

DANSUL CA ELEMENT DRAMATURGIC ÎN SPECTACOLUL DE OPERĂ: ABORDĂRI SCENICE ÎN OPERELE LUI GIUSEPPE VERDI

DANCE AS A DRAMATURGICAL ELEMENT IN OPERA PERFORMANCE: SCENIC APPROACHES IN THE OPERAS OF GIUSEPPE VERDI

MAIA DOHOTARU¹

doctor în științe ale educației, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-2189-0220>

CZU 792.54:792.83(450)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.21>

Prezentul studiu examinează rolul dansului în șase opere ale lui Giuseppe Verdi: Nabucco, Rigoletto, La Traviata, Un ballo in maschera, Aida și Otello. În teatrul verdian dansul nu trebuie privit doar ca un element decorativ al spectacolului, ci ca o parte activă a construcției scenice și muzicale, care contribuie la dezvoltarea acțiunii și la transmiterea sensului dramatic. În funcție de profilul fiecărei opere, componenta coregrafică apare sub diverse forme: mișcare ceremonial-religioasă, coregrafie colectivă de masă, divertisment de curte, dans de salon, balet triumfal sau structură scenică a deghizării tragice. Studiul analizează rolul acestor scene în construcția dramatică a spectacolului, felul în care sunt alcătuite scenic și muzical, precum și specificul lor ca forme de dans integrate în opera lirică. Dansul nu apare doar ca moment de divertisment, ci ajută la crearea atmosferei scenice, la evidențierea puterii și a ceremoniilor, precum și la accentuarea diferenței dintre aparența de sărbătoare și tensiunile ascunse ale acțiunii. Prin mișcare, ritm și organizarea grupurilor pe scenă dansul poate face mai vizibil conflictul dramatic și poate întări caracterul tragic al spectacolului. Din acest motiv dansul poate fi considerat o parte importantă a teatrului verdian și merită cercetat nu doar din perspectiva coregrafiei, ci și în legătură cu muzica și dramaturgia scenică.

Cuvinte-cheie: dans, operă, Giuseppe Verdi, dramaturgie, coregrafie, ceremonial, spectacol liric, funcție scenică

This study examines the role of dance in six operas by Giuseppe Verdi: Nabucco, Rigoletto, La Traviata, Un ballo in maschera, Aida and Otello. In the Verdian theatre, dance should not be regarded merely as a decorative element of the performance, but as an active component of the scenic and musical construction, contributing to the development of the action and to the articulation of dramatic meaning. Depending on the specific character of each opera, the choreographic component takes various forms: ceremonial and religious movement, collective mass choreography, court entertainment, ballroom dance, triumphal ballet or a scenic mechanism of tragic disguise. The study analyses the role of these scenes in terms of their dramatic construction of the performance, the way they are composed scenically and musically as well as their specificity as dance forms integrated into the lyric opera. Dance does not only appear as a moment of entertainment, but also contributes to the construction of scenic atmosphere, to the representation of power and ceremonies, and to underline the difference between festive appearance and the latent tensions of the action. Through movement, rhythm and the organization of stage groups, dance makes the dramatic conflict more visible and intensifies the tragic dimension of the performance. Thus, dance may be considered as an important component of the Verdian theatre and deserves to be researched not only from the perspective of choreography but also in relation to music and stage dramaturgy.

Keywords: dance, opera, Giuseppe Verdi, dramaturgy, choreography, ceremony, lyric theatre, scenic function

Introducere

În istoria teatrului liric dansul a fost privit frecvent ca un element complementar al spectacolului, asociat mai ales dimensiunii decorative, fastului scenic sau respectării unor convenții de reprezentare caracteristice operei italiene. Totuși, această interpretare devine insuficientă în cazul creației lui Giuseppe Verdi, unde dansul și mișcarea scenică dobândesc adesea o semnificație dramaturgică mai

¹ E-mail: dohotarumaya@yandex.com

amplă. În universul verdian, componenta coregrafică nu se reduce la funcția de ornament spectaculos, ci participă la organizarea acțiunii scenice, la configurarea spațiului teatral și la intensificarea sensului dramatic.

Chiar și în situațiile în care nu apare sub forma unui balet autonom, dansul contribuie la construirea registrelor simbolice ale operei și la reliefaarea tensiunilor dintre aparență și esență, dintre ceremonialul exterior și conflictul interior al personajelor. Prin intermediul mișcării colective, al gestului scenic și al organizării ritmice a spațiului, episoadele coregrafice devin purtătoare de sens, susținând logica dramaturgică a spectacolului. Astfel, în operele lui Verdi, dansul se afirmă nu ca un simplu element decorativ, ci ca o componentă activă a expresiei scenico-muzicale [1, 2].

