidades con un número pequeño de alteraciones, debido, en gran parte, a las insalvables dificultades que supondría para algunos instrumentos de viento la utilización de tonalidades más complejas. Esto no es óbice, sin embargo, para que aparezcan en la obra algunos fragmentos en tonos como mi bemol menor o sol bemol mayor (Aria de Donna Elvira *Mi tradi quell'alma*), o en fa sostenido mayor (Recitativo acompañado de Donna Anna *Ma qual mai s'offre*). Los procedimientos armónicos responden, lógicamente, a la fuerte centralización en la tónica, mediante la actuación conjunta de las funciones de dominante y subdominante, estando este sistema articulado en un soporte fraseológico y cadencial que confiere la especial claridad tonal propia de la armonía clásica. En cuanto a los procedimientos armónicos inusuales, bastante frecuentes en esta ópera (así como en la obra mozartiana en general), se podrían destacar los siguientes:

1. Aria *Dalla sua pace* de Don Ottavio (Acto 1, Escena XIV, JBM 11, K 10a) en sol mayor. En el c. 17 se produce un cambio de modo a sol, que va a conducir a si bemol mayor en el compas 21, con vuelta a la dominante de sol en el c. 24, cadencia rota en el c. 25, y dominante de la dominante (sobre IV grado elevado) en los c. 26-27. La continuación que se espera es una resolución sobre V grado (precedida o no por una 2ª inversión de tónica con caracter cadencial) y cadencia sobre el I grado, siempre en sol menor, para volver al tema del comienzo en modo mayor. Sin embargo, la enarmonización de si bemol por la sostenido en el c. 28 produce una modulación enarmónica que convierte el acorde de los c. 26-27 (V de V de sol) en VII grado (en función de dominante) de si menor. Se establece así un fuerte contraste entre el área de sol menor (con dos bemoles de armadura) y el de si menor (con dos sostenidos), aunque el hecho de que esta última tonalidad sea a su vez III grado de sol mayor, y relativo menor de re mayor (dominante de sol mayor), asegura una gran coherencia a todo el proceso (3). No es menos sorprendente –ni tampoco menos lógica– la vuelta de si menor a sol mayor, mediante un acorde mixto en el c. 34 (do-mi-sol) considerado como 6ª napolitana de si, y como IV grado de sol mayor. La introducción del mi bemol mayor aporta una brusca lejanía del acorde con la zona de si menor, y lo acerca sólo en parte a sol mayor, ya que el mi bemol mayor no es nota propia de la escala, sino alterada. La caída en el acorde de 7ª de dominante en los c. 35-36 completará el retorno a sol mayor.

2. Canzonetta *Deh vieni alla finestra* de Don Giovanni (Acto 11, Escena 111, JBM 17, K 16) en re mayor. Tras la normal modulación al tono de la dominante (la mayor) en los c. 10-12, afirmada después por la orquesta en los c. 12-14, se produce una modulación indirecta a sol mayor a traves de mi (VI de sol mayor). Lo inusual aquí, en primer lugar, es precisamente el paso de la región de la mayor a la de sol mayor, con una distancia entre fundamentales de 2ª mayor, algo muy poco frecuente en la armonía clásica. Tambien sorprende al oído el modo menor del acorde la-do-mi-sol del c. 16, máxime cuando en el compás anterior ha aparecido el relativo menor de la mayor (fa sostenido-la-do sostenido), y lo que se espera es, por tanto, el antedicho acorde pero en modo mayor (como V de V de sol mayor). Este proceso puede responder, en primera instancia, a evitar un salto de 4ª aumentada en la línea melódica de Don Giovanni, pero también sirve para romper modalmente con la rigidez del ciclo de quintas planteado desde el c. 15, y que conduce desde el final de la primera sección (en la mayor) al centro de la segunda (en sol mayor). El esquema por compases quedaría como sigue:

(2) Una exposición más amplia de la influencia de los diversos elementos musicales en la creación artística se puede leer en mi artículo *Un nuevo método de análisis en Musicología*, publicado en el *Anuario Musical del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Vol. 41, Barcelona, 1986.

