

Mihaela-Silvia ROȘCA  
(Universitatea de Vest din  
Timișoara)

## Intersectări cu latinitatea în *Don Giovanni* de Mozart

**Abstract: (Latinist Interactions in Mozart's *Don Giovanni*)** The Miraculous or *miraculous*, as the Latins called it, can be decoded in a modern interpretation as a permanent self-discovery of the artist as someone who is predestined to forever seek the Parnasus, the same Parnasus that all his peers are yearning for. The existential miraculous finds its expression in Mozart's unparalleled *Don Giovanni*, in which Don Juan imagined by Tirso de Molina leaves the mediaeval Iberic space and temporarily settles in Italy, the country that whetted Mozart's appetite for the opera, and homeland of Lorenzo da Ponte. Mozart was a genius of composition and unique in his capacity of retaining his innocence and his passion for the oneiric in an otherwise impure world (which eventually destroyed him physically at only 35 years of age). Mozart together with his alter-ego, his libretto writer Lorenzo da Ponte, another misunderstood, unhappy poetic genius, found new musical-literary metaphors to express his passion and his vibrant zest for life. *Don Giovanni* is an epitome of his genius, particularly his artistic one, and together with another variant *Dr. Faustus*, outlines the huge picture of centuries of music alongside all the other great personalities. Mozart and Da Ponte cannot be missing from the ranks of those seekers of the *Miraculous* and the *Absolute*.

**Keywords:** miraculous, Don Giovanni, Mozart, Lorenzo da Ponte, the Absolute

**Rezumat:** Miraculosul sau *miraculosus*, așa cum îl numeau latinii, poate fi decodat, într-o accepțiune actualizată, ca o permanentă autodescoperire a artistului, a omului care este predestinat să nu înceteze să caute Parnasul, cel la care toți asemenea lui tind. Miraculosul existențial donjuanesc își găsește expresia providențială în muzica marelui Mozart, mai precis, în acel opus nepereche *Don Giovanni*, în care Don Juan imaginat de Tirso de Molina părăsește spațiul iberic medieval și poposește în Italia, patria lui Lorenzo da Ponte, cea care i-a deschis gustul pentru operă copilului Mozart. În demersul său componistic, Mozart a fost genial și unic pentru că a reușit să-și păstreze într-o lume imundă (care până la urmă îl va doborî fizic la numai 35 de ani) darul inocenței, pasiunea pentru oniric, găsind alături de egalul său, genialul, neînțeleșul și nefericitul poet și libretist Lorenzo daPonte, noi metafore muzical-literare aducătoare de pasiuni și vibrantă trăire extatică. *Don Giovanni* este deopotrivă expresia genialității, a celei artistice în mod special, și împreună cu o altă variațiune a sa, *DoctorulFaust*, compun tabloul în care regăsim alături de ei prezențele marilor personalități creatoare ale unor secole de muzică. Așadar, numele lui Mozart și Da Ponte nu puteau lipsi din megatabloul căutătorilor de Absolut și Miraculos.

**Cuvinte-cheie:** miraculos, Don Giovanni, Mozart, lorenzo da Ponte, absolut

Există un destin al personajelor așa cum există și un destin al modelelor umane inspiratoare care este marcat de două repere existențiale determinante și care se referă la raporturile omului cu divinitatea. În teatru, operă, literatură ca și în viață, faptele reprobabile, uneori demoniace ale oamenilor au, în funcție de puterea de regenerare spirituală a acestora, două soluții finale: fie mântuirea păcătosului prin schimbarea conduitei morale proprii, fie damnarea lui prin rămânerea în zona infernală întreținută de exacerbarea egotismului existențial.

De aceea, miturile moderne printre care se numără și cel al *Seducătorului*, se confruntă în creația europeană a ultimelor trei secole cu această perpetuă dilemă estetică-

filozofică și morală totodată, care divide creatorii și creațiile lor în funcție de raportarea la binomul dialectic *mântuire-damnare*.

