

Universität Bern
Institut für Musikwissenschaft
SS 2007
Einführung in die Musiktheaterwissenschaft
Prof. Dr. Anselm Gerhard

**Musikalische Charakterisierung
der Figuren in Mozarts Oper
*Don Giovanni***

von

Andreas Meier
99-365-132
MuWi (BA Major) 2. Semester
Parkstrasse 25
3014 Bern
031 372 26 91

a.meier@students.unibe.ch

Inhalt

Präambel	4
Lesehilfe	4
Die Figuren	4
Don Giovanni.....	5
Der Komtur.....	5
Donna Anna.....	5
Don Ottavio	6
Donna Elvira	6
Leporello.....	8
Masetto	9
Zerlina.....	9
Schlussfolgerung	9
Literaturverzeichnis.....	10

Präambel

An Mozart wird oft gerühmt, dass er den Figuren in seinen Opern ein eindeutiges und unverwechselbares Profil gegeben habe.

Ich möchte der Frage nachgehen, inwiefern sich am Beispiel der Oper „Don Giovanni“ an musikalischen Parametern aufzeigen lässt, wie Mozart die Charaktere zeichnet. Ich werde dabei zuerst die Figuren in ihren Einzelauftritten betrachten und dann als Teilnehmer in den Ensembles. Es hat sich dabei herausgestellt, dass man in den Einzelauftritten mehr unterschiedliche Charakteristika herauschälen kann als in den Ensembles. Die Ensembles sind geprägt von Aktion; die Aktion ist hier in erster Linie für die Musik massgebend und weniger die einzelnen Persönlichkeiten.

Lesehilfe

Die Hinweise auf Stellen in der Partitur sind folgendermassen beziffert:

(Akt:Szene/Nummer;Takte)

Beispiel: (1:V/4;131-134)

Die zahlreichen Partiturverweise erscheinen im Text tiefgestellt, in der Hoffnung, damit eine bessere und flüssigere Lesbarkeit des Textes zu erreichen.

Die Figuren¹

Don Giovanni, junger ausschweifender Edelmann.

Der Komtur, Vater von Donna Anna.

Donna Anna, die Tochter des Komturs.

Ottavio, Verlobter Annas.

Donna Elvira, die Edeldame aus Burgos.

Leporello, Don Giovanni's Buchhalter und Diener.

Zerlina, die Bäuerin, Verlobte von Masetto.

Masetto, der Bauer.

¹ gemäss Angaben im Urtext

Don Giovanni

In der rasanten Arie „Fin ch`han dal vino“ (1:XV/11) spricht der Übermut aus den rhythmischen Antizipationen „ch`il minuetto farai ballar“ (44/45).

Bei seinen Verführungskünsten kann er diverse Register ziehen, er zeigt es im liedhaften Duett mit Zerlina (1:IX/7); im Terzett, wo er Elvira durch herzerweichendes mediantisches C-Dur im A-Durbereich bezirzt (2:II/15,36-45), oder in seinem zweiten Einzelauftritt, der Canzonetta (2:III/16), die der „Ständchenmusik“ zuzurechnen ist. Insgesamt fällt auf, dass Don Giovanni (siehe u.a. bei Leporello) fast am schwierigsten auf einen bestimmten Tonfall festzulegen ist, möglicherweise ein Hinweis Mozarts auf das aalglatte Wesen des Don Giovanni.

Der Komtur

Im ersten Auftritt, noch lebendig, Don Giovanni zum Duell auffordernd, hört man Analogien zu seinem späteren Auftritt: „battiti meco“ (1:I/1;141) entspricht rhythmisch nahezu dem „ferma un po“ (2:XV/24;452). Die aufjaulenden Tonleitern beim Duell (1:I/1;167-172) kommen in unverkennbarer Analogie bei des Komturs Aufforderung zur Reue an Don Giovanni vor (2:XV/24;525-548). In seinem berühmten Auftritt (2:XV/24;433) ist eindrücklich, wie das Statuarische - Monumentale und das Jenseitige der Figur durch die schweren halben Noten hervorgehoben wird. Im starren punktierten Rhythmus, der das Singen des Komturs untermalt, könnte man sich zum Beispiel langsames Schreiten und beim Achtel das horrible Nicken des Kopfes, das Don Giovanni und vor allem Leporello bei der ersten Unterredung mit der Statue zum Erschauern bringt, ausmalen. Die durchaus lebendigen Don Giovanni und Leporello bewegen sich in kürzeren Werten. Leporello einmal in Triolen (470ff); an dieser Stelle ist man fast an die Vermischung der Tänze im Finale des ersten Aktes erinnert. Auf die oft erläuterte „Zwölfttonstelle“ (2:XV/24;452-461) gehe ich nicht ein, da sie eher der metaphysischen Handlung als der Figur des Komturs zuzuordnen ist.