1ª sección				2ª sección			
Compases	14	15		16		17	18
Acordes	LA	fa	SI	mi	la	RE	SOL
	mayor	menor	mayor	menor	menor	mayor	mayor
Grados en LA	I	VI					
Grados en mi		(II)	V	I	IV		
Grados en SOL		(VII)	(III)	VI	II	V	I

3. Duetto *O statua gentilissima* de Leporello y Don Giovanni (Acto 11, Escena XI, JBM 24, K 22) en MI. El procedimiento empleado aquí no es en sí infrecuente, ya que se trata de una cadencia rota entre los c. 73-74 que conduce a un acorde de VI grado rebajado de mi mayor (es decir, do mayor). Lo más curioso es, en primer lugar, la instrumentación del acorde de V grado de mi mayor en el c. 73 (dos flautas y dos trompas), y la del acorde de resolución en el siguiente compás (que incluye además los fagotes y las cuerdas), que produce una gran diferencia entre el peso específico de uno y otro a favor, claramente, del segundo. Es evidente, por tanto, que si el acorde de dominante está en ese lugar con una orquestación tan liviana, es sencillamente para justificar de algún modo la brusca entrada de do mayor tras el fragmento en mi mayor, algo que Mozart hubiera deseado hacer, seguramente, de forma directa. Como corroboración de este aserto se puede observar, en segundo lugar, que el supuesto acorde de resolución de la cadencia rota se prolonga durante seis compases, creando así un área claramente definida en do mayor (c. 74-79), que minimiza la acción de la cadencia rota y aumenta la función de cambio de textura que tienen los silencios del c. 72, como línea divisoria entre el duo *Colla marmorea testa ei fa così* y la intervención de Don Giovanni *Parlate, se potete: verrete a cena?*, quedando así subrayada de forma magistral la primera vez que el protagonista se dirige con decisión a la estatua del Comendador.

B. *Melodía*. La construcción melódica de la obra es rica en recursos que proporcionan al texto una muy adecuada expresión tanto en los momentos más dramáticos como en las escenas más ligeras. En este sentido hay que señalar los acusados contrastes que existen entre las abruptas angulosidades de las intervenciones del Comendador, las líneas más líricas, aunque también a veces dramáticas y hasta heroicas de Donna Anna, las expresiones dubitativas de Donna Elvira, las desenvueltas melodías de Don Giovanni, las de Leporello, a veces cómicas, a veces asustadizas, pero tambien de un gran realismo pragmático, y las tonadas de Zerlina y Masetto, de un claro sabor popular italiano.

Como ejemplos puntuales de estas características se pueden observar los siguientes fragmentos:

(3) Recuérdese que la modulación entre tonalidades cuyas fundamentales se sitúan a 4ª justa o 5ª justa de distancia son las normales en la época clásica, mientras que las distancias de 3ª mayor o menor son más propias de la época romántica. Estas generalizaciones no incluyen, naturalmente, procedimientos como el paso del relativo mayor al menor, o viceversa, o el cambio de modo sin cambio de tónica, usos comunes de la armonía tonal en todas sus épocas.

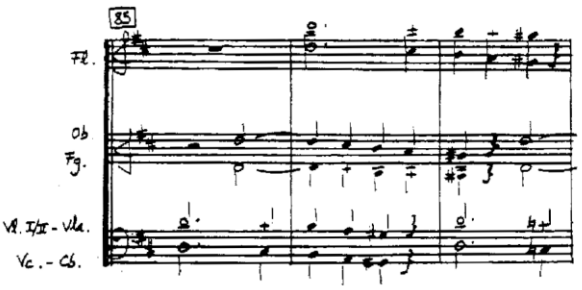
1. Aria *Ah chi mi dice mai* de Donna Elvira (Acto 1, Escena V, JBM 3, K 3), donde la parte de soprano, de una gran bravura, revela una de las facetas de Donna Elvira, la de una mujer engañada que desea vengarse de forma cruel. Compárese, como contraste, con su intervención en *Ah taci, ingiusto core?* en el terceto del Acto II (Escena Xd, JBM 23, K 21b), donde sus sentimientos se debaten entre la venganza, la piedad, el perdón y la vuelta con Don Giovanni.

2. Aria *Madamina, il catalogo è questo* de Leporello (Acto 1, Escena V, JBM 4, K 4) . Destaca aquí sobremanera la expresión musical de los países y las conquistas de Don Giovanni por parte de su criado (que en algún sentido se muestra orgulloso de las hazañas de su patrón), en especial la diferencia que se establece entre el recitado empleado para Italia, Alemania, Francia y Turquía, y la gallarda y bizarra melodía que alude a España. En el Andante con moto con el que continúa el aria es también muy sugerente el arpegio ascendente en la pícara frase *voi sapete quel che fa*. En un sentido muy diferente se presenta el intervalo de 7ª menor descendente que acompaña la frase *Padron... mi trema il core* (Duetto *O statua gentilissima*, Acto II, Escena XI, JBM 24, K 22), donde se expresa de forma magistral el terror de Leporello ante el mundo de ultratumba.