Percepția stării donjuanești este diferită la reprezentanții celor două sexe. Bărbatul vede în propria oglindă fizionomia posibilă a unui Don Juan, pe când femeia speră să vadă în acea oglindă propriul zâmbet de fericire la vederea unui Don Juan copleșit de miraculoasa apariție a jumătății androginice pierdute și regăsite. *Miraculosul* poate fi decodat și ca o permanentă autodescoperire a artistului, a omului care este predestinat să nu înceteze să caute *Parnasul*, cel la care toți asemenea lui tind. *Miraculosul* existențial donjuanesc își găsește expresia greu de egalat în muzica marelui Mozart, mai precis în acel opus nepereche, *Don Giovanni*, în care Don Juan părăsește spațiul iberic medieval și poposește în Italia, patria lui Lorenzo da Ponte, autorul libretului și cea care i-a deschis gustul pentru operă copilului Mozart. El a fost genial în demersul său componistic și unic pentru că a reușit să-și păstreze într-o lume imundă, care până la urmă îl va doborî fizic la numai 35 de ani, darul inocenței, pasiunea pentru oniric, gășind alături de egalul său, genialul, neînțelesul și nefericitul poet și libretist Lorenzo da Ponte, noi metafore muzical-literare aducătoare de pasiuni și vibrantă trăire extatică.

Don Juan este deopotrivă expresia genialității, a celei artistice în mod special și alături de o altă variațiune a sa, doctorul Faust, compun tabloul în care regăsim alături de ei prezențele marilor personalități ale unor secole de muzică. Numele lui Mozart și al lui da Ponte nu puteau lipsi din megatabloul căutătorilor de *absolut si miraculos*.

Locul de naștere al fascinantului, misteriosului, incitantului *Seducător* este Spania conchistadorilor, dar și Spania inchizitorială, care, în plin secol al XVII-lea era dominată de vânătoarea temutei autorități a bisericii catolice împotriva evreilor sefarzi și a arabilor, considerați de către aceasta eretici, blasfemiatori ai cutumelor ecleziastice. El își face intrarea impetuos în secolul de aur al teatrului spaniol și se consacră datorită marelui său reprezentant, *Tirso de Molina*.

„*Tirso de Molina*, sau *Gabriel Tellez* rămâne o figură enigmatică în istoria dramaturgiei universale. Enigma începe cu însăși biografia scriitorului, despre care știm exact atâtea lucruri câte sunt necesare pentru ca presupunerile cele mai fanteziste să-l transforme într-un personaj, mai mult decât controversat. Traseul existențial al dramaturgului spaniol este marcat de călugărirea și ascensiunea sa teologică, ajungând până la rangul de cronicar general al *Ordinului Mercedarilor* – congregație ce recunoștea regula canonică augustină și cultiva spiritul cavaleresc, gata de luptă, - iar mai apoi stareț de mănăstire și definitiv provincial al Castiliei. *Tirso de Molina* a rămas definitiv în conștiința posterității datorită piesei de teatru care l-a făcut celebru, mulți dintre cercetători văzând în el adevăratul, chiar primul creator al lui Don Juan, o dată cu apariția piesei în 1630 sub numele de *Seducătorul din Sevilla și oaspetele de piatră*. Prin întreaga sa creație, dar mai ales grație capodoperei sale, călugărul literat devoalează afinitățile, punctele de convergență dintre el și ilustrul său predecesor, *Lope de Vega*, pregătind, în același timp, apariția în scenă a unui alt mare dramaturg spaniol, *Caldéron de la Barca*. Adept al naturalului în artă, al spontaneității, încercând, fără a reuși întotdeauna, să elimine artificiile retorice și excesul de literaturizare”, *Molina va fi asociat, de la bun început, cu acel „spirit popular necanonic” ce ia consacrat statutul de corifeu al „artei noi de a face comedie”<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> <http://www.amosnews.ro/arhiva/seducatorul-din-sevilla-oaspetele-piatra-tirso-molina-teatrul-national-radiofonic-19-01-2009>

