

CREAȚII

O pasiune sud-americană – *La Pasión Según San Marcos* de Osvaldo Golijov

Diana Iulia Simon

A. Prezentare generală

Nașterea acestei versiuni a dramei creștine din spiritul culturii sud-americe a reprezentat răspunsul entuziast și carismatic oferit de compozitorul argentinian Osvaldo Golijov neobișnuitei inițiative a celor de la *Internationale Bachakademie*: conceperea unei viziuni contemporane asupra careului evanghelic al Noului Testament. Demersul, ce i-a implicat alături de Golijov pe Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm și Tan Dun, a fost menit să comemoreze la începutul celui de-al treilea mileniu 250 de ani de la moartea lui J. S. Bach în cadrul *Europeisches Musikfest Stuttgart*.

În 1996, într-o corespondență cu Helmuth Rilling, Golijov afirma: „I know that this project would be the defining one for my life, because of its musical, physical and spiritual dimensions.”¹ Anticipând consecințele și amploarea unei asemenea inițiative, compozitorul se va retrage timp de un an din activitatea didactică de la Holy Cross College, dedicându-se culegerii de materiale din diverse zone ale Americii Latine și elaborării ideilor muzicale. De asemenea, împreună cu dirijoarea Maria Guinand și percuționistul Mikael Ringuist va înființa ansamblul coral *Schola Cantorum - Caracas*, respectiv *Orchestra La Pasión*, cărora li se va încredința premiera mondială a lucrării.

Prin abordarea unui asemenea subiect religios, opusurile lui Golijov, modelate inițial de stilurile *klezmer* și *yiddish* (a se vedea, spre exemplu, *Yiddishbbuk*, *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind* sau *Kvakarat*), au demonstrat că autorul își poate etala originalitatea într-o mare varietate de

¹ Citatul este preluat din articolul lui Christian Eisert, *Zentrum meines Lebens-Zu den vier Passionen des Jahres 2000*, integrat în volumul colectiv *Passion-Internationale Bachakademie Stuttgart*, Mönchengladbach, B. Kühn Verlag, 2000, pag. 140.

genuri, ce merg de la sfera muzicii cu subiect sacru (pasiunea deja menționată), către cea vocal-instrumentală (Ayre - scrisă pentru soprana Dawn Upshaw și ansamblul *The Andalusian Dogs, Falling out of time* - dedicată *Silk Road Ensemble*) sau simfonică (*She was here* – scrisă pentru soprană și orchestră), concertantă (*Azul* - pentru violoncel și orchestră), de scenă (opera *Ainadamar*) și chiar, cu foarte mare lejeritate, către cea a muzicii de film (colaborări cu Sally Potter la *The Man Who Cried*, Alejandro González Iñárritu la *Darkness* sau cu Francis Ford Coppola în *Youth without Youth, Tetro, Twixt* și *Megalopolis*).

Succesul pe care *Pasiunea după Marcu* l-a raportat în rândul auditoriului și al criticii de specialitate a determinat o turnură spectaculoasă a carierei compozitorului argentinian: înregistrări la case de discuri prestigioase precum *Haenssler Classic, EMI, Deutsche Grammophon, Warner Records*, nominalizări și premii *Grammy* (*La Pasión Según San Marcos, Ainadamar* - categoria „Best contemporary composition”), stagii de compoziție și colaborări cu orchestrele *Atlanta Symphony, Boston Symphony* sau *Chicago*, diferite comenzi și granturi oferite de *Koussevitzky Music Foundation, Guggenheim Foundation, New York's Lincoln Center* etc¹.

Pentru a oferi o panoramă cât mai exactă asupra lucrării ce constituie obiectul acestei analize, prezentarea de față se va axa în continuare pe detalierea unor parametri semnificativi ai lucrării.

