



***Fabula / Les Colloques*
Crime et châtiment : la mort de Don Juan (Molière et
Mozart, 1965-2019)**

La musique comme interprète : Mozart et la fin de Don Giovanni

Mathilde Reichler



Pour citer cet article

Mathilde Reichler, « La musique comme interprète : Mozart et la fin de Don Giovanni », *Fabula / Les colloques, « Crime et châtiment : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) »*, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document8200.php>, article mis en ligne le 14 Février 2022, consulté le 06 Décembre 2024

La musique comme interprète : Mozart et la fin de Don Giovanni

Mathilde Reichler

« *Le sens classique de la clôture finale est l'élément du style qui heurte le plus la sensibilité moderne [...].* » Charles Rosen, *Le style classique*¹

Une affaire de réception ?

Nul doute que la musique était faite pour s'entendre avec la didascalie de Molière, à la fin de *Dom Juan* : « *Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Dom Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.* » Si au théâtre, le metteur en scène est libre d'imaginer le support plastique de la terreur que doit en principe susciter cette vision, la musique de Mozart la prend en charge d'une façon telle qu'il est difficile d'en réchapper. La sphère du sacré et de la transcendance est portée dans les sons eux-mêmes, à travers un langage qui ne laisse pas l'auditeur indemne.

Or, la puissante évocation musicale de l'au-delà qui accompagne la mort de Don Giovanni rend délicat le traitement de la glose un peu naïve marquant le retour des personnages sur scène après la disparition de celui qui troublait l'ordre moral. Tandis que Molière laisse à Sganarelle le soin de conclure laconiquement la pièce (« Ah ! Mes gages ! Mes gages ! Voilà par sa mort un chacun satisfait [...]. Il n'y a que moi seul de malheureux »), le livret de *Don Giovanni* présente une situation bien différente. Revenus pour venger leur honneur, les protagonistes découvrent que le jugement divin a déjà frappé. Après une courte réaction à l'annonce de ce qui vient de se passer, chacun retourne donc à ses occupations. Et tous de proclamer :

¹ Charles Rosen, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1971, p. 387.

LEPORELLO, MASETTO ET ZERLINA

Resti dunque quel birbon
Con Proserpina e Pluton ;
E noi tutti, o buona gente,
Ripetiam allegramente
L'antichissima canzon.

LEPORELLO, MASETTO ET ZERLINA

Qu'il repose donc, le fripon,
Avec Proserpine et Pluton ;
Quant à nous, ô bonnes gens,
Répétons allègrement
La très vieille chanson.

TOUS

Questo è il fin di chi fa mal :
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual.

TOUS

Telle est la fin de celui qui agit mal ;
Car la mort des perfides
Est toujours semblable à leur vie.

Serait-il si facile de tourner la page ? Dès le 19ème siècle, des voix se sont insurgées contre cette morale bien-pensante, estimant qu'il valait mieux terminer sur la mort du héros, quitte à priver l'opéra de plusieurs minutes de musique. Une telle conception pouvait en outre s'appuyer sur le livret de la création viennoise (1788), qui ne comprenait pas le texte du sextuor final. La dernière scène a-t-elle été coupée pour Vienne, en dépit de la convention, alors usuelle à l'opéra, du *lieto fine* ? Mozart a-t-il voulu expérimenter une fin plus moderne ? Ou alors (l'un n'excluant pas l'autre), a-t-il été inspiré par l'esthétique *Sturm und Drang* du ballet-pantomime de Gluck (1761), créé précisément à Vienne une quarantaine d'années plus tôt, et se terminant par l'engloutissement de Don Giovanni ? Il semble que le voile ne soit pas totalement levé sur les circonstances du mystérieux livret viennois, et l'on est donc réduit aux conjectures².

Quoi qu'il en soit de la volonté du compositeur, nous sommes certainement encore tributaires aujourd'hui de la vision romantique de *Don Giovanni*, préférant mettre l'accent sur la trajectoire individuelle plutôt que collective. Après le déferlement expressif qui voit le héros emporté dans les entrailles de la terre, les réjouissances marquant le retour à la vie normale introduisent une note joyeuse qui, paradoxalement, dissone dans ce contexte, et provoque chez le spectateur moderne un sentiment de perplexité. Pourtant, notre époque a bien mesuré combien la convention du *lieto fine*, passée entre les mains de Mozart, pouvait servir à l'approfondissement des rapports entre les personnages. Offrant la possibilité d'un regard rétrospectif sur l'action, elle se révèle un puissant outil dramatique pour creuser l'ambiguïté des sentiments. L'exemple du finale de *Così fan tutte* (1790) est certainement le plus frappant à cet égard : lorsque les couples retrouvent leur configuration première, la joie revêt une teinte nostalgique, permettant l'expression d'une allégresse au second degré. Le procédé est si efficace que certains metteurs en scène se sont risqués à le transposer sur une œuvre aussi clairement *giocosa* que *Les Noces de Figaro*, suggérant que la résolution n'est peut-être que de surface³.

² A ce sujet, voir Ian Woodfield, *The Vienna Don Giovanni*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2010.

Fabula / Les Colloques, « Crime et châtiment : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) », 2022

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mais *Don Giovanni* résiste. On peut tenter d'introduire de l'ambivalence dans les propos de Donna Anna, qui demande à Don Ottavio de retarder d'une année leur mariage ; cette interprétation n'est toutefois pas légitimée par la musique, ce qui la rend plus délicate à soutenir. Quant à Donna Elvira, elle n'a qu'une phrase pour annoncer sa décision ; c'est avant le finale qu'elle a livré son débat intérieur, et choisi sa voie : elle ira au couvent⁴. Les répliques des trois autres protagonistes sont ouvertement « terre-à-terre », et ne contiennent aucune ambiguïté, ni dans le texte ni dans la musique. Zerlina et Masetto projettent de « souper en bonne compagnie », tandis que Leporello part se chercher un meilleur maître. Dès lors, doit-on estimer que cet épisode revient purement et simplement au registre *buffo* ? La question n'est évidemment pas si simple, mais l'ambivalence paraît se jouer sur un autre niveau. Sans prétendre donner de réponse à une question aussi riche et longuement débattue, cet article propose d'interroger la partition, pour sonder les moyens musicaux mis en œuvre par Mozart dans son finale, en espérant ainsi éclairer les enjeux interprétatifs véhiculés par la musique, en même temps que leur potentiel dramaturgique.

En amont : le modèle sous-jacent du vaudeville

Commençons par rappeler que l'ouvrage de Mozart et Da Ponte s'inscrit dans une impressionnante série d'opéras sur le même thème : au cours de la seule année 1787, on ne dénombre pas moins de trois *Don Giovanni* différents représentés sur les scènes italiennes, en plus de la version de Mozart et Da Ponte ! Prague a déjà vu passer au moins trois opéras sur ce thème, en 1723, 1730 et 1776⁵. Un vrai catalogue, dont la généalogie a connu plusieurs études passionnantes⁶. Souvent citée, la préface de Goldoni à son *Giovanni Tenorio, ossia il dissoluto* (1738) atteste de l'engouement du public pour ce thème bouffon et extravagant, associé à la *commedia dell'arte* et au théâtre de tréteaux. L'opéra *buffa* naissant s'est alors déjà

³ Je pense ici en particulier à la mise en scène de Claus Guth (Salzbourg, 2006, dir. Nikolaus Harnoncourt).

⁴ C'est au cours d'un récitatif accompagné suivi d'une *aria da capo* (n° 21b) que Donna Elvira annonce sa décision d'entrer au couvent. Cet air a été ajouté par Mozart pour la création viennoise de 1788. Donna Elvira y semble transfigurée par la paix intérieure qu'elle a gagnée en adoptant un point de vue nouveau sur l'action.

⁵ Le dernier en date, *Il Convitato di pietra, o sia Il Dissoluto* de Vincenzo Righini, venait d'être repris (entre autres) au théâtre d'Eszterháza en 1781 et en 1782, sous la direction de Haydn lui-même. Voir : Michel Noiray, « La construction de *Don Giovanni* », in *L'Avant-Scène Opéra*, Paris, éd. Premières Loges, 2002, p. 127.