El *burlador de Sevilla*, povestea scenică a unui nobil legendar, controversatul și, polivalentul *Don Juan Tenorio*, a fost proiectată ca o operă bufă cu un pronunțat caracter moralizator, în totală disonanță cu viziunea epocii romantice care l-a idealizat și i-a conferit valoare de simbol al omului ce tinde spre cuprinderea integrală a lumii și a principiilor ce guvernează viața. Vom pune accentul foarte mult asupra naturii eroului, a acestui „*homo eroticus*” iberic preluat din tezaurul bogat al legendelor populare și valorificând imagini reale ale unor conchistadori de inimi ai vremii, excentrici și recuzând orice autoritate. Împrumutat sau nu din alte lucrări contemporane sau anterioare scriitorului, aceste aspecte nu limitează câtuși de puțin meritul lui Molina și valența estetică superioară a piesei sale. Și cum să nu se ofere timpului viitor o operă care a reușit să surmonteze barierele temporale de netrecut pentru alții? Această transcendere a epocilor s-a putut realiza datorită faptului că Tirso de Molina a imaginat în protagonistul său un veritabil tip uman, un model universal de neegalat până la el. „Viciul constă la Don Juan mai puțin în plăcerea erotică și mai mult în sfidarea ordinii prestabilite pentru a-și satisface orgoliul de *seducător veritabil*. Furia distrugerii prin atentatul la onoare îi produce o satisfacție demonică”. Creat ca un personaj complex și problematic, Don Juan a provocat în timp nenumărate speculații: „de la posibila damnare a eroului aflat într-o căutare perpetuă a identității sau dublului compensator, la narcisism și până la interpretarea psihanalitică, cu referire la complexul lui Oedip”.

În piesa dramaturgului spaniol, ne rețin atenția câteva scene de profundă și incontestabilă valoare literară: scena seducerii Donnei Ana și a înfruntării comandoului Don Gonzalo de Ulloa pe care Don Juan îl ucide în duel; el este de altfel motivul terifiant al apariției în finalul piesei a statuii de piatră ce se răzbună, plasată în plan secund pentru a accentua și mai mult „caracterul de dramă teologică, moralizatoare”; deghizarea eroului în ducele Octavio pentru a-i cuceri iubita, pe ducesa Isabella și recunoașterea înșelătoriei ce-i amplifică satisfacția cinică. E o alternanță permanentă a scenelor, o continuă dedublare a unui personaj ce trăiește prin și pentru complicitățile, subterfugiile și mașinațiunile ce-l fac atât de original. Finalul piesei „restituie ordinea firească, dezechilibrată de Don Juan”. Alternanța de real și fantastic macabru e evidentă mai ales în final când statuia Comandoului este invitată la cina care premerge deznodământul. „Cina din capela întunecoasă cu vipere, scorpioni și tocăniță de unghii, fiere și oțet, pare un fel de exorcism inversat, care în loc să alunge, convoacă duhurile rele, împlinind astfel justiția divină”<sup>2</sup>.

Împletită din elemente medievale, renaștentiste și îmbogățită cu volute ce intuiesc epoca romantică, piesa lui Molina consfințește, în plină perioadă de dominație a imaginarului baroc, împlinirea justiției divine și pedepsirea exemplară a individului uman care-și transformă viața și semenii în realități bune doar a satisface o natură vanitoasă și egoistă. Prin deznodământul ei, lucrarea se circumscrie moralei canonice rigide a Evului Mediu, dar, prin trama creată, prin inovațiile aduse și prin resorturile profunde care-o individualizează, opera de teatru transgresează limitele temporale ale vremii sale, anticipând modernitatea polimorfă ce urma să încolțească în spațiul culturii europene.

