



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA;  
NÚMERO 5,  
ENERO-JUNIO DE 2019.  
ISSN 2602-8158.  
COPYRIGHT © 2019.  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

## ANÁLISIS DE LA ACCIÓN INTERIOR DESARROLLADA EN LA ÓPERA DE *DON GIOVANNI*, A TRAVÉS DE UN ACERCAMIENTO A LA OBERTURA, INTRODUCCIÓN DEL ACTO I, FINAL Y LA MUERTE DE DON GIOVANNI.

ANALYSIS OF THE INTERIOR ACTION DEVELOPED IN THE OPERA OF  
DON GIOVANNI, THROUGH AN APPROACH TO OBERTURE,  
INTRODUCTION OF ACT I, FINAL AND THE DEATH OF DON GIOVANNI.

JIMENA PEÑAHERRERA WILCHES

Universidad de Cuenca / jimena.penaherreraw@ucuenca.edu.ec

**RESUMEN:** A través de una mirada dramático-musical, se pretende construir un acercamiento teológico a la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, a través del análisis musical, argumental y de la acción interior que se produce en la ópera denominada *Don Giovanni*. Esta primera mirada, se deberá considerar como una reflexión sobre la composición Mozartiana, sin pretender abarcar las múltiples opciones analíticas que se podrían hacer sobre ella, sino más bien es una construcción especulativa, utilizando los elementos (musicales, extra musicales, textuales, religiosos) que se tienen a disposición para su interpretación. Se tratará de llegar a estos elementos mediante el análisis y la conexión teológica, el drama musical y la acción interior de algunos fragmentos de la ópera, que estarán representando la muerte.

**Palabras clave:** Teológico, drama musical, acción interior, ópera.

**ABSTRACT:** From a musical-dramatic perspective, this article intends to show a theological approach to the work of Wolfgang Amadeus Mozart, through a musical and argumentative analysis, and from the inner action that occurs through the *Don Giovanni* opera. This first perspective should be considered as a reflection on Mozart's composition, without attempting to cover the multiple analytical options that could be done about it, but rather as a speculative construction, using what there is available for the opera's interpretation (musical elements, extra musical elements, textual elements, religious elements). This work aims to reach these elements through the analysis, the theological connection, the musical drama, and the inner action of some excerpts of the opera that will represent death.

**Key words:** Theological, musical drama, inner action, opera.

**Recibido:** 10 de agosto de 2018 **Aprobado:** 15 de octubre de 2018

## 1. INTRODUCCIÓN

Se ha escogido esta ópera, debido a su importancia, dentro del género operístico y a su singular construcción y representación. *Don Giovanni* es una ópera, que se podría catalogarla como fuera de todo espacio común. Pese a que se desarrolla en un escenario español, podría decirse que rompe con todos los esquemas tradicionales de dicha sociedad. En esta se encuentra con una personalidad disgregadora de *Don Giovanni*, que rompe cánones, y no permite establecer un equilibrio social, característico de toda sociedad. Se muestra un personaje sobrenatural, en donde no se pueden predecir sus actos como en otras óperas. Él no se atiene a las reglas establecidas, sino más bien las destruye constantemente, abre un abismo entre la condición humana y la dignidad humana, pues estas sufren una conmoción en sus cimientos, generando un ambiente ambiguo sin resolución y sin predicción, primando el signo de lo dispar.

Estos elementos están representados en la música de Mozart, ya no busca la reconciliación como en las *Bodas de Fígaro*, no es ese su fin, la música se transforma y deja de sonreír, para sumergirse en un ambiente sonoro indescifrable y poco previsible. Pues parece que no es casual, el escenario en el que se desarrolla, pues una noche iluminada por antorchas, con escenas y personajes que emergen de la oscuridad y la nada.

Para iniciar el recorrido se realiza un cuadro referencial que abarca la producción operística de Mozart durante sus últimos once años, y que corresponden a tres géneros que han sido tratados por Mozart: ópera seria (tragedia antigua), el *Singspiel* (ópera alemana), y la ópera bufa (comedia italiana).

<i>Ópera</i>	<i>Género</i>	<i>Año de producción</i>	<i>Tonalidad Principal</i>	<i>Tonalidad Secundaria</i>
<i>Idomeneo, Rey de Creta</i>	Ópera seria	1781	Re Mayor	Mib Mayor
<i>El rapto en el Serrallo</i>	<i>Singspiel</i>	1782	Do Mayor	Re Mayor
<i>Las bodas de fígaro</i>	Ópera bufa	1786	Re Mayor	Mib Mayor
<i>DON</i>	Ópera bufa	1787	Re	Do Mayor

<i>GIOVANNI</i>			menor/Mayor	
<i>Cosí fan tutte</i>	Ópera bufa	1790	Do Mayor	Re Mayor
<i>La flauta mágica</i>	<i>Singspiel</i>	1791	Mib Mayor	Do Mayor
<i>La clemencia di Tito</i>	Ópera Seria	1791	Do Mayor	Mib Mayor

**Tabla 1** Resumen cronológico de las óperas de Mozart

Se puede observar cómo en sus últimas siete óperas hace uso de una tonalidad principal y una secundaria, cuya polaridad afecta directamente el discurso musical interno de la ópera. Estas distancias y relaciones se repiten en varias de ellas, como la relación de intervalo de segunda que se encuentra en todas las óperas, menos en *La Flauta Mágica* y *La Clemencia de Tito*. (intervalo de tercera, invertida la relación)

Por lo tanto, se puede inferir que su elección no fue arbitraria, pues en apariencias Mozart estableció en sus óperas puntos de tensión – que por lo general son encontrados en el centro de la obra – como una práctica sistemática, que tendría relación con la poética aristotélica y la forma perfecta [número tres]<sup>1</sup>, número que ha representado la continuidad y la *perfección de lo acabado*, además en la divinidad como símbolo de la *Trinidad*, pues el impulso y dirección espiritual se presenta cuando el vértice central es superior.

Se podría deducir de lo antes expuesto, que la producción mozartiana guarda en sí misma elementos que además de la belleza de sus notas, están dados por la acción interior<sup>2</sup> que se producen en ellas, pues los “límites del lenguaje” – según George Steiner<sup>3</sup> – son superados mediante la expresividad de la música y la dramaturgia, consolidando a los personajes en su

<sup>1</sup> La acción trágica es una imitación de una acción acabada y completa: principio-medio-fin.

<sup>2</sup> La acción interior se la podría denominar como el conjunto de elementos musicales que se encuentran invisibles, y que son capaces de influir en la condición humana. Esta podría presentar cuatro variables: 1ª. Afectiva: relación de mujer-varón, padre-hijo, 2ª. Moral: el tema del perdón y la misericordia, ocupan un papel preponderante, 3ª. Existencial: el tema central es la muerte y 4ª. De Dios: ¿Qué imagen de Dios, aparecen en las óperas de Mozart?

<sup>3</sup> Steiner, George (1991). “Presencias reales” (Tít. orig. “*Real presences*”, 1989), trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Ediciones Destino.

humanidad, como espíritu y ser. Cabe señalar también que esa expresividad está determinada por el uso de metalenguajes.