⁶ Voir en particulier Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don Giovanni-Opern im italienschien buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, München, Fink Verlag, 1972, ainsi que Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica, dall'"Empio punito" a Mozart*, Venise, Marsilio editori, 1999. L'engouement pour cette matière sur les scènes italiennes remonte à l'arrivée à Naples de la pièce de Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*, 1637).

approprié une matière qui garantit de faire salle comble. Il faut dire que les changements de décors et l'usage prononcé d'effets surnaturels, souvenirs de l'origine baroque de la matière, contribuent largement à la popularité de *Don Giovanni* : le public se délecte des machines et des diables, ainsi que de la terreur produite par l'arrivée du convive de pierre à la table du gentilhomme licencieux. De passage à Rome autour de 1787, Goethe s'offusque du fait que le *Convitato di pietra* de Vicenzo Fabrizi y soit joué tous les soirs pendant quatre semaines d'affilée, sans que la salle ne désemplisse. Outre qu'il nous informe sur l'incroyable succès de cet opéra, le témoignage de l'écrivain est précieux pour illustrer la méfiance des intellectuels face au traitement vulgaire de ce sujet à la mode⁷.

Mozart et Da Ponte ne cherchent nullement à cacher la filiation dans laquelle leur opéra s'inscrit : au contraire, la possibilité de rivaliser avec les versions contemporaines n'est certainement pas étrangère à leur choix de s'attacher à cette thématique. Il faut dire que le plaisir du spectateur consiste autant « dans la reconnaissance [des] formules consacrées, quasi rituelles, que dans la découverte des innovations dont chaque nouvelle pièce est porteuse »⁸. Il est toutefois remarquable de constater qu'à partir de leur œuvre commune, la matière cesse d'apparaître dans la sphère du théâtre musical, comme si leur version en avait donné le mot ultime. « Dès ce moment, les œuvres précédentes [...] entrent dans la préhistoire », écrit Stefan Kunze dans son ouvrage sur les *Don Giovanni* d'avant Mozart⁹. En synthétisant et transcendant tout à la fois des traditions issues d'une longue histoire scénique et musicale, les deux complices ont mis un point final au traitement *buffo* de *Don Giovanni*, inaugurant une nouvelle ère dans la réception européenne du mythe.

Parmi les antécédents directs du chef d'œuvre mozartien, une étape mérite toute notre attention : le *Don Giovanni* de Bertati et Gazzaniga, créé à Venise en février 1787. Giovanni Bertati (1735-1815) compte parmi les librettistes les plus importants de son époque¹⁰, tandis que Giuseppe Gazzaniga (1743-1818), auteur d'une quarantaine d'opéras (dont au moins deux sur des livrets de Da Ponte), est un fin connaisseur des ficelles de l'opéra *buffa*. Leur *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*, au livret élégant et à la construction soignée, témoigne de l'influence croisée des pièces de Molière et de Goldoni, tout en gardant un lien clair à la tradition populaire et à la *commedia dell'arte*. Il continuera à circuler épisodiquement jusqu'au début du 19ème siècle, à une époque où l'opéra de Mozart a déjà eclipsé tous les autres

⁷ Stefan Kunze, *op. cit.*, p. 87. La réception du *Don Giovanni* de Mozart témoigne encore de la méfiance des lettrés pour un sujet marqué par l'idiome du théâtre de foire (voir Stefan Kunze, *ibid.*, pp. 12-13).

⁸ Michel Noiray, « Clefs pour *Don Giovanni* », in *L'Avant-Scène Opéra*, *op. cit.*, p. 177.

⁹ « Von hier aus erscheinen frühere Bearbeitungen als Vorgeschichte. » (Je souligne.) In Stefan Kunze, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Bertati succédera d'ailleurs à Lorenzo da Ponte en tant que librettiste de cour à Vienne entre 1791 et 1794. C'est dans ce contexte qu'il écrivit son livret le plus célèbre : *Il matrimonio segreto* (1792) pour Domenico Cimarosa.

concurrents. En 1787, le public de Prague ne peut pas le connaître, mais le chanteur Antonio Baglioni, qui tenait le rôle de Don Giovanni à Venise, endosse pour le public pragois celui de Don Ottavio.

Le livret de Bertati constitue un modèle évident pour Da Ponte, qui y puise de larges passages¹¹. Composé d'un unique acte, il est conçu comme deuxième volet d'un *Capriccio drammatico* mettant en scène la préparation de la pièce qui va être jouée, dans l'esprit du *Schauspieldirektor* de Mozart¹². Pour obtenir une structure autonome en deux actes, Da Ponte augmente considérablement le volume de sa source. Ce faisant, il en profite pour déplacer certains airs, multiplier les situations propices à la musique, approfondir la psychologie des personnages et densifier la qualité littéraire du livret, en dotant sa version d'une plus grande diversité stylistique et rhétorique. En définitive, les modifications sont tout aussi substantielles que les emprunts, et les similitudes comme les écarts nous donnent de précieuses informations sur les choix opérés par Mozart et Da Ponte, au regard notamment des questions de *genre* et des enjeux esthétiques qui en découlent.

La comparaison des deux livrets et de leurs mises en musique respectives s'avère particulièrement passionnante à propos du finale qui nous occupe. Bertati et Gazzaniga ont introduit à la fin de leur opéra une touche de burlesque qui s'éloigne des configurations présentées par les *Don Giovanni* circulant en Italie à cette époque¹³. Décrivons brièvement la succession des événements telle qu'ils sont ici mis en musique : les protagonistes reviennent en scène après la disparition du séducteur impénitent, emporté par la statue. Pasquariello (alias Leporello) leur raconte alors l'effroyable spectacle auquel il vient d'assister. Une réflexion intérieure, partagée par tous, offre l'occasion d'un bref et beau passage musical, de caractère très suspendu : « Le malheureux ! Je suis sous le choc [*Resto estatico*]. Mais il vaut mieux se taire. » Puis c'est un changement radical d'atmosphère qui lance le dernier numéro :

¹¹ La pratique est courante, mais en l'occurrence, il semble que Da Ponte ait tout de même cherché à masquer sa source directe. La discordance entre les deux témoignages qu'il a laissés sur la genèse de *Don Giovanni* prouve la gêne de l'illustre librettiste face aux emprunts massifs qu'il avait opérés dans le livret de son prédécesseur.

¹² Les comédiens préparant la représentation de ce *Don Giovanni* font une allusion très amusante au fait qu'on s'apprête à servir au public un sujet éculé et rebattu : « Vous voulez nous le donner pour une nouveauté : il est au contraire encore plus vieux que l'invention du tournebroche. Les comédiens le jouent depuis deux siècles avec grand bruit, mais seulement pour la populace. » *Il Capriccio drammatico*, scène 11, cité par Daniela Goldin Folena : « L'art du librettiste. Da Ponte et la tradition italienne », in *L'Avant-scène Opéra*, *op. cit.*, p. 143.

¹³ Stefan Kunze fournit les résumés de six opéras *buffa* précédant ceux de Gazzaniga et Mozart, tous représentés entre 1777 et 1787. Ceux de Giuseppe Calegari (1777) et de Francesco Gardi (1787) se terminent manifestement par une morale édifiante. L'opéra de Vincenzo Righini (1777), par l'image des furies emportant Don Giovanni en enfer ; l'opéra de Gioachino Albertini (1784), par un chœur infernal. Notons toutefois qu'à la différence du ballet pantomime de Gluck, le registre est ici clairement parodique. Les opéras de Giacomo Tritto (1783) et de Vincenzo Fabri (1787), basés sur un même livret, renouent avec la morale : « Ah che il cor mi trema in petto / Ahi qual gel mi cadde sopra / Ecco il fin di chi mal opra / Ecco il Cielo che sarà far ». On se situe alors bien près de Da Ponte...

TUTTI	TOUS
Più non facciasi parola Del terribile successo ; Ma pensiamo in vece adesso Di poterci rallegrar... Che potessimo mai far ? A a a, io vo' cantar :	Ne touchons plus mot Du terrible événement ; Mais pensons plutôt maintenant Au moyen de nous égayer... Qu'est-ce qu'on pourrait bien faire ? A a a, je veux chanter :
DONNE	LES FEMMES
Io vo' mettermi a saltar.	Et moi me mettre à danser.
DON OTTAVIO	DON OTTAVIO
La Chitarra io vo' suonare.	Je veux vous jouer de la guitare.
LANTERNA	LANTERNA
Io suonar vo' il Contrabasso.	Moi je joueraï de la contrebasse.
PASQUARIELLO	PASQUARIELLO
Anco io per far del chiasso Il fagotto vo' suonar.	Et moi aussi, pour faire du bruit, Je joueraï du basson.
DON OTTAVIO	DON OTTAVIO
Tren, tren, trinchete, trinchete très. Tren, tren, trinchete, trinchete très.	Tren, tren, trinchete, trinchete très. Tren, tren, trinchete, trinchete très.
LANTERNA	LANTERNA
Flon, flon, flon, flon, flon, flon	Flon, flon, flon, flon, flon, flon
PASQUARIELLO	PASQUARIELLO
Pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu	Pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu
TUTTI	TOUS
Que bellissima pazzia ! Che stranissima armonia ! Così allegri si va a star.	Quelle belle folie ! Quelle étrange harmonie ! Ainsi nous resterons joyeux !