3. Las intervenciones de Zerlina suelen estar impregnadas del ambiente campesino que la rodea, y ésto es evidente en el Coro de jóvenes (Acto I, Escena VII, JBM 5, K 5), en el Aria *Batti, batti, o bel Masetto* (Acto I, Escena XVI, JBM 13, K 12), y en el dúo con Don Giovanni *La ci darem la mano* (Acto I, Escena IX, JBM 7, K 7). En este último fragmento se perciben claramente ritmos de danza (c. 64 y siguientes), cuando la instrumentación apoya magistralmente el ritmo ternario de violines y violas que alterna con la frase *Andiam, andiam, mio bene* Tampoco se puede dejar de mencionar aquí la Canzonetta *Deh vieni alla finestra* de Don Giovanni (Acto II, Escena III, JBM 17, K 16), que participa asimismo de este carácter popular que acompaña las intervenciones de Zerlina.

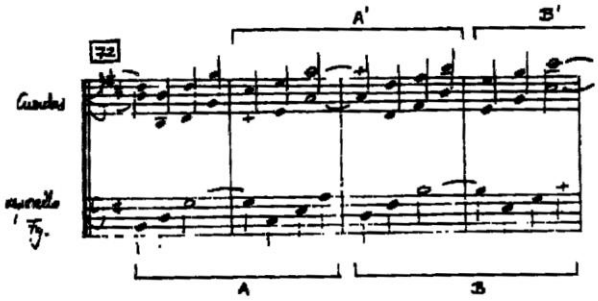
C. *Contrapunto*. El trabajo contrapuntístico de la ópera se manifiesta principalmente en forma de imitaciones canónicas de poca longitud y pequeños fugatos. Algunos ejemplos son:

1. Obertura. Tras una primera sección lenta (Andante) aparece un movimiento rápido en forma de sonata (Molto Allegro). Tras la aparición del Tema II se produce un canon a la octava a distancia de medio compás entre cuerdas, oboes y fagotes, y flautas (c. 85-90):

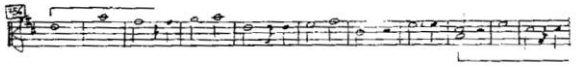


En el c. 90 se rompe la rigidez del canon, y lo que se aprecia ahora es una serie de imitaciones entre flauta y oboe a distancia de compás, siendo la interválica entre las notas de entrada variable, y la respuesta del oboe no literal. Tambien en el desarrollo se repiten las imitaciones con el mismo motivo, dentro de una zona en la que se suceden las modulaciones, entrando en juego la cuerda, y después toda la sección de madera.

2. Aria *Ah, pietà, Signori miei* de Leporello (Acto II, Escena IX, JBM 21, K 20). En el c. 72 empieza una curiosa imitación aparente mediante un desfase rítmico de negra, entre las cuerdas, por una parte, y Leporello y las flautas y fagotes por otra, que en realidad es un canon a la 2ª superior a distancia de compás:

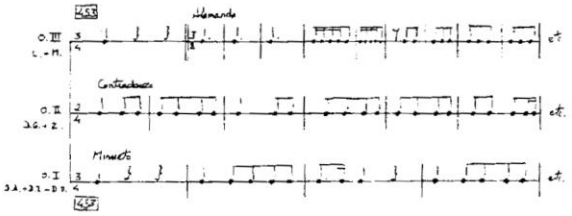


3. Finale: Presto (Acto II, Escena XVI, JBM 26F, K 24). En el c. 756 comienza un fugato con el tema expuesto por Donna Anna, Donna Elvira y los violines primeros



con la respuesta a cargo de Zerlina y los violines segundos, a la 5ª inferior, y una nueva aparición del sujeto en las voces graves (Masetto y Leporello) y las violas, aunque esta vez no de forma literal.

D. *Ritmo*. En cuanto a la rítmica, aparte del buen hacer que se observa en toda la ópera, hay que destacar, por encima de todo, la polirritmia externa e interna que se produce en el Minueto del final del Acto I (Escena XX, JBM 14C, K 13) entre los c. 406-467. Comienza el fragmento con la repetición del Minueto que ya había aparecido en la Escena XIX (c. 217-251) por la Orquesta I. En el c. 430 empieza a *afinar* la Orquesta II, que en el c. 438 abandona el compás de 3/4 atacando una contradanza en 2/4, creando así la primera polirritmia (manteniéndose siempre la velocidad de la unidad de medida común y constante para ambas orquestas). En el c. 446 (medido por la Orquesta I) *afina* la Orquesta III, que en el c. 454 inicia una alemanda en 3/8 (siendo la negra con puntillo de este compás equivalente a la negra del 3/4 y del 2/4). De esta forma, cada tres compases de la alemanda equivalen a uno del minueto y a uno y medio de la contrandanza. Tambien los personajes se unen a la polirritmia, y así, mientras Donna Anna, Donna Elvira y Don Ottavio se mantienen en el tempo del minueto, Don Giovanni y Zerlina cambian al compás de la contradanza, y Leporello y Masetto se adaptan al de la alemanda. He aquí el esquema rítmico del fragmento desde el compás anterior a la entrada de la alemanda (c. 453):