B. Analiza libretului: Structură. Strategii de abordare. Implicații în plan muzical

Suportul textual al opusului ce face obiectul analizei noastre este alcătuit atât din surse religioase, cât și „profane”. Dacă Evanghelia după Marcu (cap. 1; 13; 14; 15) constituie resortul energetic principal al dramaturgiei, structura de ansamblu câștigă în vitalitate prin utilizarea unor scrieri ale Vechiului Testament (fragmente din psalmii 113, 114, 116, 118 în secțiunea a 15-a sau din *Lamentațiile profetului Ieremia* în secțiunile 1 și 34) sau prin folosirea, în finalul pasiunii, a unui text de *Kaddish*². În ceea ce privește sursele

¹ Datele folosite în introducere au ca sursă site-ul oficial al compozitorului, www.osvaldogolijov.com, accesat la 20. 04. 2026 și cel al Colegiului Holy Cross, unde Golijov este profesor din 1991, <https://www.holycross.edu/academics/people/osvaldo-n-golijov>, accesat la 21.04.2026.

² *Kaddish*-ul (sau *Quaddish*-ul) reprezintă o rugăciune de preaslăvire a lui Dumnezeu, rostită în limba aramaică și folosită pentru a delimita secțiunile principale ale liturghiei ebraice: *pesuqei de-zimra, shema yisrael, amidah, seder tahanim* și citirea *Torei* (conform articolului *Kaddish, The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, 54

„profane” ale lucrării, acestea sunt două poeme (primul cu un autor anonim¹, iar cel de-al doilea aparținând poetei spaniole Rosalía de Castro²), folosite pentru a reprezenta momentele de căință ale lui Iuda (secțiunea a 13-a), respectiv Petru (secțiunea 26), ca urmare a trădării de care aceștia s-au făcut vinovați în fața Mântuitorului.

Pe lângă textele deja menționate, libretul conține, însă, și momente pur instrumentale ce ilustrează fie textul evanghelic (*Exordium*-ul pasiunii, secțiunea 1 - *Bautismo en la Cruz*-folosește ca elemente generatoare capitolele 1, v. 11 - „Tu ești Fiul Meu prea iubit, în Tine Îmi găsesc toată plăcerea Mea”, respectiv 15, v. 34 - „Elohi, Elohi, Lama Shabachtani” și un fragment al *Lamentațiilor lui Ieremia* - „O voi oameni care treceți pe aici/ Uitați-vă, uitați-vă și vedeți/ Dacă există o durere mai mare ca a mea”; secțiunea 25, *Desgarro de la Tunica*, constituie reprezentarea momentului în care marele preot își sfâșie hainele ca urmare a blasfemiei pe care Isus, în viziunea sa, a rostit-o odată cu afirmația că El este fiul lui Dumnezeu, Marcu, 14, v. 63; secțiunea 29, *Sentencia*, ilustrează decizia condamnării lui Isus luată în urma dialogului dintre

Londra, MacMillan Publishers Limited, 2001-2002, vol. 13, pag. 37). Iată traducerea textului folosit de Golijov: Fie ca numele Domnului să fie preamărit și preasfințit! / Amin! / Fie ca numele Său să fie binecuvântat în veci. / Binecuvântat, lăudat, slăvit, preamărit, / Puternic, ridicat în slăvi fie / Numele Celui Sfânt. / Binecuvântat este El / Dincolo de orice binecuvântare și cântare, / Laudă și consolare / Ce sunt rostite în lume / Spuneți: Amin.

¹ Traducerea textului anonim folosit în secțiunea a 13-a a pasiunii: Îmi doresc să reneg complet / această lume, / și să mă întorc din nou pentru a trăi, / mamă a inimii mele! / Pentru a vedea dacă într-o lume nouă / Aș putea găsi mai mult adevăr. Reperetele pe secțiuni oferite în această analiză se raportează la ediția vieneză a partiturii, Viena, Universal Edition, 2001.