Loin de toute morale, c'est donc un joyeux vaudeville qui conclut l'opéra de Bertati et Gazzaniga : au fond, puisqu'il vaut mieux se taire, chantons et dansons ! L'effet est pastoral et comique tout à la fois, en raison des nombreuses onomatopées qui accompagnent cette chanson décousue (« Quelle étrange harmonie ! »), entrecoupée de soli d'instruments rustiques à souhait.

Enjeux philologiques : l'intégration des genres

Posons à présent notre loupe sur l'équivalent mozartien du désopilant vaudeville vénitien. En revenant au texte de Da Ponte (cité plus haut dans cet article), on se rend compte qu'il y est aussi question d'une chanson. Et même, d'une « très vieille chanson » : « Ripetiam allegramente, l'antichissima canzon ». Or, la musique de Mozart offre bel et bien à cet endroit l'occasion d'un clin d'œil au style populaire, mais seulement fugitivement :

The musical score shows a section of the opera Don Giovanni by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet A (Clar. in A), Bassoon (Fag.), Corin D (Cor. in D), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola, Cello (C. b.), and Double Bass (Cb.). The vocal part for Zerlina is highlighted with a red box. The vocal line consists of eighth-note patterns, and the lyrics are written below the notes. The orchestra provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Fig. 1 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scene ultima*, mesures 745-755 : fusées baroques puis allusion au style populaire.

D'une naïveté presque enfantine, le motif des flûtes et des violons de la mesure 750 (encadré en vert clair), repris en chœur par Zerlina, Masetto et Leporello, tranche

avec les fusées baroques qui ont précédé (encadrées en bordeaux) : celles-ci introduisaient un rythme pointé d'aspect solennel, correspondant à l'évocation du royaume de Proserpine et de Pluton (mesures 746-749). Au contraire, les triolets de doubles-croches qui naissent à la mesure 751 (cadre vert foncé), pour accompagner cette « comptine » miniature (« E noi tutti, o buona gente »), évoquent irrésistiblement une musique rustique et campagnarde, véritable invitation à la danse. Mais c'est déjà le point d'orgue qui suspend le discours. Mozart ménage alors un véritable coup de théâtre musical :

750 **Presto**

751 **Presto**

Donna Anna soprano

Donna Elvira soprano

446

Fig. 2 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scene ultima*, mesures 756-770 : exposition de fugue.

Le contraste avec le vaudeville de Gazzaniga est total : de façon presque subversive, Mozart introduit à cet endroit une exposition de fugue. Pourvue d'un sujet (énoncé par Donna Anna et Donna Elvira, encadré en beige) et d'un contresujet (le mouvement de croches des premiers violons, encadré en jaune), avec une réponse à la quinte, comme il se doit (Zerlina), suivie d'un retour à la tonique (mesure 772). Certes, le compositeur ne maintient pas durablement un langage contrapuntique : l'homophonie, signe de la solidarité des six personnages réunis, revient rapidement. Mais ces entrées fuguées suffisent à convoquer le registre élevé et la sphère religieuse ; d'autres tournures par la suite suggèrent une messe ou un oratorio, bien plus qu'un finale d'opéra — *buffa* qui plus est¹⁴.

¹⁴ Voir les mesures 798-812, reprises, variées, aux mesures 823-843 : le rappel du style imitatif renoue avec l'exposition de la fugue, en nous replongeant dans le style d'une messe.

Si original soit-il, le choix de Mozart s'impose pourtant comme une évidence, dès lors qu'on se penche de plus près sur la question. Cette « antichissima canzon », qui délivre la morale de l'histoire, ne s'exprime-t-elle pas idéalement à travers un langage archaïsant, prenant valeur universelle ? « Telle est la fin de celui qui agit mal » : nous sommes clairement dans un cadre où le religieux a sa place. Ajoutons que le style archaïque et sévère de la première partie du sujet, en valeurs longues, est contrebalancé par un joyeux motif qui fait office de « queue du sujet » (encerclé en beige). Or, cette terminaison élégante et piquante à la fois, avec son trille et ses notes détachées, amène grâce et dynamisme, empêchant le discours de tomber dans un didactisme qui aurait pu être pesant. La nuance *piano* (*sotto voce* pour le sujet et sa réponse) confirme que Mozart ne cherche pas à alourdir le propos. La tonalité majeure et le tempo rapide achèvent de donner au tout une irrésistible atmosphère de liesse.

Il faut dire que le compositeur a ménagé depuis l'arrivée du Commandeur une spectaculaire accélération du tempo, contribuant à donner à cette dernière page l'allure d'un vrai *Finale*. Ainsi la statue est-elle entrée sous les auspices d'un sévère *Andante* (mesure 433), confirmant bien l'idée de *marche*. Mozart indique ensuite *Più stretto* lorsque Don Giovanni donne sa main au Commandeur (mes. 521), puis *Allegro* au moment où le chœur des diables l'emporte (mes. 554). Le retour du reste des protagonistes est ponctué d'un nouvel effet d'accélération : c'est un *Allegro assai*, à 3/4 (mes. 603), qui débouche sur le *Presto* final : morale et conclusion de l'histoire (mes. 756). Dans cette folle course en avant, le duo entre Donna Anna et Don Ottavio, noté *Larghetto*, offre un ralentissement qui contribue à l'isoler comme une parenthèse lyrique au sein de l'ensemble, tout en donnant plus d'impact au *Presto* qui marque le départ de la fugue.

Aucun détail du livret n'a échappé à Mozart. Conservant la tradition populaire, dont il ne saurait priver son public (les traits *buffo* sont nombreux, notamment à travers les saillies de son principal porte-parole, Leporello), Mozart lui adjoint le langage de l'opéra *seria* lorsque la situation s'y prête, mais aussi, comme nous venons de le voir, le style ecclésiastique. Et ce n'est pas tout : en réalité, le compositeur est capable de changer de registre d'une mesure à l'autre. Dans le bref passage analysé, il parvient à glisser une allusion aux ouvertures baroques à la française (Pluton et Proserpine), puis un clin d'œil au monde pastoral (« E noi tutti, o buona gente ») comprenant une éphémère comptine suivie d'une invitation à la danse, débouchant à son tour sur une fugue ! Tous les genres sont susceptibles d'être convoqués par une partition dont l'adresse et l'imagination combinées forcent l'admiration à chaque page. Voilà de quoi approfondir de façon *inouïe* une matière traitée tout au long du siècle, en lui conférant une noblesse de ton sans précédent, sans pour autant lui faire perdre de son mordant.

Enjeux structurels : l'équilibre de l'ensemble

Force est de constater que la musique de Mozart va plus loin que le livret de Da Ponte dans l'enrichissement du vocabulaire et des registres stylistiques, tantôt en s'inscrivant dans une convention qu'elle sublime par la qualité de sa facture, tantôt en prenant le texte de façon détournée et non littérale, tantôt en allant y puiser une idée qu'aucun autre n'aurait mise en musique de cette façon. Un objet esthétique captivant se trouve devant nous, admirable dans son mélange d'originalité et d'allégeance à la tradition, confondant de par la diversité qu'il met en œuvre, tout en maintenant constamment l'unité de l'ensemble.

Or, ce tour de force n'aurait probablement pas pu s'accomplir sans l'émergence du style classique propre à la première école de Vienne, dont Mozart partage avec Haydn le langage, l'esthétique et les outils formels, nécessaires à l'intégration d'univers aussi contrastés. La « fugue » que avons commentée, en plus d'évoquer certains passages de messes, rappelle ainsi beaucoup la dernière symphonie du compositeur (n° 41, surnommée « Jupiter »), datant de l'année 1788, et dont le dernier mouvement comprend des sections contrapuntiques très développées. Incontestablement, le compositeur tire parti de son savoir-faire dans le grand style symphonique viennois pour unifier les innombrables emprunts stylistiques de son opéra. L'architecture même du finale de *Don Giovanni* n'est pas sans rapport avec certains des principes inhérents au style classique dans le domaine des formes instrumentales.