Se pare că, după ce a reușit să treacă dincolo de granițele în care s-a născut și s-a dezvoltat, mitul lui Don Juan n-a încetat să preocupe gândirea occidentală timp de mai multe secole. Dar, pentru a nu crea un decalaj prea mare, e suficient să trecem pe tărâmul galic ca să vedem cum, în 1665, marele autor de comedii, Molière, publică una dintre cunoscutele

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, <http://www.amosnews.ro/arhiva/seducatorul-dinsevilla-oaspetele-piatra-tirso-molina-teatrul-national-radiofonic-19-01-2009>

sale comedii: *Dom Juan ou le Festin de pierre (Don Juan sau Ospățul de piatră)*. Leitmotivul tematic se păstrează, e același al „nobilului rău famat, al fanfaronului curtean cu pretenții raționaliste”. Scriitorul francez nu deviază foarte mult de la firul evolutiv al evenimentelor descrise de Molina și păstrează, de exemplu, momentul naufragiului suferit de erou sau „confruntarea cu statuia justițiară a dramei”. Diferențele dintre cei doi creatori apar în acele elemente ale variabilelor care consună cu harul literar, viziunea imaginativă insolită și care vin să facă diferența. Molière, ca și predecesorul său spaniol este o personalitate controversată a epocii sale, un critic virulent, chiar dacă tehnica lui ține mai mult de registrul comicului, al „falsului cotidian indus de convențiile sociale, morale și religioase”. Cu virtuozitatea penelului său va crea un personaj căruia îi va conferi și o altă dimensiune: acea dispoziție spre răzvrătire robespierriană și „eludarea legilor logos-ului”. Ținta devine, în mod tacit, pasiunea cunoașterii vieții și a trăirii ei plene la cote incendiare, care surclasează cotidianul limitat și reducionista. În fond, „victimele” lui Don Juan nu sunt altceva decât niște autodamnați, sunt proprii lor prizonieri, lăsați pradă falsității induse și întreținute de educația ternă și neconformă cu realitatea, dar și bigotismului religios. Autorul nu vrea să-și mântuiască protagonistul; el rămâne în continuare un „erou distructiv”, dar și un „erou al luptei împotriva ipocriziei societății în care trăiește”.

Nu ne vom opri asupra redării scenelor piesei lui Molière. Deși acțiunea se petrece în Sicilia de data aceasta, iar scena finală cu apariția statuii Comandorului și dispariția în neant a eroului nu mai înseamnă atât de mult pentru scriitorul francez în comparație cu Tirso de Molina. Nu putem omite însă originalitatea acestui caracter emblematic și paradoxal pe care autorul l-a creat: spirit cavaleresc și ipocrizie crasă; aventurier incurabil, „devorator de inimi” și om cu reputație în societatea înaltă; trădător, libertin, dar și generos ori curajos, Dom Juan al lui Molière rămâne un ahtiat al „poftei de a trăi”, un iubitor al vieții „consumate până la epuizare, până la confruntarea cu moartea”. Pentru cunoscutul moralist și dramaturg, problema dezagregării valorilor umane și sociale nu ia o formă strict individualistă. Eticist declarat, Molière așează în duplicitarul și înșelătorul Dom Juan toate „armele” pe care societatea vremii sale le-a inventat pentru a parveni și a trăda. Așadar, direcția scriitorului este una generalizatoare, lansându-și satirele sale binecunoscute nu doar asupra individului în singularitatea sa, ci mai ales asupra societății contemporane lui. Și mai există încă o dovadă a faptului că personajul transcende sfera senzualului dezavuant, sugerând, așa cum de fapt, el însuși mărturisește, că plăcerea lui supremă nu constă în „a învinge” sau a poseda femeile, ci în a înțelege mecanismul prin care „ele cad la picioarele sale, urmărind farmecul dragostei și al schimbării ei perpetue”.

Așadar avem de a face cu un alt Don Juan molieresc? Poate. Nu știm. Cert este faptul că, deși nu-și lasă nepedepsit eroul, Molière îi sustrage acestuia tragismul dispariției sale și, dintr-un personaj ce subsuma odată categoriile maleficului și ale degradării umane, scriitorul francez generează o reinnoire, oferind o optică nouă de care *Seducătorul* avea nevoie pentru a-și continua periplul literar. Pedepsit în final, dar e vorba de o altfel de pedeapsă; una ce se diluează încet și cedează locul prim unei simbolistici superioare ce tinde să facă din Don Juan modelul de „forță supremă a descoperirii valorilor vieții pe cont propriu, independent de experiența acumulată de societate și transmisă prin intermediul strămoșilor”.