² Poetă galițiană a secolului al XIX-lea, cu reputație internațională. Creația sa (cuprinsă în volume ca *Follas Novas*, *Cantares Galegos* sau *En Las Orillas Del Sar*) se construiește pornind de la teme precum cea a nostalgiei, pesimismului, suferinței sau neliniștilor existențiale (conform C. Poullain, *Dictionnaire Universel des Litteratures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, vol. I, pag. 623). Iată traducerea poemului folosit de Golijov în secțiunea 26 a pasiunii sale: Lună fără de culoare / Precum aurul palid: / Mă vezi aici și eu nu aș vrea ca tu / să mă vezi de acolo, de sus. / Du-mă, în tăcere, pe a ta rază / Către spațiul călătoriei tale. / Stea a sufletelor orfane, / Lună fără de culoare: / Știu că tu nu-ți reversi lumina / Pe o tristețe atât de profundă ca a mea. / Du-te și spune aceasta stăpânului tău / și mai spune-i să mă ia în lăcașul Său./ Dar, mai bine, nu-i spune nimic, Lună fără de culoare, / Căci oricum soarta-mi nu se va schimba, / aici sau în alte lumi. / Dacă știi unde moartea / își are lăcașul, / Spune-i să-mi ducă trupul și sufletul / într-un loc în care nu voi mai fi pomenit, / nici în această lume, / nici în cea de sus.

Pilat și mulțime, capitolul 15, v. 12-13), fie extensii subiective, interpretări, ale acestuia (secțiunea nr. 9, *Oracion Lucumi-Aria cu greieri* reprezentând-o pe femeia „tăcută” din Betania care, într-un act devoțional, toarnă mir pe capul Mântuitorului, capitolul 14, v. 3; secțiunea 28, *Silencio*, folosește tehnica flamenco de *palmas sordas*, bătăi din palme ale corului pe un continuum al *cajón*-ului¹, simbolizând expresia unei „teribile suferințe colective”² ca urmare a supliciilor la care este supus Isus).

De asemenea, libretul conține indicații și asupra unor momente de *capoeira*³ cu acompaniament de percuție în secțiunile 2 (*Dansul pescarului pescuit*), 21 (*Dansul învelitorii albe*) și 31 (*Mantia purpurie-Dansul vălului sacru*).

Aspectul lingvistic joacă un rol semnificativ în structurarea dramaturgiei literare, realizând, prin cele trei limbi folosite (aramaica, spaniola și latina), trimiteri către spații cultural-religioase specifice: Iudeea, America Latină, respectiv Europa. Limba aramaică apare în secțiunile 1, 33, 34 (prin textul „Elohi, Elohi, Lama Shabachtani”, Marcu, cap. 15, v. 34 și secvența *Kaddish*-ului, vezi nota 3) și 19 (unde invocația Tatălui, *Aba*, devine un leit-motiv ce străbate întreaga structură). Latina este folosită în secțiunea finală a pasiunii, odată cu intervenția fragmentului din *Lamentațiile profetului Ieremia*, în timp ce spaniola, ca limba predominantă, reprezintă o prezență constantă de-a lungul întregii lucrări.

Anticiparea evenimentelor constituie un procedeu caracteristic scrierilor biblice, de la profeții Vechiului Testament (spre exemplu, Isaia sau Ieremia) și până la episoadele evanghelice sau apocalipsa Sfântului Ioan. Golijov preia această strategie și o folosește atât în abordarea libretului, cât și în plan muzical în nouă secțiuni, ce vor fi detaliate în cele ce urmează.

Chiar în *exordium*-ul instrumental al pasiunii (pag. 7 a partiturii) se află o notă în care se specifică faptul că doi dintre membrii corului trebuie să-l înfășoare pe Deraldo (dansatorul de *capoeira* a cărui intervenție, cu rol

¹ Instrument de percuție de origine afro-peruviană de forma unei cutii, la care se cântă prin lovirea părții din față (formată, de obicei, dintr-un placaj). Instrumentul este folosit în stilurile rumba, flamenco și vals peruvian (conform Wikipedia, secțiunea dedicată instrumentelor de percuție afro-hispanice, <http://en.wikipedia.org/wiki/Caj%C3%B3n>, site accesat la 21.04.2026).