Après avoir éclairé la virtuosité de l'écriture dans son articulation subtile des changements de registres, adoptons donc un point de vue plus large. Deux aspects au moins méritent encore d'être traités pour rendre compte des enjeux interprétatifs véhiculés par la musique : d'une part la question de la construction d'ensemble ; d'autre part, la rhétorique mise en œuvre par Mozart pour peindre la disparition de Don Giovanni. Dans les deux cas, il est frappant de constater un souci constant de « rééquilibrage des excès », utilisant aussi bien l'humour que la grâce, et passant de l'un à l'autre avec une aisance qui n'a de pareille que l'agilité déployée en matière de stylistique musicale.

Si nous voulons rendre compte de la structure du finale et faire des propositions quant à la fonction des différentes parties qui le constituent, il faut remonter un peu plus haut dans l'action. En effet, c'est à partir du souper de Don Giovanni que commence le « Finale » à proprement parler : une immense section de plus de vingt minutes de musique, qui ne revient jamais au récitatif (en tout cas au récitatif *secco*),

et qui englobe l'ensemble des événements qui suivent dans une même structure. A titre de comparaison, l'opéra de Gazzaniga, très proche au niveau de la succession des scènes dans toute la section conclusive, comporte de nombreux retours au récitatif. Au contraire, les épisodes se déroulent sans solution de continuité chez Mozart.

Ré M [A]	ré min [B]	Sol M > Ré M [A']
Souper de Don Giovanni	Scène avec le Commandeur	<i>Lieto fine</i>

Son finale est organisé en trois grandes parties, comme une forme [A B A'] sur une très large échelle : Don Giovanni festoie chez lui (Ré Majeur, atmosphère joyeuse et insouciante, comprenant toutefois de nombreux signes précurseurs du drame à venir) [partie A] ; le Commandeur frappe chez Don Giovanni, mais refuse de partager son repas : sa nourriture est autre¹⁵ (passage à ré mineur, spectaculaire écriture du surnaturel et ouverture de l'espace sur les abîmes de l'Enfer) [partie B] ; enfin retour à Ré Majeur après un passage par sa sous-dominante (Sol Majeur : entrée du reste des protagonistes, tandis que fument encore les trappes qui ont englouti Don Giovanni) [partie A'].

Notons que l'effet de symétrie entre la première et la dernière partie du finale est renforcé par l'allusion culinaire : après toutes ces émotions, Zerlina et Masetto n'annoncent-ils pas tout bonnement qu'ils vont se mettre à table (« *Noi a casa andiamo, a cenar in compagnia* ») ? Quant à Leporello, il n'a visiblement pas satisfait sa gourmandise (pour ne pas parler de glotonnerie) en déroband un morceau de faisan à la table de Don Giovanni : en tout cas, c'est à l'*osteria* qu'il compte se trouver un nouveau maître...

En observant de plus près la première partie du finale [A], on y découvre une structure qui n'est pas sans rappeler la forme rondo traditionnellement utilisée à l'époque classique dans les finales de symphonie, de musique de chambre et de sonates pour clavier. Après une première partie introductory solennelle et festive (rythmes pointés et appels de cuivres), c'est une *banda* — soit un orchestre de scène — qui accompagne le souper de Don Giovanni. Maître et valet discutent aux sons de trois airs d'opéras *buffa* contemporains (encore un exemple de la capacité d'absorption stylistique de Mozart !) : *Una Cosa rara* de Martín y Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* de Sarti ; enfin l'air de Chérubin tiré des *Noces de Figaro*. L'auto-citation n'est pas si innocente qu'elle en a l'air¹⁶. Sous la mélodie, le texte murmure : « Tu n'iras plus, papillon amoureux, tournoyer nuit et jour, des belles troubler le repos [...]. »¹⁷. Cette discrète mise en abyme est aussi un clin d'œil au public pragois, dont c'est l'un des airs favoris. Elle joue donc un rôle de divertissement au sens

¹⁵ « Non si pasce di cibo mortale / Chi si pasce di cibo celeste. »

propre et figuré : il s'agit d'un moment récréatif et plaisant (« *Io mi voglio divertir !* » s'exclame Don Giovanni), en même temps que d'une véritable *diversion*, retardant le drame et faisant croître le suspense.

Au niveau structurel, ces citations pourraient s'apparenter à des « couplets » de rondo, forme basée sur l'alternance de sections bien différenciées les unes des autres, et dont la nature mélodique rappelle souvent l'esprit d'une chanson (comme c'est le cas ici). Notons toutefois qu'un rondo suppose la présence d'un refrain, dont le retour périodique induit un sentiment confortable de régularité. Au contraire, rien n'est répété ici :

Structure de la première partie du « Finale » [A]¹⁸ :

Ré M	RéM / FaM / SibM	SibM	FaM	ré min
« Già la mensa è preparata / Voi suonate, amici cari [...] / Io mi voglio divertir. »	Souper de Don Giovanni + <i>lazzi</i> de Leporello	Entrée de Donna Elvira, tentant une dernière fois d'infléchir Don Giovanni : « Che vita cangi / [...] Lascia ch'io mangi »...	Leporello terrifié découvre la statue ; il en perd l'usage de la parole.	Entrée de la statue
Introduction au Finale	Trois citations musicales (<i>banda</i>), de formes [a b a']	Trio de forme [a b a'], proche d'une forme sonate.	Duo de style <i>buffa</i>	Retour d'un registre élevé.
Introduction	Divertissement et mise en abyme	Dernier avertissement	Transition	Châtiment

Malgré un découpage en épisodes distincts les uns des autres, les numéros s'enchaînent sans rupture, menant du brillant RéM initial au fatal ré min du Commandeur. De même, chaque petite forme est autonome, tout en étant prise dans une conception très continue du discours, qui doit également sa cohérence au travail thématique de détail. Ces procédés contribuent tous à créer une impression d'inéluctable, malgré l'insouciance apparente et les *lazzi* divertissants de Leporello.

Le sentiment d'inexorable est renforcé lorsqu'on connaît les liens sous-jacents qui relient les tonalités les unes avec les autres, d'autant que le compositeur exploite

¹⁶ Le public de la première à Prague est familier de ces ouvrages, en particulier des *Noces de Figaro*, créées *in situ* l'année précédente avec un formidable succès. Le Leporello de la création pragoise avait d'ailleurs endossé le rôle de Figaro dans la production des *Noces* de 1786 : c'est donc lui qui chantait l'air de Chérubin joué par la *banda*. Dans ce contexte, il est particulièrement amusant de l'entendre s'exclamer : « Questa poi la conosco pur troppo ! » (« Et [cet air-ci], je ne le connais que trop bien ! »).

¹⁷ « Non più andrai, farfallone amoroso / Notte e giorno d'intorno girando / Delle belle turbando il riposo [...] ».

¹⁸ Il est remarquable que Mozart et Da Ponte aient déplacé l'intervention d'Elvira par rapport au modèle fourni par Bertati : ce dernier suivait la construction de Molière, en plaçant la scène avec Donna Elvira *avant* le début du repas de Don Giovanni. Da Ponte et Mozart ont inséré sa supplication à l'intérieur même du finale, alors que Don Giovanni a déjà commencé à manger. Cela nous vaut cette rime d'un cynisme consommé, qui provoque une nouvelle insistance sur la bonne chère : « DONNA ELVIRA : Che vita cangi / DON GIOVANNI : Lascia ch'io mangi »...

dans la dramaturgie musicale les connotations qui leur sont traditionnellement associées. Ainsi, FaM et SibM, utilisées pour les deuxième et troisième numéros du divertissement, paraissent-elles bien inoffensives à première vue, s'intégrant parfaitement à l'atmosphère bucolique du petit orchestre à vents qui accompagne le souper. En réalité, elles sont éloignées du RéM initial, qui comporte deux dièses à la clef ; en tirant le propos du côté des bémols¹⁹, elles annoncent le ré min du châtiment qui ne saurait maintenant tarder. Lorsque Donna Elvira quitte la scène, le court passage *buffo* qui suit en FaM — tonalité associée à Leporello dans l'opéra²⁰ et de manière générale, au monde pastoral —, mène tout droit à ré min, dont elle est la tonalité dite « relative ». Tout en offrant une dernière diversion, elle introduit la grande confrontation entre le Commandeur et Don Giovanni, véritable cœur expressif du finale, dont elle représente la partie [B]²¹.