Mozart realizează magistral liantul între profilul nobilului spaniol, dominat de egotism, de vocația sa de conchistador și cel al Don Juan-ului galic, contaminat de spiritul revansard iluminist robespierrian evocat de Molière. Compozitorul era cucerit anterior de

teatrul lui Beaumarchais, mai precis de *Nunta lui Figaro*, căreia Mozart îi dedică o adevărată capodoperă lirică cu același nume în 1784, realizată împreună cu extrem de controversatul libretist italian Lorenzo da Ponte.

Opera *Don Giovanni*, reprezentată cu succes în premieră la Praga în 1787 și care poartă deopotrivă și semnătura lui da Ponte, reia într-un alt registru muzical-dramatic leitmotivul diferențelor dintre clasele sociale premergătoare revoluției franceze expuse în *Nunta lui Figaro*, de astă dată racordându-le la o intrigă de proveniență iberică, în care personajul central, meridionalul Don Giovanni este secondat și înfruntat de exponenți ai segmentelor sociale defavorizate, servitori, țărani, care în ecuația teatrală a lui Molina și Molière erau mai puțin conturați din punct de vedere scenic. Aparițiile servitorului lui Don Giovanni, Leporello, ale cuplului de țărani îndrăgostiți Zerlina-Masetto, reușesc să contrapuncteze în cheie comică cele ale nobilei spaniole Donna Anna, secondată de fidelul ei logodnic Don Ottavio sau ale temperamentalei burgheze spaniole Donna Elvira. Elementul constant și dominant îl reprezintă Comandorul, tatăl Donnei Anna, ucis de Don Giovanni în duel la începutul operei și care în finalul ei își face apariția în ipostaza inchizitorială a *Oaspelui de piatră*, care îl va arunca pe damnatul *Seducător* în flăcările purificatoare ale Infernului. Lumea operei lui Don Giovanni prezentată de Mozart și da Ponte pendulează între tragic și comic, între real și fantastic, între solemn și grotesc cu grația roccoco a unui menuet, gen atât de prezent în paginile partiturii marelui compozitor vienez. Firescul trecerilor de la extaz la agonie este copleșitor iar specificația *dramma giocoso* înscrisă pe prima pagină a manuscrisului este pe deplin onorată de cei doi creatori.

Imaginația eternului *Seducător* meridional Don Giovanni, imaginat de Mozart și Lorenzo da Ponte, cu nenumăratele sale travestiri scenice, cu fiecare nouă apariție a sa va conferi personajului o încărcătură ideatic-caracterială primenită, întregind universul mitului dongiovannian. De aceea, *dramma giocoso Il dissoluto punito ossia Don Giovanni (Destrăbălutul pedepsit sau Don Giovanni)*, prezentată în premieră la 29 octombrie 1787 la Teatrul din Praga va marca o certă cotitură spre melodrama modernă a secolului al XIX-lea, rămânând peste secole o perpetuă provocare pentru teatrele de operă din lume. Don Giovanni este a doua lucrare din renumita „trilogie italiană” a celor doi mari creatori, prima, *Le nozze di Figaro (Nunta lui Figaro)* fiind prezentată în premieră tot la Teatrul din Praga în 1786 iar ultima, cea care încheie tripticul mozartian este *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti (Așa fac toate sau școala amanților)* prezentată în premieră la Burgtheater din Viena în 1790.

Totuși, din cele trei opere, *Don Giovanni* reușește să se impună și să impună totodată concepția sa muzical-dramatică generațiilor de compozitori ai secolelor următoare. Reverberațiile mitului dongiovannian din paginile sale muzical-literare vor asigura perpetuarea profilului libertinului ce va deveni simbolul solitudinii existențiale, care asemeni lui Icar se îndreaptă impetuos în fuga eului mundan spre un fel de infinit ce se vrea înrudit cu divinul. De la opera mozartiană mai departe, Don Giovanni va reprezenta emblema răzvrătirii, devenind antieroul prin excelență, trădat de propria incapacitate de a iubi ce devine arma demonului în dezintegrarea spirituală, în coruperea ființei umane. Don Giovanni va căpăta valențe mefistofelice, devenind un batjocoritor al omului și al valorilor sale, revărsând în setea sa neostoită de cucerire, propria nevoie de compensație.