² Conform Osvaldo Golijov, *La Pasión Según San Marcos*, partitură, pag. 223, prima notă de subsol.

³ Arte marțiale sau stil de dans de origine afro-braziliană dezvoltat de sclavii africani aduși de portughezi din Angola, Golful Guineei și Congo în Brazilia (între sec. XVI-XIX), conform articolului *Capoeira* din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., vol. 4, pag. 289.

principal sau secundar, va marca episoadele 1 - *Bautismo en la Cruz*, 2 - *El Pescador Pescado*, 21 - *Danza de la Sabana Blanca*, 22 - *Ante Caifas*, 24 - *Escarnio y Negacion*, 29 - *Sentencia*, 31 - *Danza de la Sabana Porpura-Manto Sagrado*, 32 - *Crucifixion* și 34 - *Kaddish Vision*) într-o plasă de pescar. Cu aceasta, în secțiunea secundă, Deraldo va deschide primul dintre cele trei momente importante de *capoeira* ce străbat lucrarea (secțiunile 2, 21 și 31). Asocierea coregrafică a celor două secvențe plasate la începutul lucrării, înainte chiar de capitolele propriu-zise ale pasiunii, accentuează caracterul inexorabil al destinului cristic, anticipând și completând în plan vizual dramatismul textului și al muzicii.

Primer Anuncio, secțiunea 3, are la bază versetul 35 al capitolului 13 din Evanghelia după Marcu („Vegheați dar, pentru că nu știți când va veni stăpânul casei: sau seara, sau la miezul nopții, sau la cântarea cocoșilor, sau dimineța”). Selectarea acestui fragment situat „în afara” textului obișnuit al unei pasiuni (concentrat, în cazul textului lui Marcu, în jurul capitolelor 14 și 15) scoate încă o dată în evidență caracterul sibilinic al primului triptic al lucrării. Cuvintele Mântuitorului anticipează, astfel, labilitatea firii umane și, mai mult, oferă un avertisment pentru cele ce vor să vină: trădarea lui Iuda (secțiunea 11), somnul celor trei apostoli (Petru, Iacov, Ioan) aleși să vegheze pe Muntele Măslinilor în noaptea agoniei cristice (secțiunea 19) și tripla decizie a lui Petru (secțiunea 24).

Libretul intră apoi pe făgașul consacrat, ilustrând decizia bătrânilor, a preoților și a cărturarilor de a-L omorî pe Isus, urmată de episodul în care „femeia tăcută” din Betania toarnă mir pe capul Mântuitorului stârnind, astfel, indignarea în rândul apostolilor.

Episodul 10 revine, însă, la procedeul anticipării folosind pe lângă versetul 12 al capitolului 14 („Era în ziua dintâi a praznicului Azimilor, când jertfeau Paștele”) un insert din versetul 19 al aceluiași capitol chiar în finalul secțiunii („No sere yo?” - „Nu voi fi eu oare?”, pag. 82 a partiturii). Fragmentul evanghelic, astfel anticipat, subliniază întrebarea retorică a apostolilor, un fel de interogare apriorică a conștiinței, cu privire la cel care-L va trăda pe Mântuitor. Textul versetului 19 va deveni în următoarele secțiuni (11 și 12) o prezență constantă determinând efecte în plan formal (alăturarea versetelor 10-19-11-19-18/20-19-21-19 va avea drept consecință o alternare de tip cuplet-refren a discursului muzical).

Splendidul moment al Euharistiei, înștiințarea lui Petru cu privire la decizia sa de Mântuitor și agonia din grădina Ghetsimani construiesc o nouă secvență a momentelor consacrate din scenariul dramei.