În operele lui Verdi dansul nu are o formă unică, el poate apărea ca mișcare ritualică, procesională sau corală, ca divertisment de curte, dans de salon, tablou triumfal ori ca mecanism scenic al ambiguității și al deghizării. Această varietate impune o analiză diferențiată, capabilă să evidențieze modul în care fiecare operă integrează dansul în propria construcție dramaturgică. Astfel, în *Nabucco*, accentul cade pe mișcarea colectivă și ceremonială a comunităților scenice; în *Rigoletto* dansul reflectă degradarea morală a curții; în *La Traviata* acesta exprimă sociabilitatea lumii mondene și drama intimă a personajelor; în *Un ballo in maschera* dansul devine un mijloc scenic al deghizării și al crimei; în *Aida* capătă amploare ritualică, ceremonială și triumfală; iar în *Otello* se manifestă mai ales printr-o mișcare coral-ceremonială implicită, completată de un balet propriu-zis [1, 2, 3].

Pentru fiecare operă au fost urmărite trei direcții principale: funcția dansului în dezvoltarea acțiunii dramatice, organizarea scenică și muzicală a episodului coregrafic și tipul de formă artistică în care acesta se încadrează. Termenul „dans” este utilizat într-un sens extins, incluzând nu doar episoadele de balet propriu-zise, ci și formele de mișcare colectivă, procesională sau ceremonială care contribuie la imaginea scenică și la transmiterea sensului dramatic.

Nabucco

În cazul operei „*Nabucco*” dimensiunea coregrafică nu se manifestă ca balet autonom,

ci este absorbită în mișcarea colectivă a corului, în procesiunile rituale, în tablourile puterii și în gestică ceremonială a mulțimilor. Această configurație corespunde profilului general al operei, în care corul primește un rol structural major și devine purtătorul unor stări colective extreme, de la teamă și lamentație până la credință, speranță și exaltare. În consecință, dansul trebuie înțeles aici în sens larg, ca organizare plastică și simbolică a colectivității scenice [1, 2].

Primul nucleu semnificativ apare în actul I, în templul din Ierusalim. Gesturile de implorare, prosternarea colectivă, organizarea procesională a comunității și tensiunea rituală a spațiului sacru generează o veritabilă coregrafie a rugăciunii și a spaimei. Mișcarea nu urmărește divertismentul, ci traduce corporal o stare de criză istorică și religioasă. Din punct de vedere dramaturgic, această organizare ceremonial-religioasă pregătește irupția violenței politice în spațiul sacrului și transformă corpul colectiv într-un purtător al tragediei.

În actele următoare dimensiunea coregrafică se deplasează spre ceremonialul puterii. Scena încoronării, tablourile de curte și dispoziția scenică a grupurilor de magi, preoți, demnitari și soldați construiesc o coregrafie politică de masă. Masele sunt organizate în jurul centrului de autoritate, iar dinamica lor transformă scena într-un tablou monumental al dominației și, în final, al restaurării ordinii sacre. În acest sens, *Nabucco* nu oferă dans ca divertisment scenic, ci o coregrafie ceremonial-politică cu prezența corului, orientată spre reprezentarea comunității și a puterii [3].

Rigoletto

În *Rigoletto* dansul apare integrat în tabloul de curte din actul I și fixează de la început climatul moral al operei. Balul de la palatul ducal nu este un simplu decor festiv, ci expresia exterioară a unui univers dominat de seducție și degradare etică. Intrarea dansatorilor și atmosfera fastuoasă a sălii de

bal funcționează ca semn al hedonismului aristocratic și al corupției instituționalizate. Dansul este aici un indicator social și moral [1, 2].

Funcția sa dramaturgică devine evidentă prin contrastul pe care îl produce cu intervenția lui Monterone și cu instaurarea blestemului. Continuitatea festivă este fracturată de intrarea tragediei, iar mișcarea dansantă se vede brusc transformată în fundal al unei lumi compromise. Compozițional, scena este construită prin opoziția dintre mobilitatea voluptuoasă a curții și violența morală a revelației tragice. În acest fel, dansul nu celebrează ordinea socială, ci o expune în degradarea ei profundă.

Din perspectiva formei artistice, dansul din *Rigoletto* poate fi încadrat în categoria dansului de curte sau a dansului de societate aristocratică. Totuși, în contextul operei, el nu are doar rol de divertisment, ci capătă o funcție critică evidentă. Dansul nu creează o imagine a armoniei și a rafinamentului social, ci dezvăluie, încă de la început, degradarea morală a curții și tensiunile dramatice care vor marca evoluția acțiunii [4].

La Traviata

În *La Traviata* dansul este legat de universul monden și are rolul de a evidenția lumea aparențelor sociale. În salonul Violetei acesta contribuie la crearea unei atmosfere elegante, dar superficiale, în care relațiile dintre personaje sunt marcate de stereotip, seducție și instabilitate afectivă.