La música es considerada muchas veces como un arte preferencial de estas realidades, y se manifiesta entonces como un lenguaje cercano a los límites de lo humano, o también se podría definir como el lenguaje del límite.

De esta manera Fernando Ortega, propone un acercamiento a estas siete óperas, considerándolas, incluso como un ciclo, de tal manera que estos puntos en común no son una mera coincidencia, sino más bien resultan del análisis de sus componentes.

También propone interpretar lo teologal de Mozart, no a través de mecanismos puramente científicos que señalan una verdad comprobable, sino mediante procesos que se rigen por la *fe*, y que el “plus” o “presencia real”, que se encuentra en Mozart, se define según el criterio de Fernando Ortega como “algo” que expresa una suerte de revelación, una verdad que no es comprobable mediante mecanismos científicos sino más bien, a través de la hermenéutica como herramienta interpretativa<sup>4</sup>.

En el caso de Mozart esta fe implícita se transformó en un modo de expresar su experiencia propia como el amor, el perdón, la esperanza, la muerte, la misericordia. Desde esta óptica las óperas mozartianas, serán consideradas como un caso privilegiado, ya que lo *extramusical*, está dado desde su libreto y acción interior – que incluso supera las palabras de los libretos – para encontrar su propio itinerario.

Como metodología a ser aplicada, se ha escogido la que responde al objeto de estudio. Se ha recorrido la ópera de manera cronológica, escogiendo algunas escenas representativas de la muerte, se describe el libreto de manera textual con su traducción al castellano. Se utilizarán fragmentos para ilustrar los ejemplos musicales usando: *Vocal Score*, Editorial G. Schirmer - New York, 1900.

La estructura del trabajo está dividida en :

1. Mozart y da Ponte durante *Don Giovanni* (1786-1787).
2. Datos generales y sinopsis de la ópera.
3. Estructura general de la ópera *Don Giovanni*.

---

<sup>4</sup> Ortega, Fernando (2014). “El pensamiento dramático-musical de Mozart: de Idomeneo a La Clemenza di Tito”.

Notas del Seminario: Una mirada global sobre las últimas siete óperas de Mozart, Buenos Aires.

4. Análisis de los fragmentos de la Obertura, Introducción del Acto I, y la muerte de Don Giovanni en el Acto II, parte final.

## 2. DESARROLLO

### 2.1 Mozart y Da Ponte durante *Don Giovanni* (1786-1787)

En 1786, Mozart viajó a Praga para presenciar varias representaciones de su ópera *Las Bodas de Fígaro*, habiendo tenido un relativo éxito en la corte vienesa. Fue allí donde recibió la propuesta de Pasquale Bondini (empresario teatral) de escribir una nueva ópera para la temporada de invierno en la misma ciudad, el siguiente año<sup>5</sup>. La propuesta estaría enfocada en el personaje disoluto de Don Juan Tenorio. Mozart escogió de nuevo a Lorenzo da Ponte<sup>6</sup> como libretista quien había colaborado anteriormente para *Las Bodas de Fígaro* y después para *Così fan Tutte*.

En la tradición clásica, la ópera tiene dos vertientes: “dramma”, como un suceso heroico o grandioso, mientras “giocosò” que representa algarabía o diversión. *Don Giovanni*, adquiere la etiqueta de “*dramma giocoso*” o “*dramma humorístico*”<sup>7</sup>. Esto conduce el trabajo de Mozart y da Ponte a una fusión, pues si bien da Ponte había escrito su libreto enfocado en una situación cómica, como una suerte de sátira clasicista, Mozart ha de resaltar la acción interior de la historia armada por su libretista, como una luz profunda cargada de misterio, no tanto con un fin insoslayable de felicidad, sino como un desarrollo de eventos que recaen en la seriedad inyectada en la trama.

Esta *tragicomedia* está cargada de elementos que permiten trasladar (o encajar) la comedia o el humor con la intensidad de la tragedia y el drama. Generando una atmósfera que conlleva a presenciar un escenario sombrío, fuera del lugar común de Mozart, se puede decir incluso que es una obra referencial de su madurez -aunque sólo tenía treinta años-.

Quizá esta metamorfosis en su producción se deba también a que Mozart atravesaba una etapa de mayor tristeza y angustia, seguramente por factores como la muerte de su padre Leopoldo, su salud se encontraba deteriorada, problemas familiares y económicos, entre otros.

---

<sup>5</sup> Ortega, Leonor (2006). “Mozart: Entre la oscura ambigüedad entre Don Giovanni y el mensaje fraternal de la Flauta Mágica”. *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, no. 28. p.243.

<sup>6</sup> Poeta y libretista Italiano, nacido en 1749-1838. Fue libretista de tres de las óperas de Mozart.

<sup>7</sup> Kunze, Stefan. “Las Óperas de Mozart”. Versión española de Ambrosio Berasain. Madrid: Alianza Editorial.

En el siguiente fragmento, de una de las cartas enviadas al padre de Mozart en la que se puede observar, la mirada que Mozart tenía frente a la muerte, y que de alguna manera influyó en su creación:

[...] 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 [...].<sup>8</sup>

Sin duda alguna, *Don Giovanni*, ha de estar cargado de amor, dolor, tristeza, agonía, traición, como íconos constantes. Elementos poderosos y destructores, que emanan de una herida abierta, y que durante toda la obra estarán guiados por el signo de la muerte en un escenario de angustia mortal, en donde está en juego la vida y la muerte. Estos elementos no están solo escenificados, sino que van más allá, provocando justamente los efectos emocionales de la acción interior, inminente en Mozart. El personaje principal, domina todas las acciones, y provoca una fuerza contraria, caracterizada por Doña Anna, quien busca la venganza de la muerte del padre, de la humillación hacia ella, o tal vez, intenta colocar sus culpas en este camino, que se propone recorrer.

Se pueden marcar ahora algunos elementos referenciales que ayudaron en la construcción de la obra. Por ejemplo se puede decir que Da Ponte, en los momentos en los que trabajaba con el texto, tuvo una marcada influencia: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, texto que presenta un discurso capaz de conducir la línea del protagonista a través de diversos estados emocionales, de escenarios y de su relación con el resto de personajes, pues la historia adquiere el peso de dos puntos contrastantes (cielo e infierno), del mismo modo que Da Ponte al ubicar a Don Giovanni en la virtud y la traición, en la finura y la vulgaridad.

---

<sup>8</sup> 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.

Una referencia compartida es la ópera bufa *Don Giovanni o sia Il Convitato di pietra* con música Guiseppe Gazzaniga<sup>9</sup>, y libreto del escritor Giovanni Bertati<sup>10</sup>, ópera estrenada en Venecia nueve meses antes (5 de febrero de 1787) que la respectiva de Mozart. Obra que de la cual se especula contiene similitud en la historia, además de ciertos pasajes musicales afines entre Mozart y Gazzaniga.

En este contexto, simultáneamente se desarrolla un puente ideológico (no estrictamente artístico) entre la Ilustración (s. XVIII) y el Romanticismo del siglo XIX. Por lo tanto la historia y sus creadores asimilaron sutilmente un escenario de convulsiones sociales en un marco *heideggeriano* de finitud de la existencia humana y la presencia activa (y consciente) de la muerte como mecanismo de cambio en el ideal dramático.