ORQUESTACION

La orquesta empleada en *Don Giovanni* es la clásica con maderas a 2 (2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes y 2 fagotes), 2 trompas, 2 trompetas y cuerda. Además se cuenta en momentos muy concretos con 3 trombones, timbales y mandolina. Se disponen también orquestas en el escenario, con arreglo a la siguiente distribución:

Número			
JBM	K	Escena	Composición de la orquesta
14B	13	XIX	O.I- 2 Oboes, 2 Trompas, Cuerdas O.II- Violín, Violoncello y Contrabajo O.III- Violín, Violoncello y Contrabajo
23	21b	XI	2 Oboes, 2 Clarinetes, 2 Fagotes, 3 Trombones, Violoncello y Contrabajo
26A	24	XIII	2 Oboes, 2 Clarinetes, 2 Fagotes, 2 Trompas y Violoncello

Como se observa en el esquema del comienzo, casi nunca se emplea la orquesta al completo, ya que las trompetas y los timbales intervienen sólo en la obertura, en algunos momentos de los finales, y en algun punto aislado más. Tampoco suele estar el grupo de viento–madera al completo, siendo frecuente la ausencia del clarinete, y, a veces, la del oboe. Los trombones únicamente aparecen en asociación con la estatua del Comendador en el Acto II. En el aria de Zerlina *Batti, batti, o bel Masetto* (Acto I, Escena XVI, JBM 13, K 12) se emplea un violoncello obligato, y en la canzonetta de Don Giovanni *Deh vieni alla finestra* (Acto II, Escena III, JBM 17, K 16) una mandolina confiere un carácter de serenata a la intervención del protagonista. En ambos casos, los cometidos encomendados consisten, básicamente, en escalas y arpegios en figuración continua.

A la vista de estas observaciones, se puede afirmar que la orquesta empleada tiene una base permanente en el grupo de cuerda (salvo en contadísimos momentos, y, naturalmente, en los recitativos secos), no sólo por la perennidad de su condición, sino también por la importancia de su papel, ya que en la cuerda radica casi todo el material temático y

armónico que acompaña a los cantantes. Las trompas se limitan casi exclusivamente a misiones de apoyo armónico, lo mismo que las trompetas en sus breves apariciones. El grupo de madera suele estar representado por dos o tres de sus componentes, aunque no faltan ejemplos de un uso completo de la sección, o, por el contrario, de empleo solista de un instrumento. El destino de los breves toques de timbal que aparecen en la ópera es de apoyo rítmico, salvo en la obertura y en la Escena XV del Acto II, donde también proporcionan color adicional y profundidad a la dramática armonía de esos momentos. Los trombones, por último, oscilan entre la duplicación de los bajos de la cuerda, y la realización tipo coral de acordes a tres voces.

VALORACION CONJUNTA

En el momento de escribir esta ópera Mozart se encuentra ya en plena madurez artística, y es poseedor de todos los recursos técnicos y expresivos necesarios para afrontar con genialidad un libreto como el que plantea Da Ponte, libreto en el que el compositor salzburgués aporta algo más que la música. Ya se ha podido apreciar, mediante el análisis de los aspectos armónicos, melódicos, contrapuntísticos, rítmicos y orquestales, algunos de los mejores logros de la ópera en estos campos. Es evidente que no sería completa una visión de conjunto si no se aunasen todas estas perspectivas en un enfoque global de la creación artística. Las sorprendentes modulaciones reseñadas más arriba están apoyadas en una orquestación que subraya con diferentes colores instrumentales y recursos técnicos los cambios internos de la armonía, sostenidas en un ritmo que resalta los puntos culminantes, y articuladas en frases instrumentales y vocales que dan vida propia a las componentes de los acordes. La misma interrelación de factores se da en los restantes casos estudiados, creando así una obra en la que se dan cita los más variados sentimientos y caracteres, desde las actitudes dignas y nobles de Donna Anna y Don Ottavio, o la grave prestancia del Comendador, hasta la juvenil alegría de Zerlina y el desenfado de Don Giovanni. En todo momento los procedimientos armónicos y las fluidas melodías se hacen eco de esta abundante paleta de expresiones, apoyados siempre en una orquestación cuya austeridad oculta en alguna medida a los oídos poco atentos un riquísimo mundo de recursos instrumentales, texturas diversas, combinaciones y colores magistralmente conseguidos.