Iată cum într-o operă clasică se insinuează problema nerezolvată a omului romantic, în conflict cu captivitatea propriei individualități etalată chiar de personajul principal. La confruntarea cu perspectiva infinitului, iubitorul de petreceri, eternul *Seducător*

pare a fi cuprins de o stupoare ludică. În fața refugiului într-un ideal, el începe a se avânta în cuceriri, fiind dezamăgit de fiecare dată de prezența feminină, în tentativa explicită de a umple golul dintre el însuși și depărtarea de neatins.

Romantismul va insista asupra conotației negative a lui Don Giovanni, insistând pe apetența exacerbată și ambiția sexuală, specifice mai mult secolului al XVII-lea. Pentru a ajunge la o lectură modernă trebuie să se petreacă mai mult timp în fața partiturii mozartiene și a versurilor lui da Ponte. Destinul lui Don Giovanni se limpește prin migrarea personajului principal de la simplul Don Juan al lui Tirso de Molina la acel Don Giovanni căruia îi este încredințată zestrea condiției umane ce pendulează între circumscrierea propriei condiții socialumane și infinitul propulsiilor sale.

Asemenea decodare a fost posibilă datorită „sămânței” cultivate în paginile muzicii mozartiene. Don Giovanni înseamnă un moment crucial în evoluția melodramei, fără a expune explicit și complet un asemenea punct de vedere. Mozart era departe de condiția de reformator. Ceea ce a iubit și a expus perpetuu în lucrările sale muzical-scenice a fost acel „spectacol” al omului și spre această perspectivă se îndreaptă opera sa.

Ceea ce îi este caracteristic se referă la virtuozitatea sa de a ști să îmbrace orice idee într-o muzică hăruiată să fie o veritabilă oglindă a vieții. Genul operei *seria*, considerat vetust, vinovat de apetența pentru un fast neverosimil, găsește la Mozart cheia supraviețuirii scenice prin îngemănarea ei cu opera comică, mult mai alertă și apropiată adevărului cotidian. Mozart și da Ponte au fost influențați în decizia lor în alegerea subiectului de un model liric cu un subiect similar: *Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra* (*Don Giovanni Tenorio sau Oaspetele de piatră*) de Giuseppe Gazzaniga după libretul lui Giovanni Bertati, montat în același an cu capodopera mozartiană, 1787 la Teatro San Moise din Veneția. Așadar, Mozart a găsit baza de plecare pentru dezvoltarea propriilor idei chiar în opera comica italiană. Epurarea numerelor muzicale succesive de excesul narațiunii a fost un prim pas în promovarea noului în discursul muzical-dramatic. Mozart lasă mai mult spațiu dialogurilor dintre vocile soliste și abordează un stil colocvial atât în construcția recitativelor *secco* și a celor acompaniate de orchestră cât și în cele destinate ansamblurilor solistice și finalurilor de act. Unele dintre arii au abandonat stilul *di bravura* și au primit atributele dialogurilor, înlesnind totodată tranziția spre momentele de recitativ, așa cum este cazul renumitei *Arii a Catalogului* repartizat personajului Leporello, servitorul lui Don Giovanni.

O altă mențiune importantă pentru diapazonul scenic al conflictului se referă la genericul conceput de tandemul Mozart – da Ponte, care dă dimensiunea genului hibrid și anume *dramma giocoso*. *Giocoso*, da, dar *dramma* reprezintă cuvântul cheie. Opera debutează cu uvertura care este inițiată chiar de motivul muzical al Comandorului iar finalul ei este construit ciclic pe același motiv care, transfigurat, vorbește despre căderea lui Don Giovanni în infern, după refuzul mântuirii, aspect deloc comic.

Până la opera *Le Nozze di Figaro* (Nunta lui Figaro), Mozart folosește des expresia *opera buffa*, dar odată cu *Don Giovanni* el simte nevoia unei schimbări de registru muzical-ideatic și, împreună cu libretistul său face un pas spre ceva inedit.