Donna Anna

Im erstem Einzelauftritt „Or sai chi l`onore“ (1:XIII/10) hat man zuerst eine Reminiszenz an Elviras empörten Gestus, der aber bald mit einer melancholischen Wendung in der Erinnerung an den toten Vater abtempiert wird (86-100). Die komplexe Harmonik die über D-Dur, d-moll

sogar nach dem mediantischen f-moll und dann nach F-Dur führt, deutet auf grossen Schmerz. Nicht ohne Grund werden Donna Anna und Don Ottavio als Opera-seria- Gestalten betrachtet.

Das Rondo „Non mi dir“ (2:XII/23) ist von grossen Bögen getragen, teilweise mit Koloraturen. Bei „Se di duol non vuoi ch'io mora“ (42-47) fällt die ausdrucksvolle Chromatik auf, die Synkopen und die Vorhalte untermalen die Leidenschaft der Figur. Der insgesamt rhythmisch und harmonisch sehr vielgestaltige Auftritt unterstreicht wohl die komplexe Persönlichkeit Donna Annas. Auffallend sind auch die ausführlichen dynamischen Bezeichnungen in beiden Arien (z.B. 2:XIII/10; 116-118).

Im ersten Finale im Adagio (1:XIX/13; 251-272) singt Donna Anna ähnlich grossgespannte Bögen und Koloraturen wie in den Arien, eine der Stellen, wo sich der Charakter der Figur eindeutig auch im Ensemble manifestiert.

Don Ottavio

In der Arie „Dalla sua pace“ fällt der ausgesprochene Sanftmut auf, die „...ritterliche Geste des milden, tröstenden Zuspruchs“², die schon im plagalen I-IV-I-Beginn liegt (1:XIV/10a). In der Arie „Il mio tesoro intanto“ (2:X/21) lassen lange Töne (24-26) und Koloraturen (43-48) an Donna Annas Gesang denken.

Im Duett mit Donna Anna (1:III/2; 70-81) erinnert die gewundene Achtelbewegung der Streicher auf die Arie Elviras (2:Xd/21b;37ff). Versteckt sich dahinter möglicherweise eine Chiffre für Liebesqualen?

Donna Elvira

Ihr Gesang in der Arie (1:V/3) „Ah!che mi dice mai“ ist charakterisiert durch grosse Sprünge (Septimen, Oktaven und Nonen) und grossen Tonumfang vom d` bis zum as`.

² aus: Kunze, S.; „Mozarts Opern“; s.366

Auffallend die kühne Folge am Schluss es`-f`- b` - g` (100/101), ein Hinweis möglicherweise auf die energische Gestalt Donna Elviras, wohl auch auf ihre Zerrissenheit. Die Takte 30-37 sind gespickt mit Septim-, Oktav- und Nonensprüngen, was der durchaus berechtigten Empörung Elviras zum Trotz doch einen Zug ins Komische hat. Mozarts leichter Spott über die Figur ist hier meiner Meinung nach förmlich zu hören! Diesen Aspekt finde ich in der mir zugänglichen Literatur nirgends erwähnt, die eher sarkastischen Kommentare Leporellos und Don Giovannis während dieser Arie dürften aber auch darauf hinweisen, dass diese Arie für Mozart und Da Ponte nicht nur einen bitterernsten Ausdruck hatte.

Auch in der Arie (1:X, 8) („Ah! Fuggi il traditor“), die, wie oft erwähnt, an barocken Stil gemahnt, gibt es viel Sprunghaftes in der Melodik, der punktierte Rhythmus unterstreicht die Empörung. Der Oktavsprung (1:X/8;33) („il labbro è mentitor“) ist fast hysterisch zu nennen. Es könnte sein, dass Mozart den punktierten Rhythmus allgemein als Chiffre für Empörung verwendet, der Beginn der Arie Donna Anna deutet darauf hin (1:XIII/10;70).