## 2.2 Datos generales y sinopsis de la ópera

Compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y con libreto en italiano de Lorenzo da Ponte (1749, 1838), fue estrenada en el 29 de octubre de 1787 en Praga y reestrenada a mediados de mayo de 1788 en Viena ante la corte y el emperador José II. Para esta segunda puesta en escena, Mozart añadió un recitativo y aria en el segundo acto para el personaje de Doña Elvira, por exigencias de la intérprete. La historia está basada en el personaje libertino Don Juan Tenorio, figura plasmada en el barroco español: “*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que se pague*” y “*Convidado de piedra*” de Antonio de Zamora y “*El burlador de Sevilla*” de Tirso de Molina.

La ópera se desarrolla en una ciudad sevillana a mediados del siglo XVII: (sinopsis redactada por Leonor Ortega):

“Leporello (criado de Don Giovanni) se lamenta de su situación y de la vida depravada de su amo, quien llega perseguido por Doña Anna a quien acaba de seducir y engañar. El

---

<sup>9</sup> Nace el 5 de octubre de 1743 en Verona y muere el 1 de febrero de 1818 en Crema. Fue un compositor, y maestro de capillo, quien escribió múltiples, y podemos destacar la obra “Don Giovanni”, que la estrenó en 1787, ocho meses antes que la ópera de Mozart.

<sup>10</sup> Fue uno de los libretistas más prolíficos y celebrados de su tiempo. Nació en 1815 y muere en 1791. Escribía obras para teatro, especialmente para el Teatro Giustiniani di San Moisè. En 1791 sucedió a da Ponte como autor de la corte en Viena. Escribió el libreto de la ópera “Don Giovanni, del compositor Giuseppe Gazzaniga.

Comendador se enfrenta a él y muere a sus manos, por lo que Doña Anna hace jurar a su prometido - Don Octavio - que vengará su muerte. Ya de día, la burguesa Doña Elvira lo reconoce como su falso amante y, nuevamente, Leporello le informa sobre su laxitud erótica y su persecución amorosa sin fin, así como sus métodos. Don Giovanni ve la boda de los campesinos Massetto y Zerlina; invita a todos a su palacio y se queda a solas con la joven desposada a la que seduce pero no consigue por la intervención de Doña Elvira; llegan Don Octavio y Doña Anna que, al poco, reconoce en Don Giovanni al asesino de su padre y a su burlador e insiste a su prometido para que ejecute su venganza. Junto a Doña Elvira, asisten enmascarados a una fiesta en el palacio de Don Giovanni, ven el intento de violación a Zerlina y lo descubren ante todo el pueblo. Así concluye el acto I. El segundo y último acto se inicia delante de las ventanas de Doña Elvira; Don Giovanni la burla una vez más para seducir a una de sus criadas, momento estorbado por Massetto y sus amigos quienes le buscan para matarle; el protagonista va disfrazado de criado y les pone sobre la pista de Leporello, los dispersa y ya a solas da una paliza al campesino. Leporello, con las ropas de su amo, y Doña Elvira se acercan al palacio de Doña Anna y son descubiertos por esta, Don Octavio, Massetto y Zerlina, que desean matarlo. Leporello huye y Don Octavio comunica el crimen de Don Giovanni, parte en busca de la justicia mientras que, transida de dolor, Doña Elvira muestra la contradicción entre sus sentimientos vengativos y de auténtica enamorada. Don Giovanni llega a un cementerio, ve la estatua del Comendador y lo invita a cenar. Poco después, llegan Doña Anna y Don Octavio, quien escucha las razones amorosas de aquella y su dolor. En casa de Don Giovanni se celebra una fiesta; allí llega Doña Elvira que inútilmente ruega un cambio de vida al seductor y sale. Tras ella, entra la figura del Comendador que lleva al libertino a los infiernos. Leporello narra lo sucedido al resto de los personajes quienes festejan la muerte del burlador y se retiran.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ortega, Leonor (2006). “Mozart: Entre la oscura ambigüedad entre Don Giovanni y el mensaje fraternal de la Flauta Mágica”, *Isla de Arriará: Revista Cultural y Científica*, no.28, pp. 243-244.

### 2.3 Estructura general de la ópera *Don Giovanni*

La ópera está escrita en dos actos:

- Obertura
- Acto I:
  - Cuadro 1º: Atrio del Palacio del Comendador
  - Cuadro 2º: En las afueras de Sevilla
  - Cuadro 3º: Jardín en el palacio de Don Giovanni
  - Cuadro 4º: Interior del Palacio de Don Giovanni
- Acto II
  - Cuadro 1º: Ante la casa de Donna Elvira
  - Cuadro 2º: En el jardín de Don Giovanni
  - Cuadro 3º: Cementerio en Sevilla
  - Cuadro 4º: Palacio del Comendador
  - Cuadro 5º: En el comedor del palacio de Don Giovanni

Los personajes están representados por las siguientes voces:

- Doña Anna (aristócrata): soprano dramática.
- Doña Elvira (burguesa): soprano lírica o mezzosoprano.
- Zerlina (campesina): soprano ligera.
- Don Octavio (noble): tenor lírico.
- Massetto (campesino): bajo bufo.
- Comendador (noble): bajo.
- Don Giovanni (aristócrata): barítono.
- Leporello (criado): bajo-barítono.

### 2.4 Análisis musical y dramático de varios fragmentos

#### *La Obertura*

La Obertura propuesta por Mozart en esta ópera era de uso inusual, pero el compositor la presenta con una brillantez, que le dotó a la obra de una singularidad de la misma manera que lo hizo en *Las Bodas de Fígaro*.

Inicia en la tonalidad de Re menor, tempo lento y con un *tutti* de orquesta, provocando ya desde sus comienzos el ambiente sonoro característico de esta ópera, emulando

instrumentalmente, el drama interno que recorre toda la obra: la muerte, el infierno y la oscuridad <sup>12</sup>. Para Mozart este drama se construía a través de la estructura musical y de las relaciones y exigencias que estas hacían, para caminar de un grado a otro.

1

**Don Giovanni.**  
**Overture.** W. A. MOZART.

Andante. *tutti* desplazamiento sincopado

Piano

Re menor → La mayor

Ilustración 1 Compases 1-11. Obertura, reducción para piano.

Genera un desplazamiento sincopado que atenta incluso contra el orden del compás y el tiempo, que se lo puede observar en los dos primeros compases, colocando desde su inicio esta acción irregular, que al oído del público podrá ser percibida como sonidos que provienen de lo sublime y sobrenatural.

La obertura muestra una síntesis sonora y dramática del recorrido de los personajes que se presentan posteriormente, pues como se conoce, era costumbre en esa época que la obertura se escribiera como última pieza, lo que permite presumir una relación directa entre la obertura y la ópera. De esta manera las acciones dramáticas son el punto de partida de las ideas musicales de la obra.

### Acto 1 – Introducción, Cuadro 1º: Atrio del Palacio del Comendador

Esta sección presenta una estructura poco frecuente en las óperas del siglo XVIII: esta primera escena es capaz de concentrar el material dramático de toda la ópera y el momento generador del posterior camino dramático, proyectado musicalmente hacia un clímax. El discurso dramático estaría estructurado en cuatro etapas que serán analizadas.