Como último boton de muestra de este análisis se ofrece a continuación una visión conjunta de algunos fragmentos significativos de la ópera, con un enfoque global que reúne los aspectos formales, armónicos, melódicos, contrapuntísticos, rítmicos y orquestales de esta gran obra.

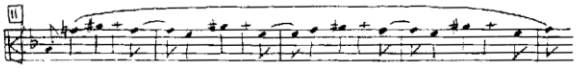
1. Obertura: Andante/Introducción (Acto I, Escena I, JBM 1, K 1): c. 134-175/Finale (Acto II, Escena XV, JBM 26E, K 24): c. 433-602. En el segundo fragmento mencionado, la acción se remite a la aparición del Comendador ante Don Giovanni retándole a duelo *(Lasciala, indegno! Battiti meco!)*, y en el tercero, a la reaparición de la estatua del Comendador que acude a la invitación de Don Giovanni *(Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti)*. La razón de analizar en un mismo apartado estos tres momentos responde a que el material musical empleado en el andante de la obertura y en la escena del duelo entre Don Giovanni y el Comendador va a ser utilizado, aunque en una nueva elaboración, en el dramático diálogo entre la estatua del Comendador y Don Giovanni en el Acto II.

La obertura (en re menor) comienza con dos potentes acordes (I y V de re) de la orquesta completa, que anuncian ya el drama posterior de Don Giovanni. En el c. 5 un ritmo insistente

(A)

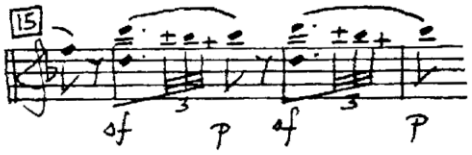
en la zona grave de las cuerdas con un bajo cromáticamente descendente conduce en el c. 11 a un tema sincopado en los violines primeros, de gran tensión:

(B)



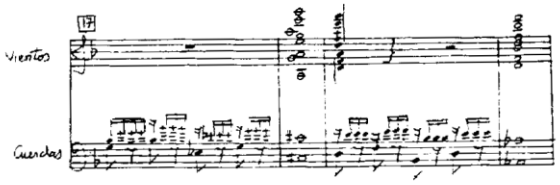
que tiene su continuación en una célula de gran potencia que se repite cuatro veces en sforzando:

(C)



desembocando en cuatro compases en los que se alterna la textura en unísono con dos acordes de dominante de re y MIb (como 6ª napolitana de re):

(D)



conducidos de nuevo, a través de una cadencia perfecta, a re menor en los c. 21-22. En el c. 23 se inician otros cuatro compases de carácter amenazador, genialmente conseguidos con base en tres elementos: un pedal sobre la nota re en trompas, trompetas, timbales y violines segundos; una armonía en valores largos en oboes, clarinetes, fagotes y violas, proporcionando los violoncellos y contrabajos, mediante la reaparición del mencionado motivo rítmico (A), la articulación motriz de los acordes; y unas escalas ascendentes y descendentes en flautas y violines primeros, cuyo vaivén dinámico, unido a la posición invertida de los acordes y a las disonancias que se crean con el pedal, crean una sutil atmosfera cargada de presagios. Un proceso cadencial en cuatro

compases, en el que se mantiene el ritmo (A) en las cuerdas graves, reconduce el fragmento a re menor, aunque al comienzo del molto allegro la modalidad cambia, situando el citado movimiento en re mayor.

La breve escena del duelo entre Don Giovanni y el Comendador se inicia en el c. 134 con uno de los elementos que van a reaparecer en el Acto II: las escalas o fragmentos de escala ejecutados por la cuerda en sentido ascendente y descendente a gran velocidad, que en esta ocasión proporcionan, junto con el trémolo de los violines, un fuerte cambio de ambiente armónico y expresivo desde el tono de si bemol mayor en que se desarrolla el trío de Donna Anna, Don Giovanni y Leporello, hacia la más tensa tonalidad de sol menor que se manifiesta en el c. 138 y da paso a la primera intervención del Comendador. Las líneas melódicas de este personaje y de Don Giovanni se caracterizan, como también ocurrirá en la escena final, por los grandes saltos (especialmente de 8ª, 5ª y 4ª), así como por estar basadas en notas propias de los acordes que les acompañan. También se percibe aquí, aunque de forma más velada, el ritmo de las cuerdas graves, repartido esta vez entre las cuerdas completas (c. 143-145) y los mismos cantantes (c. 141, 143, 153). La armonía gira en todo momento en torno a las tonalidades de sol y re, y únicamente en los compases que acompañan el duelo en sí (c. 166-175) las rápidas escalas alternadas entre violines primeros, y violoncellos y contrabajos, mueven la armonía hacia el territorio del andante posterior, que se desarrollará en fa menor.