In der dritten Arie Elviras (2:Xd,21b; 37ff) („Mi tradi“) anders: auch wenn der Ausruf „infelice“ mit einem grossen Septsprung nach oben markiert ist, eher ist es jetzt die nicht enden wollende und kühne Kurven fahrende Achtelbewegung im Orchester und im Gesang, die auf das unentwegte Hin und Her in Elviras Seele weist, die Arie lebt von der inneren Dramatik.

Im Quartett im Beginn mit dem punktierten Rhythmus (1:XII/9) und in der aufgeregten Sechzehntelbewegung (45-49) „Che mi dice, di quel traditore...“, die sie alleine gegen die andern Stimmen durchträgt, ist diese innere Unruhe auch zu spüren, die sich dann auf Don Giovanni überträgt, der ja hier in der Bredouille steckt: „Zitto, zitto che la gente“ (1:XII, 9; 74-88); sehr bildhaft dann am Schluss des Quartetts Elvira und Don Giovanni in Sechzehnteln, Donna Anna und Don Ottavio in grösseren Werten.

Das Terzett (2:II/15) beginnt Elvira gemessen, vorderhand hat sie ja die zweifellos richtige Auffassung „e colpa aver pietà“, Aufregung kündigt sich zuerst eher im Orchester an. Sobald aber ihr Herz wieder von Don Giovanni in Aufruhr versetzt wird „no, non ti credo barbaro“ (46), beginnt es wieder mit eher schrägen Tönen, f`-g`, im nächsten Takt f`-gis, da ist Verunsicherung und Wut sehr gut zu hören. Im letzten Auftritt (2:XIV/24;200ff) Elviras vor Don Giovanni

ist vor allem ihre aussergewöhnliche Energie zu fühlen, die in den bestimmten Vierteln liegt; das Orchester mit seinen Sforzati vermittelt aber auch etwas von der Verzweiflung Elviras.

Leporello

Er tritt als erstes auf und wird schon in der Einleitung der Oper (1:1/1) durch die grad-taktige Periodenbildung, den vorwiegend diatonischen Tonraum, mit vielen Dreiklangsbrechungen und mit repetitiver Melodik markiert. Durch die forte-Auftakte auf den zweiten Takt untermalt Mozart das Mürrische in Leporellos Ausdruck. „Voglio far il gentiluomo“ (20), dieser Entschluss wird durch metrische Verlagerung unterstrichen³. Oft kurzatmig, mit raschen Notenwerten, leitet er eine neue Phrase ein. Dies soll wohl seine vitale Beflissenheit bezeichnen. In der Registerarie zeigen sich diese Elemente wieder, im Andante bei der Aufzählung des „Assortiments“ kommt eine schwelgerische Note hinzu (1:v/4;85ff) in der auch schlichte Chromatik Platz findet. An dieser Stelle zeigt sich wohl auch die heimliche Bewunderung und Identifizierung mit seinem Herrn Don Giovanni. Bei allen Ungeheuerlichkeiten die er verrät, ist es das harmonische Geschehen im Orchester, das an einer Stelle verrät, dass es wohl auch Leporello für einen kurzen Moment etwas ungeheuer ist (1:v/4,131) (A-Dur nach B-Dur, Trugschluss der Mollvariante (D-Dur/d-moll)).

Im Einleitungsterzett (1:1/1;75ff) singt er auf einer andern Ebene als Don Giovanni und Donna Anna, er spricht fast mehr als dass er singt, er kommentiert aufgeregt das Geschehen sozusagen kontrapunktisch. Die andern beiden Stimmen imitieren sich, verbinden sich, u.a. mit kanonischen Einsätzen (83-89). Auch im Terzett anlässlich des Sterbens des Komturs im Andante (176) bleibt Leporello eher lakonisch bis komisch („qual misfatto“), mehr plappernd als singend, währenddessen Don Giovanni melodisch recht weit ausholt (186).