#### Primera Etapa: Vigilancia de Leporello

Comienza con movimiento *Molto allegro*, siendo esta impresión inicial, una anticipación del ritmo dramático del desarrollo de la ópera. Musicalmente se desarrolla en la tónica y

<sup>12</sup> Cfr. Ortega, Fernando y Claire Coleman (2011). **Junto a Mozart**. Buenos Aires: Agape segunda edición. p. 63.

dominante, finalizando en una semicadencia, acumulando la tensión necesaria para la entrada de Leporello quien la resuelve en la tónica. En esta primera entrada de Leporello, canta usando el mismo material melódico del preludio orquestal. Leporello está representado por la voz de bajo, utiliza como elementos musicales motivos breves que se repiten constantemente, sus movimientos rápidos.

Ilustración 2 Compases del 1-15 Introducción, Acto I, reducción para piano.

Se observa también una secuencia ascendente; como una idea de elevación dramática que está dada por la acción interior de esta sección naciente, donde Leporello presenta tres acciones dramáticas, mostrando una versatilidad como personaje.

**Primera acción:** Sus primeras líneas muestran una posición de enojo, dadas por el deficiente reciprocidad que recibe por parte de su amo:

*Notte e giorno faticar,*

*Fatigarse noche y día*

*Per chi nulla sa gradir,*

*para uno que nada agradece;*

*Piova e vento sopportar,*

*soportar lluvia y viento,*

*Mangiar male e mal dormir.*

*mal comer y mal dormir...*

**Segunda Acción:** Leporello muestra una arrogancia en sus palabras a manera de imitación de su señor, pues es la imagen del sirviente reprimido:

*Voglio far il gentiluomo*

*Quiero ser un gentilhomme*

*E non voglio più servir...*

*y no quiero servir más.*

*Oh che caro galantuomo!*

*¡Oh, qué amable el caballero!*

**Tercera acción:** Se manifiesta la desigual distribución de papeles en la sociedad y está representado en las líneas finales de Leporello:

*Voi star dentro colla bella,*

*Él dentro con la dama*

*Ed io far la sentinella!*

*y yo aquí haciendo de centinela.*

*Voglio far il gentiluomo*

*Quiero ser un gentilhomme*

*E non voglio più servir...*

*y no quiero servir más.*

*Ma mi par che venga gente;*

*Me parece que alguien viene;*

*Non mi voglio far sentir.*

*no quiero que me descubran.*

En estas tres acciones está presente un sistema dialéctico que consiste en que Leporello inicia hablando de sí mismo, luego sus pensamientos se dirigen a un segundo yo – que sería su señor – y finalmente se presenta a manera de síntesis la confrontación de esos pensamientos. De esta manera Leporello se encuentra sometido totalmente a su señor, pero con un deseo vehemente de romper este yugo, pero al final acepta que tiene que representar el papel para el cual está designado: el de centinela.

En esta primera escena Mozart muestra la imagen del criado de *Don Giovanni* como una figura rotunda e insuperable, que se presenta en un inicio de puntillas y acompañada programáticamente: un unísono orquestal de modo sigiloso y seguido de la figura de apoyatura que estalla furiosamente, para luego ser reprimida en el *forte*, y luego retorna a ese espacio discreto, en una suerte de representar la imagen del hombre fiel y servil a su señor.

Según Kunze<sup>13</sup>, Mozart genera de manera intencional un movimiento que está definido y perfilado como una construcción en su totalidad precisa, pero musicalmente independiente. Esta rabia contenida, la impaciencia, el arrebatado del criado – al encontrarse encadenado a su papel – se convierten en la función constructiva de la música y de los caracteres del movimiento en la escena, dispuestos en forma antagónica. Existe pues una confrontación directa entre el esquema declamatorio rítmico del texto octosílabo que canta Leporello y el acompañamiento instrumental de la orquesta, que se anticipó en el preludio.

The image shows a musical score for Leporello's entrance, measures 11-15. The score is a piano reduction. It features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The text is: "Leporello. (wrapt in a dark mantle, impatiently pacing to and fro before the steps to the palace). Not-tee gior-no fa-ti-car, per chi nul-la sa gra-dir; pio-vae Rest I've none by night or day, Scant-y fare and doubtful pay, Ev-'ry". The piano accompaniment includes dynamic markings like "p" and "forte". There are several colored boxes highlighting specific parts of the score: a red box around the vocal line, a blue box around the piano accompaniment, a yellow box around a triplet in the piano accompaniment, and a purple box around another part of the piano accompaniment. The word "octosílabo" is written in red above the first measure. The word "forte" is written in red below the piano accompaniment. The word "ita" is written in red at the bottom right.

Ilustración 3 Compases del 11-15 Entrada de Leporello. Reducción para piano.

Durante esta sección la orquesta rompe con el esquema lineal de la declamación uniforme del verso, a través de sus notas con pausa, emulando un corte. Además el uso de sus figuras de apoyatura o mordente aparecen como una ruptura de esa continuidad.

Este ritmo antagónico cambia de rumbo con la pausa de la *fermata* del compás 20, en donde la máxima tensión recae en este “silencio” liberando una energía concentrada y poco habitual. Se presenta de nuevo el texto octosílabo, con ritmo constante que inicia en el compás 21 usando el texto “*Voglio far il gentil uomo...*”, aquí comienza un nuevo uso de la textura en el acompañamiento orquestal. Finalmente se presenta una especie de síntesis en: “*Oh che caro galant uomo*”.

<sup>13</sup> Stefan, Kunze. *Las Óperas de Mozart*, p. 422. MOZART UCCIÓN DEL ACTO I, Y Barcelona: ica, no. 28,

ven - to sop - por - tar, mangiar ma - le, e mal dor - mir!  
whim I must ful - fil; Take my place who - ev - er will!

Vo - glio far il gen - til - uo - mo, e non  
I my - self will go a - court - ing, I the

15117 cambio de textura orquestal

octosilabo

fermata

Ilustración 4 Compases del 16 -24. Leporello. Reducción para piano.

Pero Leporello, sin quedar satisfecho en su desahogo, percibe ruidos cada vez más próximos y, en el transcurrir de su discurso menciona: “*Ma mi par, che venga gente...*”. Y luego en forma sagaz, Leporello quiere pasar por desapercibido: “*Non mi voglio far sentir*”. De esta manera el personaje se oculta, enfrentando esta posición de enojo y reclamo. Aquí, el material musical (orquestal) es característico para los sucesos: un personaje atrevido, totalmente mediado por el cotidiano humano del balance entre deseos y problemas, quiere pasar inadvertido.

#### Segunda etapa: Entrada en escena de Donna Anna y Don Giovanni.

La orquesta presenta una frenética subida *in crescendo*, para ilustrar el cambio de escena: Donna Anna ingresa con Don Giovanni, quien la sostiene firmemente. Se exhibe un momento dramático mediante la disputa entre los dos, mostrando por primera vez este conflicto que será substancial en el desarrollo de la ópera. Mientras tanto, Leporello canta de tal forma que enlaza un segundo plano: un pensamiento interior relatando la crisis de los dos personajes principales de forma oculta.