Enjeux rhétoriques : figures de l'au-delà

Partis de RéM, nous voici donc arrivés sur la tonalité dite « homonyme » (le terme désigne un changement de *mode*, entre le majeur et le mineur), éloignée du ton initial comme le revers d'une même médaille. L'usage symbolique de ré min dans ce contexte ne fait aucun doute : cette tonalité est associée aux messes de requiem, et plus généralement à la mort ; Mozart y renverra encore dans son *Requiem* de 1791.

Rappelons que nous connaissons déjà la puissante musique qui accompagne l'entrée en scène du convive de pierre. Mozart l'a citée au début de son opéra, dans la même tonalité. Ce geste prémonitoire est d'une efficacité redoutable : il permet d'anticiper la fin tragique, en créant une attente dont le souvenir ne nous quittera pas une seconde au cours des trois heures de musique qui vont suivre²². A l'autre extrémité de l'œuvre, il contribue à donner au spectateur l'impression d'un aboutissement, lorsque reviennent les notes qui ont résonné avant même le lever du rideau. De fait, la boucle est bouclée. Cependant, l'usage de ce matériau en ouverture de l'opéra s'intègre dans un code formel bien établi à l'époque classique : celui d'une introduction lente, débouchant sur un *Allegro* de forme sonate. Mozart, tout en préfigurant dans son ouverture la fin de l'opéra, introduit donc par la même

¹⁹ A l'époque classique, les modulations se font *a priori* vers les tonalités dites « voisines » (la dominante et la sous-dominante, ainsi que leurs relatives), ne nécessitant qu'une étape à franchir par rapport au cycle des quintes. Or, FaM (un bémol à la clef) et SibM (deux bémols à la clef) nous éloignent beaucoup de RéM ; elles sont par contre voisines de ré mineur.

²⁰ C'est notamment la tonalité de son premier air (« Notte e giorno faticar »).

²¹ On pourrait soupçonner l'analyse de surinterpréter la symbolique des tonalités. Mais les mouvements harmoniques à l'échelle locale (notamment dans les récitatifs, qui sont par essence très mobiles) ne cessent de confirmer l'aspect métaphorique que prennent les rapports de tonalités sur une plus large échelle.

²² Le *Don Giovanni* mis en scène par Claus Guth (Salzbourg, 2008) tire un remarquable parti de cette anticipation du matériau musical. A ce sujet, voir l'article de Danielle Chaperon au sein de ce numéro.

occasion une dualité fondamentale dans *Don Giovanni* : celle qui oppose un discours modulant, profondément dramatique et instable (l'introduction lente) à l'élégance d'une forme organisée, au tempo rapide et à la vertu généralisante (la forme sonate). Il est probable que dans l'esprit du compositeur, l'un ne se conçoive pas sans l'autre.

Le récitatif accompagné et *aria da capo* de Donna Anna, au 1er acte (« Or sai, chi l'onore »), écrit dans un registre *seria*, est construit sur ce même principe. A l'issue du récit de l'intrusion nocturne de Don Giovanni dans ses appartements puis du meurtre de son père, Donna Anna chante une *aria* dont le tempo rapide et l'élan irrépressible indiquent la naissance d'une volonté active de vengeance. Si le récitatif accompagné, par essence libre et instable, est le lieu d'un travail d'anamnèse pour l'héroïne, en proie à un indescriptible désordre émotionnel²³, l'*aria da capo* qui suit marque la prise en charge de son vécu traumatique par une forme dont la vertu s'avère thérapeutique. La tonalité de RéM, qui s'installe avec le temps mesuré de l'*aria*, sera dès lors associée au projet de vengeance (« Vendetta ti chieggono »).

On l'aura compris : la scène de la mort de Don Giovanni suivie du *lieto fine* conclusif (retour du reste des protagonistes), travaille sur la même dualité, tout en renouant avec le contraste des tonalités de ré mineur et de RéM, qui sont celles de l'ouverture de l'opéra comme de l'*aria da capo* de Donna Anna. Enfin, on retrouve ici l'opposition entre un discours basé sur la juxtaposition de matériaux thématiques de nature très *rhetorique*, pris dans une succession de modulations à caractère imprévisible (mort de Don Giovanni), et une forme extrêmement organisée, allant comme nous l'avons vu jusqu'à convoquer l'écriture contrapuntique. A ce titre et au vu de l'allusion au vocabulaire de la fugue, on pourrait presque dire que Mozart introduit à l'opéra le principe du couple *Prélude et Fugue*, doté à présent d'une portée dramaturgique, tout en lui adjoignant les vertus dynamisantes et structurantes de la forme sonate.

Mais il est temps de questionner les moyens musicaux mis en œuvre par Mozart dans cette scène, dont l'impact sur l'auditeur est si déterminant, et dont le langage contraste tant avec ce qui suit. Dans la mesure où l'introduction de l'opéra trouve ici sa justification dramatique, on peut désormais en analyser les motifs comme autant de *figures*, qui défilent sous nos yeux médusés. Notons que celles-ci peuvent se lire sur plusieurs niveaux, offrant des interprétations métaphoriques riches et non exclusives, qui n'enlèvent par ailleurs rien à la qualité expressive pure de la musique. Ainsi les accords massifs qui clouent littéralement le spectateur sur place au début de la scène sont-ils semblables à un coup de tonnerre qui éclate (le

²³ Notons que chez Bertati, le récit de Donna Anna se trouve dans la continuité immédiate de la première scène (mort du Commandeur). Da Ponte et Mozart l'ont déplacé plus loin dans l'acte I. Or, ce retardement donne plus de poids encore au récit du hors scène qui a précédé la mort du père : la parole de Donna Anna se dénoue lorsqu'elle reconnaît la voix de son agresseur.

roulement de timbales contribue à donner cette impression). Mais Mozart suggère par la même occasion un effet liturgique : en raison du traitement homophonique de l'orchestre et de la large syncope des cordes, on entend presque résonner un orgue²⁴ :

Fig. 3 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena XV*, mesures 433-441 : arrivée du Commandeur.

La colère divine s'abat sur Don Giovanni. Le rythme pointé qui se met alors en route épouse la lourde progression de la statue (mes. 437-444 : certains y décèlent les battements d'un cœur). Omniprésent dans cette scène, il est notamment associé aux marches funèbres ; il agit ici comme symbole de fatalité, d'autant qu'il se conjugue à la tonalité de ré mineur. Le fragment de gamme en syncopes qui surgit

²⁴ Michel Noiray mentionne une sorte de « réverbération ecclésiastique », obtenue par le fait que les cordes graves tiennent l'accord un peu plus longtemps que les autres pupitres (cf. *op. cit.*, p. 115).

ensuite et tourne sur lui-même en un bref *ostinato*, autour d'une seconde augmentée, semble figurer le tourment, peut-être même la folie qui menace l'impénitent (mes. 443-447) ; les trois notes répétées des violons, entrecoupées de demi-soupirs (mes. 449-451), le tremblement de Leporello (« Ah, padron, siam tutti morti »), dépourvu des effets comiques de répétition de la scène précédente (voir ses « ta, ta, ta, ta » lorsqu'il cherche à imiter la statue). Un peu plus loin, des gammes « bizarres », presque fantastiques, prises dans une errance harmonique en chromatisme ascendant (mes. 462-469), paraissent mimer le souffle du vent comme la plainte des âmes damnées. A cela s'ajoute la présence de trois trombones, instruments liés à la musique d'église, mais aussi à l'évocation de l'au-delà et du surnaturel dans l'opéra baroque²⁵ ; leurs sonneries suscitent immédiatement l'image du jugement dernier, tandis que les tremolos de cordes renforcent le suspense et la tension, tout en peignant la terreur et l'effroi.

²⁵ Mozart lui-même en a fait l'usage à la fin de son opéra *Idoménée* (1781), pour accompagner la parole du dieu Neptune.