Cel mai important moment coregrafic apare în actul al II-lea, la petrecerea Florei, unde sunt introduse episoadele de divertisment cu țigănci și matadori. Aceste intervenții nu au doar rol spectaculos, ci accentuează, prin contrast, drama interioară a Violetei și degradarea relațiilor dintre personaje. În acest context, dansul devine un mijloc de opoziție între veselia exterioară a petrecerii și tensiunea dramatică ascunsă [2, 3].

Din perspectiva formei scenice, aceste episoade pot fi încadrate ca divertisment de salon și dans de caracter, construit printr-o anumită stilizare exotică. Spre deosebire de *Aida*, unde dansul este asociat ceremonialului puterii și imaginii triumfale, în *La Traviata* el exprimă stereotipurile societății mondene și atmosfera festivă care ascunde fragilitatea umană [4].

Un ballo in maschera

În *Un ballo in maschera* dansul este concentrat mai ales în scena balului final. Acest moment nu are doar rol decorativ sau festiv, deoarece întreaga acțiune a operei se îndreaptă spre acest spațiu al măștilor, al relațiilor de curte și al crimei. Balul este anunțat încă din actul I ca un eveniment important, ceea ce îi oferă un rol de anticipare și de organizare a conflictului dramatic [1, 2].

Din punct de vedere dramaturgic, dansul este mai întâi pregătit prin anunțarea balului, apoi devine un mijloc prin care tensiunea se amplifică. În scena finală, mișcarea mulțimii, măștile și circulația personajelor creează confuzie și ascund identitățile. Acest cadru permite amânarea confruntării directe și pregătește momentul crimei. Astfel, dansul nu doar însoțește acțiunea, ci contribuie la desfășurarea ei: ascunde adevărul, creează tensiune și face posibilă lovitura finală.

Scena finală este construită clar și eficient: mai întâi apare cadrul festiv al balului, apoi urmează circulația personajelor mascate, jocul recunoașterilor, întâlnirea de rămas-bun, momentul violenței și moartea. Din perspectiva formei scenice, dansul poate fi înțeles ca dans de salon sau dans de curte mascat, cu elemente ceremoniale și carnavalești. Specificul lui constă în faptul că nu exprimă armonia societății, ci scoate la iveală tensiunile ascunse și conduce acțiunea spre deznodământul tragic [4].

Aida

În *Aida* dansul are una dintre cele mai dezvoltate forme dintre operele analizate. În această operă pot fi identificate trei momente coregrafice importante: dansul sacru al preoteselor, dansul sclavilor mauri din apartamentul Amneris și baletul din scena triumfală. Aceste episoade nu sunt introduse

întâmplător, ci au roluri clare în construcția spectacolului: exprimă lumea religioasă, fastul curții și imaginea victoriei militare.

Dansul sacru al preoteselor din actul I însoțește ritualul consacrării lui Radamès înainte de plecarea la luptă. Acest moment nu are rol de divertisment, ci contribuie la crearea unei atmosfere solemne și religioase. Prin mișcarea ceremonială, prin intervențiile corale și prin prezența preoților, scena capătă caracter ritualic și subliniază faptul că misiunea lui Radamès este prezentată ca una sprijinită de autoritatea religioasă. Din perspectiva formei scenice, acest episod poate fi încadrat ca dans ritualic-sacru [5].

În actul al II-lea dansul sclavilor mauri din apartamentul Amneris evidențiază luxul curții și atmosfera rafinată a palatului. Totodată, acest moment are și un rol dramatic important, deoarece contrastează cu tensiunea psihologică dintre Amneris și Aida. În timp ce cadrul scenic sugerează sărbătoare, bogăție și plăcere, dialogul dintre cele două personaje aduce în prim-plan gelozia, suferința și conflictul afectiv. Astfel, dansul pregătește trecerea de la imaginea festivă a curții la drama interioară a personajelor. Ca formă scenică, episodul poate fi înțeles ca dans de curte sau divertisment cu elemente exotice [6].

Baletul din scena triumfală reprezintă cel mai amplu moment coregrafic al operei. Marșul, defilarea, corul și dansul formează împreună un tablou grandios al victoriei militare. Totuși, această scenă nu exprimă doar gloria publică, ci pregătește și tensiunea morală a operei. În spatele triumfului se află suferința celor învinși, conflictul dintre datorie și iubire și drama Aidei, prinsă între identitatea ei de fiică a regelui etiopian și iubirea pentru Radamès. Dansul contribuie astfel la trecerea de la spectacolul public al victoriei la conflictul interior al personajelor [2, 3].