DONNA ANNA

(Trattenendo Don Giovanni)

*Non sperar, se non m'uccidi,*

*Ch'io ti lasci fuggir mai!*

DOÑA ANA

(Reteniendo a Don Juan)

*No esperes, si no me matas,*

*que te permita escapar.*

DON GIOVANNI

(sempre cercando di celarsi)

*Donna folle! indarno gridi,*

*Chi son io tu non saprai!*

DON JUAN

(tratando de ocultar el rostro)

*¡Insensata! ¡En vano gritas!*

*¡No has de saber quién soy!*

LEPORELLO

(avanzandosi)

*Che tumulto!*

*Oh ciel, che gridi! Il padron in nuovi guai.*

LEPORELLO

(avanzando)

*¡Qué tumulto!*

*¡Oh, cielos! ¡Qué gritos! Mi patrón de nuevo en problemas.*

Ilustración 5 Compases del 71-79, introducción de la orquesta, para la entrada de Doña Anna, reducción para piano.

Inicio de la acción de los tres personajes:

Ilustración 6 Compases del 71-76. Entrada en escena, de Don Giovanni, doña Anna y Leporello, reducción para piano.

En esta primera escena, la nota *re*, se concibe como un eje sonoro de unificación del ambiente armónico, que representa lo trágico y oscuro del drama. Mientras estas acciones se desarrollan, Donna Anna genera un ambiente, musical y dramático que va en aumento,

hasta el momento en que su padre el Comendador hace su aparición, y se las puede constatar en los siguientes diálogos:

DONNA ANNA

*Gente! Servi! Al traditore!*

DON GIOVANNI

*Taci e trema al mio furore!*

DONNA ANNA

*Scellerato!*

DON GIOVANNI

*Sconsigliata!*

LEPORELLO

*Sta a veder che il malandrino*

*Mi farà precipitar!*

DONNA ANNA

*Come furia disperata*

*Ti saprò perseguitar!*

DON GIOVANNI

*Questa furia disperata Mi vuol far precipitar*

DOÑA ANA

*¡Aquí, siervos! ¡Al traidor!*

DON JUAN

*¡Calla y teme mi furor!*

DOÑA ANA

*¡Miserable!*

DON JUAN

*¡Imprudente!*

LEPORELLO

*Seguro que el libertino*

*me lleva a la perdición.*

DOÑA ANA

*Con toda mi furia*

*iré en tu persecución.*

DON JUAN

*Tal furia desesperada ansía mi perdición.*

Tercera etapa: Entrada del comendador y combate con el golpe mortal como punto final y culminante.

La entrada del Comendador, inicia en la tonalidad de *Re*. Propone un fortísimo de la Orquesta, como si se anticipara su muerte, genera un escenario de tensión que se observa en el compás 135.

(Seeing the Commandant approach, she runs into the house.)  
 tar. death. (Don Giovanni haughtily confronts the Commandant.)  
 tar. breath. (The Commandant enters hastily, a torch in his left hand, a sword in his right.)  
 tar. saith. *ff* fortísimo orquestal emulación a la muerte  
 The Commandant. (with agitation, but energetically) *p*  
 centro tonal en Re Lascia-la in - de - gno, ba - ti - ti me - co!  
 Miscreant, unhand her, draw, and de-fend thee!  
*cresc.*

**Ilustración 7** Compases 131-139 Introducción orquestal y entrada del Comendador, reducción para piano.

#### IL COMMENDATORE

*(con spada e lume)*

*Lasciala, indegno!*

*(Donn'Anna, udendo la voce del padre, lascia Don Giovanni ed entra in casa.)*

*Battiti meco!*

#### COMENDADOR

*(con spada y linterna)*

*¡Déjala, indigno!*

*(Doña Ana al oír la voz de su padre, deja a Don Juan y entra en Casa)*

*¡Bátete conmigo!*

Al ingresar el Comendador, se produce un enfrentamiento inevitable con *Don Giovanni*, ya que el Comendador defiende el honor de su hija Doña Anna. Musicalmente esta escena se desarrolla en *re* menor (de la misma manera que en escenas anteriores, tomando este

como eje central, también se genera una ambivalencia con el *Réquiem* de Mozart que se encuentra en *re* menor) desde el comienzo de la disputa hasta su finalización con el golpe mortal, se produce una pausa sobre el acorde disminuido, con un esforzando y un calderón que interrumpe el tiempo musical, definiendo la muerte del Comendador. Es importante señalar que el efecto que producen las fermatas en la música de Mozart, tienen la intención de colaborar en la generación del ambiente dramático, como se observa en esta escena.

**Ilustración 8** Compas 140-144. Discusiones entre Don Giovanni y el Comendador, reducción para piano.

DON GIOVANNI

*Va, non mi degno*

*Di pugar teco.*

DON JUAN

*¡Marcha!*

*No me digno a luchar contigo.*

IL COMMENDATORE

*Così pretendi da me fuggir?*

COMENDADOR

*¿Así pretendes huir de mí?*

LEPORELLO

*Potessi almeno di qua partir!*

LEPORELLO

*¡Si al menos pudiera escapar...!*

DON GIOVANNI

*Misero, attendi,*

*se vuoi morir!*

*(Si battono. Il Commendatore è mortalmente ferito)*

DON JUAN

*¡Miserable,*

*prepárate para morir!*

*(Se baten. El Comendador cae mortalmente herido.)*

La escena del golpe final es presentada con un desarrollo orquestal que recae en el acorde de Si<sup>7</sup>, y con uso del calderón:

The image shows a page of a musical score for Don Giovanni, Act 2, measures 158-168. It features vocal lines for Don Giovanni and the Comandante, and piano accompaniment. The score includes the following annotations:
 

- Top line: (He strikes the torch out of the Comandant's hand.) (First bout: the Comandant attacks.)
- Second line: se - ro! at - ten - di se vuol mo - rir! (They fight.)
- Third line: beard, come on then, if thou wilt die!
- Fourth line: (2nd bout: Don G. attacks.) (3rd bout.)
- Fifth line: (The Comandant falls mortally wounded.)
- Bottom right: acorde de Si(7ma) disminuido
- Bottom right: representa la muerte del comendador

 A purple box highlights a diminished B7 chord in the piano part at the end of the scene, which is annotated as representing the death of the Comandante. The page number 15147 is visible in the bottom left corner.

**Ilustración 9** Compases 158-168. Desarrollo orquestal y estado de tensión en el acorde disminuido y uso de la fermata, reducción para piano.

#### Cuarta etapa, epílogo andante y la muerte del comendador.

Mozart fue un experto de la utilización de recursos musicales para generar estados dramáticos, como se puede observar en este Andante, pues utiliza la indicación de *alla breve*, con la idea de generar un recurso rítmico de ingravidez, colocando a los personajes en un limbo, después del golpe mortal del Comendador. El uso del Do mayor inicial aparece como una resolución armónica del acorde disminuido anterior.

alla breve como símbolo de ingravidez escénica.

Don Giovanni. *sotto voce.* (The moon rises slowly: 17)

The Commandant. (sinking slowly, leaning on his sword) Ah! già ca - de il scia - gu -  
Rash old man, I have un -

Leporello. Ah! soc - cor - so! son tra - di - to! l'as - sas -  
Help! as - sistance! all is end - ed! Oh! to

Andante. *acorde que resuelve la tensión* Oh mi - sfat - to!  
my mas - ter!