Începând, însă, cu secțiunea 20 (*Arresto*) se reiterează principiul anticipării. Versetul 44 al capitolului 14 (replica lui Iuda: „(...) Pe care-L voi

săruta, acela este (...))”, simbolizând gestul de identificare a lui Cristos în fața celor trimiși să-L aresteze, va deveni leit-motivul episodului într-o manieră asemănătoare cu strategia folosită în secțiunile 11, 12 (iată succesiunea versetelor pentru prima structură formală a secțiunii, măs. 1-92: 44-43-44-45-44-46-44-47-44).

Danza de la Sabana Blanca (secțiunea 21) constituie al doilea moment coregrafic important, ilustrând capitolul 14 (versetele 50-52) al Evangheliei după Marcu. Golijov indică într-o notă de subsol (pag. 170) faptul că dansatorul de *capoeira* trebuie să rămână în poziția crucificării la sfârșitul episodului, o nouă anticipare a momentului culminant al traseului cristic.

Episodul 22 (*Ante Caifas*), a cărui evoluție muzicală se bazează în cea mai mare parte pe materialul expus în secțiunea 20, pornește de la versetele 61 (întrebarea marelui preot: „Ești Tu, Cristosul, Fiul Celui binecuvântat?”) și 58 (replica mincinoasă a detractorilor Mântuitorului care-L acuză pe Acesta de dorința de a le distruge templul) care sunt transformate în refrene ale structurilor formale A (măs. 15-54), respectiv A1 (măs. 55-90) prin următoarea succesiune de versete: 61-53-61-54-61-55 și 58-55/56-58-57-58-59-58-60.

Odată cu secțiunea 23, libretul pasiunii va urma în mod consecvent traiectoria consacrată a Evangheliei: răspunsul dat de Isus lui Caiafa, batjocorirea Sa de către cărturari și preoți, întâlnirea cu Pilat, judecata publică, supliciul la care Mântuitorul este supus de către soldații romani, crucificarea și, în final, moartea Sa.

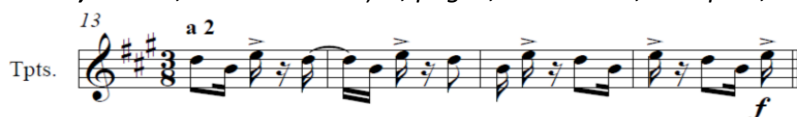
Cele trei triptice ale libretului modelate de strategia anticipării (secțiunile 1-2-3; 10-11-12; 20-21-22) pot fi puse în conexiune cu simbolismul creștin al novenei, figură numerică asociată „distrugerii oricărui trup și a virtuții oricărui trup”¹. Însăși Evanghelia după Marcu amintește (în capitolul al 15-lea) faptul că Isus a fost răstignit în ceasul al treilea (versetul 25), în ceasul al șaselea s-a făcut întuneric peste toată țara (versetul 33) iar în ceasul al nouălea Mântuitorul a strigat cu glas tare „Elohi, Elohi, Lama Shabachtani” (versetul 34). Agonia de pe Cruce are, așadar, tot trei etape a căror sumă ajunge la aceeași cifră 9. În spatele caracterului funebru, novena conține, însă, în calitate sa de ultimă cifră, și o trimitere către ideea unui nou început, o conexiune a morții materiale cu învierea în plan spiritual, așa cum va fi ea prezentată în capitolul 16 al Evangheliei. Iată, deci, „gravarea” extrem de subtilă într-un plan mai puțin accesibil al dramaturgiei literare a esenței drumului cristic: mântuirea prin sacrificiu.

¹ Conform Claude de Saint Martin, citat în Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Edit. Artemis, 2000, vol. II, pag. 351.

Modelarea parametrului libretului pornind de la principiul „trei”-ului va determina consecințe în plan muzical, ce vor fi detaliate în cele ce urmează.