Im ersten Finale dagegen (1:XX/13;541ff) gehen Don Giovanni und Leporello in hektischem Sprechgesang musikalisch intensiv aufeinander ein und heben sich von den fünf andern Stimmen ab, ebenso im Duett mit Don Giovanni (2:1/14). Im Sextett (2:XIII/19;133ff) im Molto allegro ist Leporello der Taktgeber, er ist in dieser Szene ja auch die Hauptperson. Er setzt zuerst allein ein, die anderen Stimmen imitieren ihn dann. Witzig wie er zuerst das „Mille torbidi“ im Takt 133 mit ganzen Noten beginnt, die andern Stimmen seine wirren Gedanken rhy-

³ aus: Kunze, S.; „Mozarts Opern“; S. 389/390

misch verdichten und er dann plötzlich ab Takt 147 in höllischem Tempo singt, denn es wird ihm da ja wohl so richtig bewusst, dass er sich schleunigst aus dem Staub machen sollte („se mi salvo...“).

Masetto

Seine Arie „H`o capito“ (1:VIII/6) hat auch die repetitive und schlichte Melodik der Leporelloauftritte. Interessant der fast wilde Schluss der Arie mit markanten Bläsern und Synkopen der Streicher (77-89). Es könnte sein, dass Mozart damit die Wut, die Masetto plagt, darstellt. Er merkt ja, was abgeht und beim nächsten Auftritt (1:XVI) im Rezitativ mit Zerlina bricht seine Wut heraus („Non mi toccar“)

Zerlina

Sie präsentiert sich in der Arie „Batti, batti“ (1:XVI/12) als liebevoll, die Melodielinie verläuft oft gleichmässig in Sekundschritten, alles ist ausgewogen, der wiegende 6/8-Takt am Schluss weist auf das Duett Don Giovanni/Zerlina, die prominente Rolle des Cellos ist auch assergewöhnlich bei Mozart. Die Arie „Vedrai carino“ (2:VI/18) steht im 3/8 Takt, gegen Schluss „Senti lo battere“ (76/77) mit der Sechzehntelbewegung in repetierten kleinen Sekunden, „Seufzern“, ist man an die Stelle im Duett Don Giovanni/Zerlina erinnert: „Presto, non son piu forte“ (1:IX/7;43-46), an beiden Stellen wird es auch handfest erotisch.

Im ersten Finale (1:XVIII/13;93ff) singt Zerlina in gewohnt ausgewogener Manier. In der Szene 2:XA, die selten zur Aufführung kommt, wo das Bild der sanften Zerlina korrigiert wird⁴, bleibt der Gesang trotzdem recht geordnet im Vergleich etwa zu Elvira.

Schlussfolgerung

Eine mögliche Schlussfolgerung kann lauten, dass man durchaus die charakteristische Musik der einzelnen Figuren erkennen kann und dass dabei dem Rhythmischen eine nicht zu unterschätzende Rolle zukommt. Charakterlich am ausgeprägtesten ist vielleicht die willensstarke Elvira mit ihrer heftigen Musik, während die ausdrucksvollen Kantilenen der Donna Anna und des Ottavio zwar sehr schön, aber nicht ganz so unverwechselbar sind. Eine tiefergrei-

⁴ aus: Kaiser, J.; „Mein Name ist Sarastro“; S. 267

fende Untersuchung müsste aber auch den allgemeinen Chiffren, der allgemeinen Symbolik musikalischer Motive bei Mozart und der damaligen Zeit Rechnung tragen. Mit ein paar Querverweisen bin ich zwar mit Vermutungen darauf eingegangen, aber inwiefern zum Beispiel die musikalischen Merkmale des Leporello zur damaligen Zeit allgemeingültig zur *Buffo-figur* diese Zuschnitte gehörten, bedürfte einer weiteren Untersuchung.

Literaturverzeichnis

- *Mozart, Wolfgang Amadeus; Don Giovanni KV 527, Hrsg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, 2005, Bärenreiter, Kassel*
- *Braunbehrens, Volkmar; Mozart in Wien, Piper, München, 1988*
- *Kaiser, Joachim; Mein Name ist Sarastro, Piper, München, 1984*
- *Kunze, Stefan; Mozarts Opern, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1984*
- *Küster, Konrad; Mozart, eine musikalische Biographie, dtv/Bärenreiter, München, 1995*
- *Robbins Landon, Howard C.; Das Mozart-Kompendium, Droemer Knaur, München, 1991*