*pp* Do mayor

**Ilustración 10** Compases 169-171. Resolución en Do mayor, inicio del Andante como estado de levitación, después de la estacada mortal, reducción para piano.

Los personajes entran en un espacio donde toda la acción se sume en silencio e interiorización. Mozart maneja estas dimensiones de manera brillante, de tal manera que se podría decir que la muerte del Comendador es un devenir del destino y que cada elemento de esta acción interior va generando la dramaturgia musical. Esta no es una actividad casual, y en palabras del Doctor Ortega se diría: “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”.<sup>14</sup>

#### Breve caracterización de los personajes de la primera escena:

- a. *Leporello*: Está representado por la voz de bajo-barítono y personaliza al fiel sirviente, inconforme con su estado, pero que al mismo tiempo apoya y juzga las acciones de su señor; colocándose en un plano de espectador, tratando de pasar desapercibido en ciertas ocasiones.
- b. *Don Giovanni*: Está representado por la voz de barítono y se presenta como un personaje complejo que quiere romper todos los cánones sociales, no permite la

<sup>14</sup> Ortega, Fernando (1991). **Mozart, tinieblas y luz**. Citando a Hocquard, J. V. La pensée de Mozart. Editions du Seuil. 1958. Buenos Aires: Ediciones Paulinas, p. 118.

reconciliación, ni el arrepentimiento. De acuerdo a esto se toman dos posiciones sobre este personaje: la de Fernando Ortega, quien concibe que el personaje es un monstruo; y la otra, 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”.<sup>15</sup>

- c. *Doña Anna*: representa varias facetas durante su interpretación, pero efectivamente en esta escena primera pertenece a la alta clase social. Está representada por la voz de soprano dramática y es la víctima de las pretensiones de *Don Giovanni*. Luego se transformará en la perseguidora, que buscará vengar la muerte de su padre. Según Coleman, “Mozart elabora este personaje como una especie de estatua fúnebre que atraviesa toda la ópera. La muerte parece ser el medio natural de Anna, y no quiere desembarazarse de ella”.<sup>16</sup>
- d. *El Comendador*: Personaje de alto linaje, representado por la voz de bajo, se presenta como un padre desesperado por salvar el honor de su hija, decide enfrentarse a *Don Giovanni*, y a causa de este enfrentamiento se le presenta la muerte. Esta muerte es representada como una acción musical, que se puede definir como sublime. En realidad no es el fin de este personaje, pues posteriormente se lo mostrará, en una re-significación de su presencia.

## **Acto 2 – Final.**

### Cuadro 5º: En el comedor del palacio de Don Giovanni

En esta escena, se encuentra Don Giovanni preparando un banquete después de su regreso a Sevilla. Él se deleita en una pomposa fiesta con acompañamiento musical,

---

<sup>15</sup> Ortega, Fernando y Claire Coleman (2011). **Junto a Mozart**. Citando a Citando a VACLAV, Jamek. (1957)brando D’Arcangelo. s/f. Barcelona: ica, no. 28, 2006Buenos Aires: Ediciones Agape, segunda edición, p. 64.

<sup>16</sup> Cfr. Ortega, Fernando y Claire Coleman (2006). **La voz oculta diálogos teológicos acerca de Mozart**. Buenos Aires: Ediciones Agape, p. 68.

mientras Leporello sirve la comida (mostrando siempre una actitud de disconformidad con los actos de su señor). Mozart hace uso de una orquesta en escena, ampliando el uso de la espacialidad y el enfoque de fuentes sonoras; accionar de cierto modo, innovador para la época. Para la orquesta hace uso de un fragmento de *Las Bodas de Fígaro*.

La escena se presenta con el nombre “*Già la mensa preparata*”, en la tonalidad de Re Mayor, con un movimiento *Allegro Vivace*, proponiendo un estado de algarabía por la fiesta ofrecida, como si el ambiente sonoro hubiese cambiando, sin sospecha de los eventos futuros. Se puede percibir que la acción interior se desarrolla en base a la posición de Don Giovanni, quien no se siente afectado de ninguno de los hechos anteriores y pretende, mas bien, festejar su llegada.

257

Nº 24. “Già la mensa e preparata. „  
Finale.  
*A lighted hall. The table prepared for a banquet.*

Allegro vivace.

Re mayor

Don Giovanni.

Già la mensa e prepa - ra - ta.  
Ah, I see the ta - ble's ready.

(to the musicians of his private band.)

**Ilustración 11** Inicio de número musical 24. Final del Acto II, reducción para piano.

Posteriormente Elvira realiza su aparecimiento, quien manifiesta no sentir resentimiento por Don Giovanni, sino pena. Canta "L'ultima prova dell'amor mio".

264

Allegro assai.

Donna Elvira. (rushes in distractedly)

L'ul - ti - ma pro - va dell' a - mor mi - o an - cor vogl  
 Love bids me ven - ture One more en deav - or, Ere we for

var. take. Sib mayor (Excunt all servants but Leporello.)

var. take. (The private band finishes the 34 piece.)

Allegro assai.

Ilustración 12 Entrada de Donna Elvira en la casa de Don Giovanni. Reducción para piano.