Primul triptic folosește o triadă de elemente tematice ce vor interveni și vor anticipa apoi momente importante din traseul pasiunii, astfel: 1) motivul invocației - secțiunea *Bautismo en la Cruz* (trompete, pag. 2-8) își va găsi complementul în secțiunea 33, *Muerte* (solista Luciana, pag. 269-272); 2) motivul vocii divine - secțiunea *El Pescador Pescado* (acordeon, paginile 9-11) va reveni în episoadele *Soy Yo* (Luciana, pag. 191-192, 195-196), *Desgarro de la Tunica* (trompete, cor, pag. 206-208) și *Kaddish* (bași, acordeon, pag. 278-298; acordeon, violoncele, contrabași, pag. 303-304) în timp ce ultima idee tematică, 3) motivul avertisment prezent în *Primer Anuncio* (cor, pag. 17-23), va reapărea mereu amplificat timbral în secvența *Agonia* (pag. 133-137, 148-152).

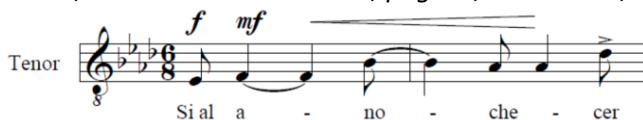
Secțiunea 1, motivul invocației, pag. 3, măs. 13-16, trompete;



Secțiunea 2, motivul vocii divine (conform indicației compozitorului, pag. 9 a partiturii), măs. 1-8, acordeon;



Secțiunea 3, motivul avertismentului, pag. 17, măs. 58-59, tenori;



Următoarea triadă (secțiunile 10-11-12) va folosi un element tematic comun, motivul interogării conștiinței (cor, pag. 82, măs. 25-28; pag. 83-102, măs. 25-28, 42-46, 55-58, 75-78, 93-96 și 113-128), într-o manieră similară cu modul în care tema sărutului trădător al lui Iuda sau a întrebării lui Caiafa va unifica ultimul triptic al pasiunii (episoadele 20-21-22, pag. 160-166, măs. 17-20, 25-28, 33-36, 41-44, 49-52, 57-60, 65-68, 73-76, 81-84, 89-92; pag. 172-179, măs. 15-18, 23-26, 31-34, 39-42, 46-49; pag. 187-190, măs. 87-102).

Secțiunea 10, motivul interogării conștiinței, pag. 82, măs. 27-30, S-A-T-B;



Secțiunea 20, motivul sărutului trădător al lui Iuda, pag. 160, măs. 17-20, T-B;



O privire analitică asupra modului de construcție a celor trei triade evidențiază atât similitudini, cât și elemente de complementaritate în arcurile lor. Dacă primul triptic are rolul unificării tematice a pasiunii (așa cum s-a menționat deja), următoarele două, în schimb, exercită doar influențe „locale” din acest punct de vedere (temele folosite aici nu se mai regăsesc în secțiunile ulterioare ale lucrării). În privința similitudinilor de structură, prima triadă stabilește o simetrie cu ultima prin folosirea momentelor de *capoeira* în partea lor centrală (secțiunea 2 - *El Pescador Pescado*, respectiv 21 - *Danza de la Sabana Blanca*), iar între tripticele 2 și 3 există afinități în plan formal prin utilizarea unui discurs de tip cuplet-refren. Totuși, toate cele trei triade folosesc în exclusivitate fragmente ale textului evanghelic ca impuls generator.

C. Ansamblul vocal-instrumental: Componentă. Lideri. Abordarea diferitelor roluri

Formația timbrală pentru care a fost concepută această lucrare cuprinde trei soliști (o soprană, o altistă și un tenor), un ansamblu coral (deseori divizat în 2 sau 3 segmente) și o formație instrumentală alcătuită din cinci secțiuni importante: 1) un impresionant arsenal al instrumentelor de percuție, 2) o combinație constantă a pianului cu chitara sau *tres*-ul¹ și un bas, 3) compartimentul alamei, 4) cel al coardelor și 5) cel al acordeonului solo.