The musical score for the finale of *Don Giovanni* includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet B (ClarinB), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.in F), Trombone (Tr.ind.), Bass Trombone (Tb.), Bass Trombone (Tb.), Timpani (Timp.), Violin I (Vial.), Violin II (Vif.), Viola (Viola), and Cello (Cello). The score spans measures 461 to 465. In measure 461, the Flute, Oboe, Clarinet B, Bassoon, and Horn play sixteenth-note scales. The Trombones provide sustained notes. The Bass Trombone and Timpani play rhythmic patterns. Measures 462-465 show the continuation of these patterns, with the Trombones and Timpani maintaining their roles. The vocal line begins in measure 462, with lyrics: "näh - ret; an - dre Ser - gen und höh - res Ver - lan - gen". The vocal parts continue through measure 465.

Fig. 4 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, scena XV, mesures 461-465 : gammes fantastiques, sonneries de trombones et tremolos de cordes.

Partout naissent des figures, jusque dans la vocalité du Commandeur, qui de sa voix monocorde et hiératique, se fait le porte-parole de l'au-delà. Un peu plus loin, son duel verbal avec Don Giovanni (« No ! Sì ! No ! Sì ! ») est accompagné par des gestes rapides des cordes graves, rappelant les coups d'épée de la première scène :



Fig. 5 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena XV*, mesures 542-549 : duel verbal entre Don Giovanni et le Commandeur.

Plus secret, mais porteur d'une riche symbolique, le tétracorde phrygien descendant sous-tend de nombreux passages (voir Fig. 3, le mouvement des cordes graves aux mesures 437-443 : <ré-do-sib-la>). Or, cette formule véhicule depuis la Renaissance une connotation de lamentation et de deuil. Elle se combine dans cette scène à l'accord de « sixte napolitaine », qui résonne en plusieurs endroits clefs²⁶. L'exemple le plus frappant est certainement le deuxième « Pentiti ! » (« Repens-toi ! »), harmonisé par un accord de MibM, tonalité dite « napolitaine » par rapport à ré mineur, associée qui plus est à la sphère religieuse en raison de ses trois bémols à la clef²⁷.

²⁶ On appelle « sixte napolitaine » un accord construit sur le deuxième degré baissé d'une tonalité majeure ou mineure. Ce mouvement harmonique, très expressif en raison du chromatisme qu'il introduit dans la cadence, évoque le mode phrygien, dont la sensible se trouve au-dessus de la tonique. Il n'est donc pas étonnant de le rencontrer dans ce contexte, conjointement à l'usage du tétracorde descendant.

²⁷ A propos de la symbolique associée à la tonalité de MibM, renvoyant à la trinité en raison de ses trois bémols à la clef, on notera que l'*aria da capo* de Donna Elvira (« Mi tradi, quell'alma ingrata »), au cours duquel la jeune femme annonce son vœu d'entrer au couvent, est écrit en MibM (voir aussi à ce sujet la note 4).

Fig. 6 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena XV*, mesures 535-541 : « Pentiti ! » harmonisés en MibM, puis en mib min.

Le figuralisme est certes caché, réservé aux initiés ; mais il est certain que Mozart travaille sur la rhétorique de tels procédés musicaux, s'inscrivant dans l'héritage baroque, et plus particulièrement dans l'esthétique *Sturm und Drang* d'un C.P.E. Bach ou d'un Gluck, dont on sait l'influence qu'il eut sur le jeune homme en quête de vérité dramatique²⁸.

Ajoutons que la scène est entièrement écrite dans des tonalités mineures, ce qui est tout à fait exceptionnel pour l'époque. Enfin, que le discours n'a encore jamais été aussi longtemps instable. Mozart multiplie les mouvements expressifs, en faisant un usage prononcé des accords les plus tendus du langage tonal. Partout, ce ne sont que chromatismes et dououreux retards, tandis que certaines tonalités touchent aux confins du réel (mib min pour le troisième « Pentiti ! », homonyme de MibM. Voir Fig. 6). L'harmonie est elliptique, enchaînant les dissonances sans les résoudre, et le ré-enclenchement perpétuel de marches empêche toute sensation de repos. Les successions d'accords sont à l'image d'une longue errance, comme s'il s'agissait de faire entrevoir à Don Giovanni les tourments infinis de l'Enfer.

²⁸ Il y aurait beaucoup à dire en particulier sur les similitudes entre cette scène et le ballet-pantomime de Gluck *Don Juan ou le Festin de pierre* (1761). Rappelons que celui-ci apparaît comme un exemple rare de traitement sérieux d'une matière dont nous avons vu qu'elle avait appartenu à la tradition populaire et à la sphère comique tout au long du siècle.

Catharsis et résolution des tensions

Certes, après ce déchaînement baroque, ce sommet absolu d'expressivité, le retour au monde majeur et l'entrée en scène du reste des protagonistes (notre partie [A']) paraît bien pragmatique. Il faut dire que Don Giovanni acquiert dans sa confrontation avec la mort une force tragique indéniable. N'oublions pas qu'il s'est défilé de ses responsabilités durant tout l'opéra. Mozart ne s'est d'ailleurs pas privé d'ironiser sur sa lâcheté, notamment à travers les modulations qu'il lui a attribuées de façon récurrente : séduisantes, mais « fausses » par rapport aux lois du système tonal²⁹. Au contraire, le voici assumant jusqu'au bout sa position. A ce titre, son stupéfiant « Ho già risolto » (mes. 509-510) force l'admiration³⁰. Le geste décisif de cette main qu'il donne sans hésiter au Commandeur, après avoir pris tant de fois celle des autres, lui confère une noblesse dont il ne s'est montré digne à aucun moment jusqu'ici.

Alors que le spectateur est encore abasourdi par tant d'audace — celle de Don Giovanni comme celle du langage musical qu'on vient de lui servir ! —, entrent les justiciers. Faut-il lire une touche de distanciation ironique vis-à-vis du groupe qui débarque avec tant d'ardeur, entraînant avec lui des officiers de justice (*ministri di giustizia*), alors que le tribunal divin a déjà statué ? Certainement ! Mais c'est aussi un soulagement, que le spectateur ressent presque physiquement. C'est que Mozart a ménagé une habile transition : depuis quelques mesures déjà, le ré min obsédant de la scène du Commandeur s'est transformé en RéM (mes. 594). Cet éclaircissement survient à la façon d'une tierce picarde, qui consiste à remplacer le dernier accord d'une pièce mineure par un emprunt au mode majeur. Utilisée dans la musique ancienne, la tierce picarde est devenue beaucoup moins fréquente à l'époque classique, et comprend désormais une connotation religieuse. Elle apparaît ici comme un signe de l'accomplissement de la volonté divine.

Mais il n'est pas encore tout à fait temps de conclure ; il reste à revenir au monde réel, car pour les autres, la vie continue. Mozart poursuit donc : le RéM devient dominante de SolM. Moins brillante, plus humaine peut-être, cette tonalité est l'occasion d'installer une pulsation à trois temps, dont le balancement élégant est aux antipodes du principe de marche qui a accompagné la mort de Don Giovanni. De plus, au discours parataxique, basé sur la juxtaposition de matériaux

²⁹ Il est frappant de constater que Don Giovanni a tendance à court-circuiter les rapports harmoniques traditionnels, en amenant fréquemment ses interlocuteurs sur des tonalités situées à un intervalle de tierce de celles qui seraient attendues. Le rapport est *séduisant* au sens propre : il détourne le discours des codes en vigueur, tout en illuminant le texte d'un éclairage inattendu, d'un effet très charmant. Les récitatifs de *Don Giovanni* contiennent un grand nombre de ces « tierceries » (je dois le terme à mon collègue Arnaud Chevalley) ; on en retrouve aussi dans certains airs et ensembles.

³⁰ On ne peut s'empêcher de penser à la formulation de Jean Starobinski : « De Tirso à Mozart, Don Juan est le caractère le moins hésitant de l'histoire du théâtre. » Voir : « Quali eccessi », *Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 139.

thématisques, succède une organisation claire et structurée des phrases musicales, confirmée par un discours harmonique beaucoup plus prévisible, signe de la stabilité retrouvée. L'orage est derrière nous. Si l'on comprend que l'esthétique romantique ait privilégié une fin sublime, en terminant l'opéra sur la stupeur et le saisissement, il est clair que l'esthétique classique ne saurait se passer d'une résolution, qui joue quasiment un rôle de *catharsis*.