Cu trei secole în urmă, când vigoarea teatrului liric își pierdea din forță, Mozart și da Ponte aprind din nou flacăra unei imagini-portret care înfruntă timpul, consacându-și binemeritat nemurirea. Acest lucru este datorat legăturii inextricabile cu cel mai intim și mai profund scop al omului, legătură pe care subiectul *drammei giocoso* mozartiene o manifestă de la prima sa expunere. Opera *Don Giovanni* este expresia „umanului” cu multiplele sale sensuri ale lecturii, unul din puținele personaje care traversează neantins timpul și care își

găsește metamorfoze multiple chiar și cu conotații patologice prin insistența pe faptele sale negative.

Pentru a reproduce cuvintele lui Massimo Mila<sup>3</sup> putem afirma că „În secolul al XIX-lea, Don Giovanni este acela care repetă până la plictiseală aceeași experiență, pentru că de fiecare dată îl dezamăgește, iar el caută mereu următoarea experiență ideală”.

### Bibliografie

1. BĂLAN, George, *Arta de a asculta Mozart*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2006
2. BRUMARU, Ada, *Oglinda lui Don Giovanni: șapte dialoguri cu Ionel Pantea*, Editura Muzicală, București, 1999
3. BRUMARU, Ada, *Vârstele Euterpei*, Editura Muzicală, București, 1972
4. CONSTANTINESCU, Grigore, *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu, 1979
5. D'AUREVILLY, Barbey, *Cea mai frumoasă iubire a lui Don Juan*, Editura Humanitas, București, 2008
6. DELCOURT, Marie, *Hermaphroditos: Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică*, Editura Symposion, București, 1996
7. MARAÑON, Gregorio, *Don Juan - Originea legendei*, Editura Humanitas, București, 2008
8. MOROIANU, Mihai, *Marii damnăți*, Editura Muzicală, București, 1980
9. MOZART, W. A., *Scrisori*, Editura Muzicală, București, 1968
10. RANK, Otto, *Dublul. Don Juan*, Institutul European Iași, 1997
11. ROȘCA, Mihaela Silvia, *Mozart, punct culminant al evoluției genului dramatic european*, Editura Muzicală, București, 2013
12. ROȘCA, Mihaela Silvia, *Perpetuarea muzicii mozartiene din secolul luminilor până în contemporaneitate*, Editura Muzicală, București, 2013
13. TOMAN, Josef, *Don Juan*, Editura Univers, București, 1970
14. TUBEUF, André, *Mozart - Drumuri și cânturi*, Editura Humanitas, București, 2007

### Webografie

- <http://www.revistanoinu.com/spune/diploma-de-atentie/don-juan-un-mit-un-avatar-o-legend>
- <http://www.artes-iasi.ro/colocvii/pdf/nr8.pdf10>
- [www.uoradea.ro/attachment/791672704232e82e41d0a31a6bc16159/c9c1db091007769d2dae28244554458c/Burca-Remus-rezumat.pdf](http://www.uoradea.ro/attachment/791672704232e82e41d0a31a6bc16159/c9c1db091007769d2dae28244554458c/Burca-Remus-rezumat.pdf)
- [http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea\\_publica/rezumat/2011/filologie/Stanciu\\_Simiona\\_Alba\\_Ro.pdf](http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2011/filologie/Stanciu_Simiona_Alba_Ro.pdf)
- <http://www.operaamerica.org/Content/Archive/OnlineLearning/donGiovanni/week2/donJuanMyth.html>
- [http://www4.gvsu.edu/pozzig/Don\\_Juan/Apuntes/Don%20Giovanni%20Ultimate%20StudyGuide.pdf](http://www4.gvsu.edu/pozzig/Don_Juan/Apuntes/Don%20Giovanni%20Ultimate%20StudyGuide.pdf)
- <http://www.answers.com/topic/don-juan>
- <http://www.nzherald.co.nz>

<sup>3</sup> Massimo Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, BUR saggi, RCS Libri S.p.A., Milano, 2011