Un moment semnificativ se regăsește și în finalul operei, când preotesele, prin mișcarea lor ritualică și prezența scenică solemnă, revin deasupra mormântului în care se află Aida și Radamès. În acest context, ritualul nu mai exprimă doar solemnitate religioasă, ci devine fundal tragic al morții celor doi. Prin urmare, în *Aida*, dansul are o funcție complexă: creează spectacol vizual, exprimă simboluri religioase și politice și participă direct la dezvoltarea sensului dramatic al operei.

Otello

În cazul operei *Otello* rolul dansului trebuie analizat cu mai multă atenție, deoarece în versiunea standard nu există un moment coregrafic autonom, asemănător celor din *Aida* sau *La Traviata*. Totuși, opera conține numeroase forme de mișcare scenică organizată: apariții ale maselor corale, ceremonii publice, saluturi festive, scene de primire oficială și tablouri colective legate de autoritate și putere. Aceste elemente formează o coregrafie implicită, construită prin mișcarea grupurilor pe scenă și prin organizarea spațiului dramatic [1].

Din punct de vedere dramaturgic, această mișcare colectivă are rolul de a arăta ordinea publică și solemnitatea comunității cipriote. În același timp, ea contrastează cu starea interioară a lui Otello, care se destramă treptat sub presiunea geloziei și a manipulării. Astfel, ceremonialul exterior nu liniștește conflictul, ci îl face mai vizibil. Cu cât spațiul public pare mai organizat și mai solemn, cu atât drama interioară a personajului devine mai puternică.

În *Otello* dansul nu trebuie înțeles ca balet în sens propriu, ci ca mișcare procesională, corală și ceremonială. El se manifestă prin felul în care comunitatea se organizează pe scenă, prin aclamații, intrări solemne și tablouri de reprezentare publică. Aceste forme de mișcare contribuie la atmosfera operei și la accentuarea conflictului dintre aparența de ordine și destrămarea interioară a protagonistului.

Este important de menționat că, pentru premiera pariziană din 1894, Verdi a compus un *Ballabile*, introdus în actul al III-lea, în contextul ceremonial al primirii ambasadurilor venețieni. Acest fapt permite o dublă interpretare: pe de o parte, versiunea standard a operei, în care predomină mișcarea coral-ceremonială implicită; iar pe de altă parte, versiunea pariziană, care include un balet propriu-zis,

cu funcție de protocol scenic. În acest sens, *Otello* confirmă faptul că dansul în teatrul verdian poate avea forme diferite: uneori apare ca balet propriu-zis, iar alteori ca mișcare scenică organizată, integrată în dinamica dramatică și simbolică a acțiunii [3, 6].

Concluzii

Analiza operelor *Nabucco*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida* și *Otello* evidențiază faptul că dansul în teatrul verdian are un rol mai complex decât acela de simplu element decorativ. În funcție de contextul dramatic al fiecărei opere, dansul poate exprima ceremonialul religios, autoritatea politică, viața de curte, sociabilitatea mondenă, deghizarea tragică sau imaginea triumfului public.

Prin integrarea sa în construcția scenică și muzicală a spectacolului, dansul contribuie la crearea atmosferei, la organizarea spațiului scenic și la accentuarea sensului dramatic. În unele opere el apare sub forma mișcării colective și ceremoniale; în altele ca divertisment de salon, dans de curte sau balet amplu. Indiferent de forma pe care o ia, dansul participă la evidențierea contrastului dintre aparența festivă a scenei și tensiunile interioare ale personajelor.

Prin urmare, dansul trebuie înțeles ca parte importantă a dramaturgiei spectacolului de operă, nu ca un adaos exterior acțiunii. În creația lui Giuseppe Verdi el contribuie la dezvoltarea conflictului, la construirea imaginii scenice și la transmiterea semnificației dramatice. Din această perspectivă, cercetarea dansului în opera verdiană deschide un câmp relevant de analiză interdisciplinară, aflat la intersecția muzicologiei, studiilor teatrale și artei coregrafice.

Referințe bibliografice

1. CONSTANTINESCU, Grigore. *Giuseppe Verdi*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2009. ISBN 978-973-30-2451-4.
2. CONSTANTINESCU, Gabriela; Daniela CARAMAN-FOTEA; Iosif SAVA și Grigore CONSTANTINESCU. *Ghid de operă*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.
3. СОЛОВЦОВА, Любовь А. *Джузепе Верди. Жизненный и творческий путь*. Москва: Музыка, 1986.
4. CARAMAN-FOTEA, Daniela, Grigore CONSTANTINESCU și Iosif SAVA. *Ghid de balet*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.
5. BUGA, Ana și Cristina Maria SÂRBU. *4 secole de teatru muzical*. București: Editura Du Style, 1999.
6. БЛОК, Любовь Д. *Классический танец: история и современность*. Москва: Искусство, 1987.

Manuscris primit la 11.05 2026. Acceptat pentru publicare la 17. 06. 2026.

Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.