Todos estos elementos van a confluir en la magistral Escena XV del Acto II, donde se van a desarrollar en todos los sentidos, adquiriendo una magnitud dramática muy fuerte. La intervención de Leporello en el pasaje anterior se difuminó en un tenue acorde de fa mayor, al que sigue un brutal y sorprendente acorde de la menor en primera inversión que anuncia la entrada de la estatua del Comendador. En el compás siguiente (c. 433), con un movimiento andante y la orquesta completa con la incorporación de los trombones, se inicia la escena propiamente dicha, que se abre con una repetición alterada de los dos acordes de la obertura, ya que el primero de ellos es sustituido por un acorde de 7ª sobre el IV grado elevado de re menor (sol sostenido). Las frases del Comendador vienen acompañadas en todo momento de la celula rítmica (A), generalmente encomendada a la cuerda completa o a su sección grave, los timbales y las trompetas, con el refuerzo de las maderas, las trompas y los trombones. Los seis compases que transcurren entre el c. 437 y el 442 no son idénticos armónicamente a sus equivalentes de la obertura, aunque en los bajos se desarrolla también una línea descendente que va a conducir igualmente a la dominante de re menor, dando paso en el siguiente compás (c. 444) a la intervención de Don Giovanni, que se acopla a la primera aparición en esta escena del tema sincopado (B) de los violines. La potente célula (C) de los violines esta aquí desvirtuada, convertida en una síncopa, precediendo a la entrada de Leporello, que canta acompañado por la textura en unísono (D), esta vez mantenida durante tres compases. Hasta aquí la repetición de la obertura ha sido bastante literal, pero con la nueva frase del Comendador comienza un amplio desarrollo del material expuesto anteriormente. En el C 452 empiezan a alternarse tuttis orquestales de dos compases con desnudos unísonos de la voz con los oboes, fagotes y trombones, que llevan la armonía desde re menor hasta la menor, pasando –sorprendentemente– por sol menor. Reaparece entonces (c. 462) la ya comentada sección de cuatro compases con sus tres elementos característicos: el pedal (esta vez sobre la nota LA), los acordes mantenidos y las escalas ascendentes y descendentes de las flautas y violines primeros. Esta vez la armonía comienza en la región de la menor, pasando en poco tiempo a re menor, y en un segundo bloque de cuatro compases con la misma textura se introduce el tono de si bemol mayor, cuya dominante se enarmoniza en una modulación que lleva de nuevo a la menor.

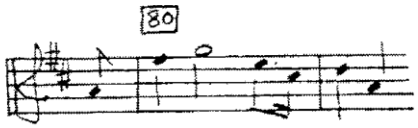
Termina así esta intervención del Comendador, dando paso a una nueva sección en la que las apariciones de los tres personajes se suceden y se superponen con más frecuencia, alternándose asimismo la textura ya vista que acompaña al Comendador, con otra de carácter más lírico y cantabile, con una orquestación mucho más liviana, soporte de las partes vocales de Don Giovanni y Leporello. Los elementos de la obertura siguen apareciendo en contextos armónicos iguales (la sección de los tres elementos vuelve otra vez en el c. 479 en re menor) o diferentes (el tema sincopado de los violines, que se escucha ahora en si bemol menor, tras una serie de sorprendentes modulaciones enarmónicas que conducen el tono de la menor del c. 486, a través de mi bemol, fa y sol, al ya mencionado si bemol menor en el c. 499). Es digno de destacar el uso de amplios intervalos en la parte del Comendador, que aparte de frecuentes octavas tiene que entonar también novenas y hasta décimas menores. Precisamente sobre este último intervalo pronuncia las fatídicas palabras *Risolvi: verrai?*, que con la respuesta afirmativa y el ofrecimiento de su mano por parte de Don Giovanni concluyen esta sección del finale (c. 520), mediante el paso de si bemol menor a do mayor, para terminar en sol menor.