A nouveau, la comparaison avec la forme sonate s'impose : la partie qui commence maintenant (soit notre fameux *lieto fine*) agit à la manière d'une *réexposition*, dont le rôle résolutif est manifeste à plusieurs égards. La fugue qui viendra la clore apparaît dès lors comme une « Coda » au sens musical du terme ; elle couronne la structure en résorbant les dernières tensions. C'est à elle que Mozart réserve la fonction du retour définitif au ton principal de RéM, accentuant la symétrie avec le socle introductif du finale, et par conséquent, notre sensation de dénouement.

Fidèle aux principes du style classique quant au rôle des sections conclusives, Mozart cite dans cette scène ultime de nombreux éléments précédemment exploités, compris dorénavant dans une forme qui leur apporte une paix et un équilibre regagnés. Ainsi le *lieto fine* est-il l'occasion de revenir sur le tétracorde descendant, dont nous avons souligné la connotation de lamentation. Dans un bref instant de recueillement (« Ah certo è l'ombra », mes. 689-692), Mozart ré-utilise les enchaînements harmoniques qui ont fait toute l'expressivité de la scène précédente, mais sans les laisser envahir le discours³¹ :

³¹ On remarque également dans ce passage l'usage de la sixte napolitaine (mes. 683), que suit de peu le retour de l'accord de sixte augmentée (mes. 694). Tous deux contribuent à la richesse harmonique de ces quelques mesures. Mélodiquement et harmoniquement, nous sommes en lien étroit avec la scène de la mort de Don Giovanni.

The musical score for the final scene of Mozart's *Don Giovanni* features a dense arrangement of instruments and voices. The vocal parts include *D. A.*, *Z.*, *D. O.*, *Masetto*, and the *Chorus (M.)*. The lyrics are in German, reflecting the dramatic situation of the scene. The instrumentation includes *Viol.* (Violin I), *Viol. II*, *Viola*, *Vc.* (Cello), and *G. b.* (Double Bass). The score is set in 3/4 time, with various key signatures throughout, illustrating the complex harmonic language of the piece.

Fig. 7 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena ultima*, mesures 687-694 : retour du tétracorde descendant.

Le long chromatisme descendant qui suit crée un moment suspendu d'une grande beauté³². Mais on ne s'attarde pas sur cette fugitive déploration du disparu ; la temporalité reste parfaitement contrôlée par le gracieux mètre à trois temps, de même que par l'articulation claire des phrases musicales. Les événements, assimilés à leur nouveau cadre formel et harmonique, ne provoquent plus de désordre ; ils paraissent comme « digérés »³³. Or, en tirant parti de ce qui précède pour en proposer une synthèse d'un nouvel ordre, Mozart confère un pouvoir quasi thérapeutique à la musique. Dans ce contexte, *Donna Anna* et *Don Ottavio* vont

³² Ce passage correspond au « resto estatico » de l'opéra de Bertati / Gazzaniga, avant le vaudeville final.

³³ Cette interprétation me semble également pertinente pour rendre compte du travail harmonique de Mozart sur les récitatifs accompagnés et *arias* de *Donna Elvira* et de *Donna Anna* du 2ème acte. Ayant surmonté chacune tour à tour leurs souffrances, elles sont capables de revenir, au sein d'une tonalité nouvelle, sur des mouvements harmoniques vécus précédemment comme dramatiques. Intégrés à un nouveau contexte, ceux-ci paraissent acceptés, comme si les blessures du passé étaient réparées ; en retour, leur présence approfondit la tonalité nouvelle, qui se trouve comme enrichie par les expériences vécues.

enfin pouvoir entrer en duo. Pourvus de plusieurs scènes communes tout au long de l'opéra, ils n'ont encore jamais entremêlé leurs voix de la sorte³⁴ :

724
Cor. in G
I. Viol.
II. Viol.
Viol.
D.A.
Mag dein Herz sich nach mir seh-nen,
At de - sio di chi fa - do - ra
treu er-ge-ben bleibst du-...
D.O.
Mag mein Herz sich nach dir seh-nen,
At de - sio di chi m'a-do - ra
treu er-ge-ben bleib ieh... dir,
der de-ve un fi... do a- mor;
Ve.
Cb.

Fig. 8 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena ultima*, mesures 724-727 : duo (« Larghetto ») entre Donna Anna et Don Ottavio.

Le rôle résolutif du *lieto fine* passe également par l'humour, qui offre un sain moyen de distanciation sur les événements passés. A cet égard, l'effet le plus amusant est la reprise des sauts d'octave majestueux du Commandeur par Leporello, lorsque ce dernier décrit l'arrivée de la statue : « Venne un colosso... » (mesures 641-659).

D. A. Donna Anna
Was ist ge-sche-hen, re-de, er - zäh-le, re - de, er - zäh-le doch, pre - sto, abri-ga-ti,
Z. Zerlina
Was ist ge-sche-hen, re-de, er - zäh-le, re - de, er - zäh-le doch, pre - sto, abri-ga-ti,
D. E. Donna Elvira
Was ist ge-sche-hen, re-de, er - zäh-le, re - de, er - zäh-le doch, pre - sto, abri-ga-ti,
D. O. Don Ottavio
Was ist ge-sche-hen, re-de, er - zäh-le, re - de, er - zäh-le doch, pre - sto, abri-ga-ti,
L. weit. Masetto
Da kam ein Rie-se... da kam ein Rie-se... doch, ach, ich
d. ven - ne um co - los - so... ven-ne um co - los - so... Ma se non
M. Was ist ge-sche-hen, re-de, er - zäh-le, re - de, er - zäh-le doch, pre - sto, abri-ga-ti,
Ve. Cb.

³⁴ Jusqu'ici, Don Ottavio et Donna Anna ont presque toujours chanté l'un face à l'autre ; ou alors, leurs voix se sont superposées comme un bloc hiératique, représentant leur ardeur commune à la vengeance. Leur duo final est au contraire un « vrai » duo lyrique et amoureux, dans lequel les voix se répondent et se complètent sur un tout autre mode que précédemment.

Fig. 9 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena ultima*, mesures 641-659 : détournement burlesque des octaves du Commandeur dans le discours de Leporello.

Absorbé par le registre *buffo* (signalé par les grands intervalles et les notes répétées dans un débit rapide), le vocabulaire élevé du Commandeur se trouve renversé de façon carnavalesque. Mozart s'amuse même à citer ses notes favorites : les terribles « ré », compris alors dans la fatale tonalité de ré mineur. Celle-ci revient d'ailleurs au moment de l'évocation du royaume de Pluton et de Proserpine (voir Fig. 1, mes. 746-747). Prise dans une marche harmonique, elle a pour fonction de ramener le ton principal de RéM, avec la fugue conclusive. Mozart introduit par la même occasion le retour éphémère d'un langage baroque légèrement exagéré, ce qui provoque le rire et la distanciation. Au même endroit (mes. 746-750), les fusées ascendantes dont nous avons parlé sont une réminiscence des terribles coups frappés à la porte dans la scène précédente, ceux-là même qui avaient interrompu Don Giovanni dans son souper. C'est comme si Mozart levait le voile sur ses propres procédés. « Le grand écart de *Don Giovanni* », écrit Michel Noiray, « n'est [...] pas entre le comique et le tragique, comme on le dit si souvent, mais entre l'illusion parfaite et l'illusion mise à distance ; et c'est bien là l'un des plaisirs de l'opéra : se voir rappeler, de temps en temps, qu'après tout nous sommes au théâtre. »³⁵

Même la fugue est l'occasion pour Mozart de tisser des liens sous-jacents avec ce qui a précédé, et de résoudre les dernières tensions, en intégrant les moments les plus terrifiants sur un plan nouveau. Alors que les protagonistes se lancent dans un long figuralisme sur le mot « *sempre* » (mes. 831), prolongé en une majestueuse pédale, un nouveau contresujet se fait entendre à la voix de Don Ottavio. Il accompagne la marche descendante des violons sur la queue du sujet de la fugue :

³⁵ *Op. cit.*, p. 133.

Fig. 10 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena ultima*, mesures 829-838 : nouveau contresujet, chromatique (en rouge), soulignant le figuralisme du mot « *sempre* » (longues notes tenues en pédales).

Or, ce motif n'est pas sans rappeler le formidable « Ah tempo più non v'è » (« Ah, il n'est plus temps », mes. 549-554), proféré par le Commandeur lorsque ce dernier tranche définitivement le sort de Don Giovanni :

Fig. 11 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena XV*, mesures 829-838 : motif du Commandeur, en valeurs longues et pourvu de deux chromatismes, figurant l'idée d'éternité (« *Tempo più non v'è* » : « Il n'est plus temps »).