DONNA ELVIRA

*(entrando disperata)*

*L'ultima prova*

*dell'amor mio*

*Ancor vogl'io fare con te.*

*Più non rammento*

*gl'inganni tuoi,*

*Pietade io sento.*

DOÑA ELVIRA

*(entrando desesperada)*

*La última prueba*

*del amor mío*

*quiero darte aún.*

*Yo he olvidado*

*tus engaños;*

*siento piedad.*

DON GIOVANNI, LEPORELLO

*Cos'è?*

DON JUAN, LEPORELLO

*¿Qué sucede?*

DONNA ELVIRA

*(s'inginocchia)*

*Da te non chiede*

*quest'alma oppressa*

*Della sua fede*

*qualche merce'.*

DOÑA ELVIRA

*(se arrodilla)*

*De ti no pide*

*este alma opresa,*

*por su fidelidad*

*recompensa alguna.*

DON GIOVANNI

*Mi meraviglio!*

*Cosa volete?*

*Se non sorgete  
non resto in pie'.*

DONNA ELVIRA

*Ah non deridere gli affanni miei!*

LEPORELLO

*(fra sé)*

*Quasi da piangere mi fa costei.*

DON GIOVANNI

*(alzandosi e facendo alzare Donna  
Elvira)*

*Io te deridere!*

*Cielo, e perché?*

*(con affettata tenerezza)*

*Che vuoi, mio bene!*

DONNA ELVIRA

*Che vita cangi!*

DON GIOVANNI

*(beffandola)*

*Brava!*

DON JUAN

*¡Estoy maravillado!*

*¿Qué queréis?*

*¡Si no os alzáis,  
no permaneceré de pie!*

DOÑA ELVIRA

*¡Ah, no te burles de mis angustias!*

LEPORELLO

*(para sí)*

*¡Casi me hace llorar, esta mujer!*

DON JUAN

*(alzándose y levantando a Doña  
Elvira)*

*¿Yo, burlarme de ti?*

*¡Cielos! ¿Por qué?*

*(con afectada ternura)*

*¿Qué quieres, mi bien?*

DOÑA ELVIRA

*¡Que cambies de vida!*

DON JUAN

*(burlándose)*

*¡Brava!*

DONNA ELVIRA

*Cor perfido!*

DON GIOVANNI

*Lascia ch'io mangi,*

*E se ti piace,*

*mangia con me.*

DONNA ELVIRA

*Réstati, barbaro!*

*Nel lezzo immondo*

*Esempio orribile d'iniquità!*

*(Parte.)*

LEPORELLO

*(fra sé)*

*Se non si muove al suo dolore,*

*Di sasso ha il core,*

*cor non ha.*

DON GIOVANNI

*Vivan le femmine,*

*Viva il buon vino!*

*Sostegno e gloria*

*d'umanità!*

DOÑA ELVIRA

*¡Corazón pérfido!*

DON JUAN

*¡Corazón pérfido!*

*Déjame comer,*

*y si te place come conmigo.*

DOÑA ELVIRA

*¡Quédate, cruel,*

*en este inmundo hedor!*

*¡Ejemplo horrible de iniquidad!*

*(sale)*

LEPORELLO

*(para sí)*

*¡Si no le conmueve su dolor,*

*tiene el corazón de piedra,*

*no tiene corazón!*

DON JUAN

*¡Vivan las mujeres!*

*¡Viva el buen vino!*

*¡Sostén y gloria*

*de la humanidad!*

Esta escena se desarrolla en la tonalidad de Si bemol. Elvira declara su amor a Don Giovanni, y además le pide que cambie de vida. Aquí se presenta un estado dramático de súplica por parte de Elvira, frente a un total desinterés de Don Giovanni, él se muestra

como un personaje libertino, siendo el principio que rige su vida. Al final, cuando Elvira abandona la escena, se oye a las afueras, un grito desesperado.

Frente a esta actitud Don Giovanni envía a Leporello, para saber qué es lo que ha pasado, pero el fiel sirviente regresa con gritos y tartamudeando, manifiesta que ha visto la estatua del Comendador, dirigiéndose al palacio como había prometido. Leporello queda estupefacto, y la llamada de la puerta es atendida por el propio *Don Giovanni*; apareciendo la estatua del Comendador muerto.

Esta figura sobrenatural representa la muerte, y es presentada con una música lúgubre, en la tonalidad de Re menor (coincide con la misma tonalidad, en la que muere el Comendador), de manera que él manifiesta: "*Don Giovanni! a cenar teco m'invitasti*" ;*Don Giovanni!*".

The image shows a musical score for the entrance of the statue in Don Giovanni. It includes vocal lines for Don Giovanni and Leporello, and piano accompaniment. Key annotations include:
 

- Tempo: *Andante*
- Key signature: *Re menor* (indicated by a purple circle and text)
- Performance instructions: *Tutti*, *ff*, *Tutti Tromboni Trompa ac*, *Strs.*, *p*, *Wind*
- Stage directions: "(Don G. opens)", "(Leporello hides see, where none can see, under the table)", "(clap of thunder)", "(The ghost of the Commandant appears as a marble statue.)", "The Commandant.", "Don Gio - Don Gio -"
- Lyrics:
  - Don Giovanni: *ra m'a - scon-de - rò!* / *van - ni a ce-nar te - co min-vi - ta - sti! e son ve - nu - fo!*
  - Leporello: *see, where none can see, under the table* / *van - ni! by thee in - vit - ed, Here be - hold me As thou'st di - rect - ed.*

Ilustración 13 Entrada de La estatua antes de la muerte de Don Giovanni, reducción para piano.

LA STATUA

*Don Giovanni, a cenar teco  
M'invitasti e son venuto!*

DON GIOVANNI

*Non l'avrei giammai creduto;  
Ma farò quel che potrò.  
Leporello, un'altra cena  
Fa che subito si porti!*

LEPORELLO

*(facendo capolino di sotto alla  
tavola)  
Ah padron! Siam tutti morti.*

DON GIOVANNI

*Vanne dico!*

LA STATUA

*Ferma un po'!  
Non si pasce di cibo mortale  
chi si pasce di cibo celeste;  
Altra cure più gravi di queste,  
Altra brama quaggiù mi guidò!*

LEPORELLO

*(fra sé)  
La terzana d'avere mi sembra  
E le membra fermar più non so.*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*Don Juan, a cenar contigo  
me invitaste, y he venido.*

DON GIOVANNI

*Parla dunque!  
Che chiedi! Che vuoi?*

DON JUAN

*Jamás lo hubiera creído,  
pero haré lo que pueda.  
¡Leporello! ¡Otra cena!  
¡Que os la sirvan en seguida!*

LEPORELLO

*(con la cabeza medio fuera de la  
mesa)  
¡Ah, señor! ¡Muertos somos!*

DON JUAN

*¡Que vayas te digo!*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*¡Deténte!  
¡No se nutre de alimento mortal  
quien se nutre de alimento celestial!  
Otros asuntos más graves que éste,  
otros anhelos me han traído aquí.*

LEPORELLO

*(para sí)*

*¡Creo tener terciana y no puedo  
tener quietos los miembros!*

STATUA

LA ESTATUA

*Parlo; ascolta!*

*Più tempo non ho!*

DON GIOVANNI

*Parla, parla, ascoltandoti sto.*

LA STATUA

*Tu m'invitasti a cena,*

*Il tuo dover or sai.*

*Rispondimi: verrai*

*tu a cenar meco?*

LEPORELLO

*Oibò;*

*tempo non ha, scusate.*

DON GIOVANNI

*A torto di viltate*

*Tacciato mai sarò.*

LA STATUA

*Risolvi!*

DON GIOVANNI

*Ho già risolto!*

DON JUAN

*¡Habla, pues!*

*¿Qué pides, qué quieres?*

LA STATUA

*Verrai?*

*Hablo, escucha:*

*no tengo mucho tiempo.*

DON JUAN

*Habla, habla, te escucho.*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*Tú me invitaste a cenar,*

*sabes cuál es ahora tu deber.*

*Respóndeme:*

*¿vendrás tú a cenar conmigo?*

LEPORELLO

*¡Oh, oh!*

*No tiene tiempo, excusadle.*

DON JUAN

*De cobardía*

*jamás seré acusado.*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*¡Decide!*

DON JUAN

*Ya he decidido.*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*¿Vendrás?*

LEPORELLO

*(a Don Giovanni)*

*No, no, ch'io non mi pento,*

*Vanne lontan da me!*

LEPORELLO

*(a don Juan)*

*¡Decid que no!*

*Dite di no!*

DON JUAN

*El corazón está firme en mi pecho,*

*no tengo miedo: ¡iré!*

DON GIOVANNI

*Ho fermo il cuore in petto:*

*Non ho timor: verrò!*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*¡Dame la mano en prenda!*

LA STATUA

*Dammi la mano in pegno!*

DON JUAN

*(cogiéndole la mano)*

DON GIOVANNI

*(porgendogli la mano)*

*Eccola! ohimè!*

*¡Hela aquí! ¡Ay de mí!*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*¿Qué te ocurre?*