En el c. 521 cambia el tempo a più stretto, mientras se desarrolla la escena de la petición de arrepentimiento por parte del Comendador, encontrando como respuesta la negativa de Don Giovanni. Reaparecen aquí los materiales empleados en el Acto I, en la escena del duelo entre Don Giovanni y el Comendador, es decir, los trémolos en la cuerda, las rápidas escalas ascendentes y descendentes, y las líneas melódicas basadas en grandes saltos y en la utilización de notas de acordes en las partes vocales. No existe aquí ni un momento de reposo para la armonía, que es zarandeada continuamente entre las tonalidades de sol, re y do. Precisamente en la llegada a este último tono (c. 541) se emplea uno de los recursos más curiosos de esta sección, que consiste en hacer cantar a Don Giovanni la nota sensible del tono sobre la palabra *No*, y al Comendador la tónica sobre la palabra *Si*, empezando en do, pasando por sol y terminando en re, interviniendo también Leporello en este último tono. Las últimas palabras del Comendador *(Ah, tempo più non v'é)* concluyen esta sección en re menor, dando entrada en el c. 554 al allegro en el que transcurre la caída de Don Giovanni a los infiernos, junto a la intervención del coro de

espíritus infernales. Este movimiento, también en re menor, cierra esta amplia y dramática Escena XV, a la que sigue una escena de conjunto, de carácter completamente diferente, pero que sirve para cumplir con las convenciones del *dramma giocoso*, y otorgar así a la ópera un final brillante y feliz.

2. Recitativo *Don Ottavio, son morta!* y Aria *Or sai chi l'onore* de Donna Anna (Acto I, Escena XIII, JBM 10, K 10). Dos compases de la sección grave de la cuerda en si bemol mayor introducen en seguida las entrecortadas frases de Donna Anna, acompañadas por agitados acordes de toda la orquesta (sin clarinetes, pero incluyendo las trompetas), en la tonalidad de do menor. La intervención de Don Ottavio en el c. 20 establece el tono de sol menor con el que comienza el andante (c. 24), en el que Donna Anna narra el asalto de que fue víctima por parte de Don Giovanni. El acompañamiento se limita ahora a las cuerdas, en forma de largos acordes mantenidos o de breves intervenciones en valores de negra o corchea, a los que se añaden de vez en cuando las maderas y los metales, repitiendo la textura de acordes cortantes del comienzo. Es significativo observar la estructura armónica de esta sección del recitativo, que comienza con un ciclo completo de terceras, desde sol menor (c. 24), pasando por mi bemol menor (c. 25), si menor (c. 31) y sol mayor (c. 35). Un cambio de modo devuelve la armonía a la zona de sol menor (c. 38), y una modulación enarmónica la traslada a mi menor (c. 44), terminando el andante en la menor. La vuelta del Tempo I se realiza en un sorprendente sol menor, al que siguen la, mi, si, mi y, mientras otra modulación enarmónica, re menor, preparando así la entrada del aria en re mayor.

La gran potencia de la línea melódica encomendada a Donna Anna es fiel reflejo de la fuerza de su carácter, que contrasta en gran medida con la debilidad y falta de heroísmo de su prometido Don Ottavio (4). El acompañamiento en trémolos de los violines y violas crea una gran tensión, que se ve acrecentada por la indecisión del proceso armónico, que hasta el décimo compás del aria (c. 79) no muestra claramente su pertenencia a re mayor, y donde se encuentran acordes de séptima infrecuentes sobre el II y el III grado de la escala. En el c. 79-80 se inicia una pequeña imitación canónica entre la parte vocal y los violines primeros con los violoncellos y contrabajos sobre el siguiente tema:



que conduce a la segunda sección del aria. La repetición del comienzo y un brillante final, amortiguado por un acorde *piano* en los dos últimos compases, concluyen esta magnífica intervención de Donna Anna.

(4) Compárese la presente aria con las de Don Ottavio *Dalla sua pace*, *Il mio tesoro* y *Or che tutti, o mio tesoro*.

3. Sexteto (Acto II, Escena VII/VIII, JBM 20, K 19). De los 277 compases que totaliza el sexteto, solamente la tercera parte, aproximadamente, es cantada realmente por seis personajes, siendo el resto de la escena protagonizada por menos voces. En este número solamente será necesario destacar unos cuantos detalles, ya que su estructura general (véase el esquema), su lenguaje musical y su orquestación responden –aunque con una maestría única– a las convenciones de la época para este tipo de conjuntos.

En primer lugar hay que mencionar la sorprendente modulación que cierra la intervención de Donna Elvira y Leporello (en mi bemol mayor) y que da paso a la de Don Ottavio (c. 27-28) cuando un acorde de séptima de dominante anunciaba de forma inminente la vuelta a mi bemol mayor (después de una excursión por el territorio de si bemol mayor), aparece de repente el acorde de sexta y cuarta cadencial que conduce a re mayor, tonalidad que se sitúa a cuatro alteraciones de distancia de si bemol mayor y a cinco de mi bemol mayor. Este proceso se consigue mediante la enarmonía del citado acorde de V de mi bemol mayor con el de dominante de la dominante de re mayor. Una modulación semejante se encuentra en el 3º movimiento de la 9ª *Sinfonía* de Beethoven (c. 96-98), en este caso desde do bemol mayor a si bemol mayor.