D'aspect antique et sévère, les deux motifs (Fig. 11 et 12) sont en valeurs longues, ce qui suffit déjà à les rapprocher. D'autre part, ils font un usage prononcé de l'intervalle de demi-ton, et forment par leur dessin mélodique ce qu'on appelle un motif « en croix » (à la « Bach », pourrait-on dire³⁶). Ce clin d'œil — ou du moins le langage commun auquel il est fait référence — permet à Mozart de mettre en lien ces deux passages, en révélant l'importance de la question du *temps*, au moment crucial de conclure. Tout comme le « *tempo più non v'è* », ce « *sempre* » figuré par

³⁶ La solmisation allemande attribue des lettres aux notes de musique. Ainsi peut-on créer des motifs qui fonctionnent comme des sortes de « codes secrets », ou de « signatures musicales ». Certains noms se prêtent particulièrement bien à l'exercice, comme celui de Bach, qui comprend deux mouvements chromatiques : sib-la-do-si. Le dessin mélodique obtenu suggère en outre une forme de croix. Or, les motifs discutés ci-dessus rappellent beaucoup ce fameux « B-A-C-H », que le maître de Leipzig s'est souvent plu à glisser dans ses partitions.

les valeurs longues ne renvoie-t-il pas en effet à une autre temporalité que celle de l'être humain : l'éternité, dont le contrôle lui échappe forcément³⁷ ?

Retour sur l'ambivalence : le mot de la fin

Tout laisse penser que Mozart avait pressenti la leçon de Jean Rousset : le mythe de Don Juan est avant tout une affaire de transcendance ; sa clef réside dans l'affront au mort, et dans le châtiment qui en découle³⁸. En situant sa conclusion sur un registre aussi élevé et spirituel, le compositeur a sorti *Don Giovanni* du ponctuel et du local, soit du costume sous lequel il avait été véhiculé par la tradition de l'opéra *buffa* durant tout le siècle. La fugue conclusive, par son langage généralisant basé sur l'égalité des voix et l'équilibre de l'ensemble, tend à une forme d'universalité qui distingue même le finale de *Don Giovanni* des autres *lieto fine* de la trilogie avec Da Ponte³⁹. Or, la présence d'une sorte de métaphysique musicale à la fin de l'opéra nous dérange peut-être parce que la musique elle-même nous a fait croire jusqu'ici qu'il était avant tout question d'intrigues amoureuses. Dès lors, on cherche la trace d'un trouble dans la réaction des personnages réunis pour le tableau final, à l'annonce de la mort de Don Giovanni, tandis que Mozart a déjà ouvert le propos sur une autre perspective.

Au-delà de l'apparente morale bien-pensante proclamée naïvement par l'assemblée, et dont le texte tient encore du modèle du vaudeville (« Telle est la fin de celui qui agit mal / Car la mort des perfides / Est toujours pareille à leur vie »), le compositeur nous invite à une méditation plus profonde sur l'expérience humaine, en assimilant les événements passés dans un nouveau contexte, et en offrant à ce cheminement intérieur une dimension spirituelle. « Mozart réussit à infléchir les intentions du librettiste », dit Romeo Castellucci dans un entretien en marge de sa récente mise en scène de *Don Giovanni*. « Heureusement, car cela nous donne un objet ambigu et complexe, un objet esthétique, là où le livret tend à rendre Don Giovanni stéréotypique [...] »⁴⁰. En situant l'action dans une église préalablement vidée de tous ses attributs religieux, le metteur en scène propose d'ailleurs une métaphore frappante de cette capacité de la musique à nous sortir, puis à nous replonger dans la dynamique de transcendance propre au mythe.

³⁷ En pareil contexte, il est particulièrement amusant d'entendre Leporello répondre au Commandeur, dans la scène précédente : « Tempo non ha, scusate » (« Il n'a pas le temps, excusez-le ») !

³⁸ Voir Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 2012 [1978].

³⁹ A vrai dire, l'aspect solennel des dernières pages de *Don Giovanni* annonce plutôt la fin de *La Flûte enchantée*, qui verra aussi disparaître les perturbateurs nocturnes de l'ordre, avant le triomphe de la lumière et la consécration des couples.

⁴⁰ Romeo Castellucci, Salzburger Festspiele, 2020. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=4T9LI0V5uAk>, consulté le 18.02.2022. Dans cette même mise en scène, la mort de Don Giovanni, dénudé de ses habits et pétrifié sous nos yeux, tend elle aussi à une forme d'universalisation du propos, en convoquant la mémoire des corps carbonisés de Pompéi.

A ce propos, le compositeur n'a pas dit son dernier mot... Alors que l'aspect grandiose de l'écriture laissait envisager une fin somptueuse et un brin emphatique, la nuance devient soudainement *piano* sur les dernières mesures de l'opéra. Loin de toute pompe et de toute convention, l'orchestre se réduit alors de façon inattendue pour laisser place aux seuls violons, qui font entendre discrètement la queue du sujet de la fugue. Espiègle, d'esprit galant, celle-ci revient en une dernière et savoureuse marche harmonique, qui fait l'effet d'une dérobade :

Fig. 12 : Mozart, *Don Giovanni*, Finale, *scena ultima*, mesures 860-871 : ultime retour de la queue du sujet de fugue (en beige), pris dans un mouvement chromatique rappelant à la fois la mort de Don Giovanni et le « *Tempo più non vè* » du Commandeur (en rouge).

On y reconnaît l'écho du chromatisme descendant lié à la mort de Don Giovanni, pris dans un mouvement conclusif qui n'a plus rien de douloureux, mais qui sonne plutôt comme un trait d'esprit. A bien y regarder, on croit même distinguer, dans le dessin mélodique, une réminiscence du sévère motif du Commandeur (Fig. 11), métamorphosé de façon légèrement irrévérencieuse en raison des trilles et des notes piquées qui l'ornementent. « Ah tempo più non v'è ! » Au fond, tous les deux sont morts... Et nous sommes bien au théâtre.

« Les gens qui ne rient jamais ne sont pas des gens sérieux », aurait pu dire Wolfgang à Amadeus.

BIBLIOGRAPHIE

Livrets et partitions :

Giovanni Bertati et Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra, dramma giocoso* (1787), livret complet sur : www.librettidopera.it

Christoph Willibald Gluck, *Don Juan. Il convitato di pietra* (1761), manuscrit n.d. (ca. 1770), Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek : [https://imslp.org/wiki/Don_Juan,_Wq.52_\(Gluck,_Christoph_Willibald\)](https://imslp.org/wiki/Don_Juan,_Wq.52_(Gluck,_Christoph_Willibald))

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni. Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, dramma giocoso in due atti* (1787), New York, Dover Publications, 1974 [éd. Peters, n.d.].

Littérature secondaire :

Eytan Agmon, « A Moment of Suspense in The Second Finale of « Don Giovanni », in *Theory and Practice*, Music Theory Society of New York State, vol. 16, 1991, pp. 39-49.

Mozart. *Don Giovanni. L'Avant-Scène Opéra*, n° 172, Paris, éd. Premières Loges, 2002.

Cliff Eisen et Stanley Sadie, « Wolfgang Amadeus Mozart », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Limited, 2001 [1980].

Daniel Heartz, *Mozart's Operas*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990.

Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don Giovanni-Opern im italienschen buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, München, Fink Verlag, 1972.

Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica, dall' "Empio punito" a Mozart*, Venise, Marsilio editori, 1999.

Charles Rosen, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1971.

Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 2012 [1978].

Julian Rushton, *W. A. Mozart. Don Giovanni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005.

Ian Woodfield, *The Vienna Don Giovanni*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2010.

Interview :

Romeo Castellucci (mise en scène), Theodor Currentzis (dir.), *Don Giovanni*, Salzburger Festspiele, 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=4T9LI0V5uAk>, consulté le 18.02.2022.

PLAN

- Une affaire de réception ?
- En amont : le modèle sous-jacent du vaudeville
- Enjeux philologiques : l'intégration des genres
- Enjeux structurels : l'équilibre de l'ensemble

- [Enjeux rhétoriques : figures de l'au-delà](#)
- [Catharsis et résolution des tensions](#)
- [Retour sur l'ambivalence : le mot de la fin](#)

AUTEUR

Mathilde Reichler

[Voir ses autres contributions](#)

Haute Ecole de Musique HES-SO (Lausanne)