LA STATUA

*Cos'hai?*

DON JUAN

*¿Qué gelidez es ésta?*

DON GIOVANNI

*Che gelo è questo mai?*

ESTATUA DEL COMENDADOR

*Arrepiéntete, cambia de vida.*

LA STATUA

*Pentiti, cangia vita*

*È l'ultimo momento!*

*¡Es el último momento!*

DON JUAN

*(quiere soltarse, pero no puede)*

DON GIOVANNI

*(vuol scoigliersi, ma invano)*

*No, no, no me arrepiento.*

*¡Vete lejos de mí!*

LA STATUA  
*Pentiti, scellerato!*

ESTATUA DEL COMENDADOR  
*¡Arrepiéntete, desalmado!*

DON GIOVANNI  
*No, vecchio infatuato!*

DON JUAN  
*¡No, viejo fatuo!*

LA STATUA  
*Pentiti!*

ESTATUA DEL COMENDADOR  
*¡Arrepiéntete!*

DON GIOVANNI  
*No!*

DON JUAN  
*¡No!*

LA STATUA  
*Sì!*

ESTATUA DEL COMENDADOR  
*¡Sí!*

DON GIOVANNI  
*No!*

DON JUAN  
*¡No!*

LA STATUA  
*Ah! tempo più non v'è!*

ESTATUA DEL COMENDADOR  
*¡Ah! ¡Ya no te queda tiempo!*

*(Fuoco da diverse parti, il  
Commendatore sparisce, e s'apre  
una voragine.)*

*(Fuego por diversas partes. El  
comendador desaparece y el  
fuego se adueña del escenario)*

La acción interior se desarrolla por la fusión de los hechos reales con la representación fantástica del Comendador mediante la estatua. De igual manera esta le presenta una última oportunidad de arrepentimiento, pero *Don Giovanni* rechaza categóricamente esta propuesta, ya que él está convencido de cuáles son los cánones que rigen su vida.

Frente a este rechazo, la estatua se hunde en la tierra y arrastra consigo a *Don Giovanni*. La música que le acompaña representa el fuego del infierno y un coro de demonios rodea a *Don Giovanni*, mientras este poco a poco se va hundiendo y desapareciendo. Todo esto continúa desarrollándose en un momento de clímax en la famosa tonalidad de re menor que, al parecer en las dos escenas analizadas, representa un símbolo sonoro de la muerte.

Breve caracterización de los personajes de la escena final:

- a. *Leporello*: Continúa con su papel de fiel sirviente, pero con la inconformidad marcada de dicho papel, incluso efectúa acciones en forma burlesca (se observa sentado en el espacio de su señor, robando comida), donde nos muestra esta actitud. Sin embargo, pese a esto atiende hasta los últimos momentos, a *Don Giovanni*.
- b. *Don Giovanni*: Hasta su final, este personaje se muestra con una personalidad marcada por la ruptura de los cánones y no admite cambio alguno ni reflexión. Él está convencido que su manera de vivir es la adecuada, lo que termina con su vida.
- c. *Doña Elvira*: se presenta como la fiel amante, enamorada de *Don Giovanni*, quien perdona todas sus acciones y, por el amor que le tiene, suplica su transformación, pero es decepcionada una vez más ante la negativa de su amado.
- d. *El Comendador*: Este personaje es traído nuevamente a escena, a través de la figura fantástica de la estatua que asiste al palacio de *Don Giovanni*. Representa de cierta manera a su verdugo pues es quien por última vez solicitará el arrepentimiento de *Don Giovanni*, pero desaparecerá junto a él, frente a su rechazo de cambio y al ver que su corazón no alberga arrepentimiento alguno.

Para finalizar, se puede decir que estos eventos ocurren a manera de espejo y de retribución, pues en la escena de introducción muere el Comendador a manos de *Don Giovanni* y en la escena final, es el Comendador –en la imagen de la estatua– quien lleva a *Don Giovanni* a la muerte y el infierno eterno.

### **3. A MODO DE CONCLUSIONES**

A través de este pequeño acercamiento, basado en una interpretación hermenéutica de algunas escenas de la ópera *Don Giovanni*, se infiere lo siguiente:

- Cada una de las escenas estudiadas han permitido confirmar – ya sea por los aspectos técnicos musicales utilizados o el enfoque dramático – las acciones interiores que se desarrollan en esta ópera, las mismas que están cargadas de dramatismo y tensiones, cuyo eje central es la muerte y la obscuridad.
- Estas escenas están cargadas de momentos cuya proyección genera distintos eventos de clímax, apoyados por el manejo brillante de efectos sonoros y recursos técnico-musicales aplicados por Mozart, sumando a esto, la precisión de los textos de Da Ponte.
- La dramaturgia de los personajes se construye desde la mirada de evolución y desarrollo la acción interior de cada uno de ellos.
- Es posible establecer una relación de identificación armónico-musical con los personajes, que son identificados sonoramente mediante un color particular.
- Está siempre presente el símbolo de lo dispar, como eje constructor de toda la estructura de la ópera. De tal manera que se puedan generar abismos característicos de la muerte, siendo una intencionalidad del autor la de provocarlos.
- Finalmente, Mozart propone una deconstrucción del personaje tradicional de Don Juan, rompiendo el mito.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Textos:**

Kunze, Stefan (1990). **Las óperas de Mozart**. Madrid: Alianza Música.

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

Ortega, Fernando y Claire Coleman (2011). **Junto a Mozart**. Buenos Aires: Agape segunda edición.

Ortega, Fernando y Claire Coleman (2006). **La voz oculta diálogos teológicos acerca de Mozart**. Buenos Aires: Ediciones Agape.

*Ortega, Fernando y Claire Coleman (2013). Mozart, el triunfo divino de la música.* Buenos Aires: Ediciones Agape.

Fernando, Ortega (1991). **Mozart, Tinieblas y Luz**. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

Ortega, Fernando (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*. Buenos Aires-Argentina, Agosto.

Ortega, Leonor (2006). **Mozart: entre la oscura ambigüedad entre Don Giovanni y el mensaje fraternal de la Flauta Mágica**. *Revsita*: Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica, no. 28.

Rosen, Charles (1986). **El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven**. Madrid: Editorial Alianza Música.

Steiner, George (1991). **“Presencias reales”** (Tít. orig. “*Real presences*”, 1989), trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Ediciones Destino.

### **Partituras**

Mozart, Wolfgang Amadeus (1900). *Don Giovanni Vocal Score*, Editorial G. Schirmer - New York. Disponible en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org). Consultado el 15 de octubre de 2014.

### **Grabaciones y videos**

Mozart, Wolfgang Amadeus (s/f). *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, Zerlina Patrizia Pace, Comendador Matti Salminen y Masetto Ildebrando D’Arcangelo.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1957). *Don Giovanni*. Orquesta de Salzburg. Festival Performance. Director Wilhelm Furtwängler. Don Giovanni Cesare Siepi; Leporello Otto Edelmann; Donna Anna Elisabeth Grümmer; Don Ottavio Anton Dermota; Donna Elvira Lisa della Casa; Zerlina Erna Berger; Masetto Walter Berry; Il commendatore Dezső Ernster. 1957.