No se puede pasar por alto, en segundo lugar, el romántico espíritu que alienta en la intervención de Donna Anna (c. 45 y siguientes), y que tiene su continuación en la posterior entrada del conjunto en la Escena VIII (c. 70). Esto se manifiesta, por ejemplo, en el motivo de los violines primeros que acompaña a Don Ottavio y Donna Anna; en la armonía cambiante y casi siempre en modo menor en que se sitúa la parte de Donna Anna; en el ritmo entrecortado de los violines que sirve de fondo a Donna Elvira (c. 61) y que se prolongará en la escena de conjunto; y, por último, en los potentes acordes, tanto orquestales como vocales o mixtos, que se observan en la Escena VIII (hasta el c. 130). Si la distancia temporal es aún grande, es evidente, sin embargo, que la distancia estética entre esta música y algunas creaciones de Verdi es muy pequeña.

4. Recitativo *In quali eccesi* de Donna Elvira (Acto II, Escena Xd, JBM 23, K 21b). Tanto el recitativo como el aria fueron compuestos por Mozart en abril de 1788 para Caterina Cavalieri en el estreno vienés de la ópera. Es curioso resaltar, sin embargo, la gran similitud de los dos compases que abren este recitativo con los dos compases que dan comienzo al recitativo de Donna Anna comentado más arriba, ya que resulta significativo que la única intervención verdaderamente dramática de Donna Elvira comience con material temático tomado de la parte de Donna Anna. Por lo demas, el recitativo se desarrolla sin más novedad, acompañado siempre por la sección completa de las cuerdas, hasta el c. 23, momento en el cual cambia sustancialmente el ambiente: la dinámica se hace más suave, aparecen largos acordes mantenidos y breves frases de un gran lirismo en los violines primeros, y el texto se torna mucho más íntimo *(Misera Elvira! Che contrasto d'affeti in sen ti nasce)*.

El tratamiento armónico de las frases de los primeros violines da lugar a tensas apoyaturas, en algunos casos inusuales (c. 24, 26, 32 y 35); la primera de ellas ayuda a suavizar en gran parte el proceso modulatorio directo que lleva de re menor a do menor (c. 24). En el compás 30 se escucha un nuevo motivo en los violines primeros de un gran romanticismo que expresa perfectamente los sentimientos de Donna Elvira; la armonía en que se apoyan estos motivos podría ser calificada, sorprendentemente, de bruckneriana, y si no bastara este apelativo para dar una idea de la gran intensidad de este momento, se pueden comparar los c. 33-34 con los c. 3-4 de la p. 44 (en la edición Kalmus) de *Verklarte Nacht* de Schönberg, donde armónicamente, e incluso melódicamente, sucede casi lo mismo, aunque en esta última obra exista una mayor densidad en la textura (5).

Enrique Igoa Mateos

(5) Aparte de la observación de las partituras, la mejor forma de apreciar este parecido es la audición concreta de ambos compases en una y otra obra: el resultado es aplastante.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

JBM/K: numeración de los fragmentos de la ópera que aparecen en el libro *Wolfgang Amadeus Mozart* de Jean y Brigitte Massin (Madrid, 1987. Ediciones Turner) o en la partitura según la edición de Edwin F. Kalmus (Nº 420).
REC. S.: recitativo seco.
REC. A.: recitativo acompañado.
c.: compás, compases (siempre según la citada edición de la partitura).
p.: página.
D.G.: Don Giovanni.
L.: Leporello.
D.A.: Donna Anna.
D.O.: Don Ottavio.
K.: Comendador.
DE.: Donna Elvira.
Z: Zerlina.
M.: Masetto.
SOL: tonalidad principal de fragmento.
sol/re: tonalidades en las que se sitúan las diversas secciones de un fragmento.
DO SIb: fragmento que comienza en DO y termina en SIb pasando o no a través de tonos intermedios.
O.C.: orquesta completa (considerando como tal los cuatro instrumentos de viento, madera, trompas, trompetas y cuerdas).
Fl.: flautas.
Ob.: oboes.
Cl.: clarinetes.
Fg.: fagotes.
Cor: trompas.
Tpt.: trompetas.
Trb.: trombones.
Tim.: Timbales.
Vl.: violines.
Vla.: violas.
Vc.: violoncellos.
Cb.: contrabajos.
B.C.: bajo continuo.
O.E.: orquesta en el escenario (se indica la composición).
la.do.mi: acorde menor.
DO-MI-SOL: acorde mayor.
V: acorde propio de una tonalidad.
(II): acorde alterado de una tonalidad.