¹ Instrument cubanez cu 6 sau 9 corzi cunoscut și sub denumirile de *Cuban Tres*, *Tres 60*

Dacă fiecărei grupe instrumentale îi corespund ipostaze bine definite (spre exemplu, percuția are rolul de modelator al „pulsului” desfășurării dramei, coardelor le corespunde funcția de realizare a tranzițiilor timbrale între tronsoanele energetice mari ale lucrării¹, acordeonul este asociat prezenței divine² etc.), părții vocale, în schimb, îi este caracteristică o osmoză a rolurilor. Astfel, altista solistă (Luciana) joacă atât rolul lui Iuda (episoadele 10 și 13) cât și pe cel al lui Isus (secțiunile 19, 23, 33 și 34) sau pe cel al vocii care-L glorifică pe Dumnezeu (aceeași secțiune 34), tenorul și dansatorul de *capoeira* (Reynaldo) îi întrupează pe Evanghelist (episoadele 4, 7, 16 și 17), pe Mântuitor (secțiunile 16, 17, 31) și pe apostolul Petru (secțiunea 17), la fel ca soprana (Samia) în episoadele 14 și 26. Corul la rândul său parcurge o serie întreagă de ipostaze, de la cea a detractorilor lui Isus, până la rolul celor ce-L laudă pe Tatăl Ceresc.

În toată această varietate timbrală există, însă, două prezențe reper care, prin amploarea rolurilor abordate și printr-o apariție masivă pe parcursul întregii pasiuni, își asigură funcția de lideri ai lucrării. Secțiunea percuției, pe de-o parte, și cea a ansamblului coral, pe de alta, domină și construiesc viziunea lui Golijov asupra Evangheliei după Marcu. Iată de ce demersul de față se va axa în continuare pe o prezentare succintă a modului în care cele două resurse timbrale sunt exploatate.

Din punct de vedere statistic, percuția reprezintă factorul cu cea mai mare pondere în modelarea fluxului energetic al lucrării: din 34 de secțiuni - câte conține pasiunea - 23 au la bază pulsația continuă a acestui segment timbral (episoadele 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32 și 33 dintre care patru, secțiunile 21, 28, 29 și 31, reprezintă momente solistice ale acestei grupe instrumentale), iar 3 folosesc intervenții pasagere ale acestuia (secțiunile 19, măs. 40-63, 113-128; 27, măs. 3-32, 59-62; 34, măs. 1-66, 123-146). Se poate constata, astfel, că percuția are în pasiunea lui Golijov rolul pe care clavecinul (alias *basso continuo*-ul din muzica barocă) îl susținea în muzica savantă a tradiției vest europene.

Guitar sau *Tres Cubano*. Este, de obicei, folosit pentru a întări linia melodică principală susținând-o la terța sau sexta ascendentă, alături de figurații ritmice complementare, conform articolului *Tres*, Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Tres>, site accesat la 20. 04. 2026.

¹ Între cele patru cicluri mari de evoluție energetică ale pasiunii (secțiunile 1-8; 9-12; 13-25; 26-34) coardele aduc contrastul timbral, agogic, de registru și dinamică construind în secțiunile 9, 13 și 26 acompaniamentul liniilor solistice (*tres*, Luciana și Samia). A se vedea graficul cu schema de tensiune a lucrării.

² Conform Osvaldo Golijov, *La Pasión Según San Marcos*, partitură, op.cit., pag. 9.

Originea instrumentelor folosite are și ea o consecință importantă în plan semantic. Utilizarea idiofonelor (de exemplu, *caxixi* sau *maraca*), a membranofonelor (*bongo*, *congas*, *timbales*, *surdo* etc.) de origine afro-latino-americană proiectează sonoritatea lucrării în mijlocul unui univers de o incredibilă luxurianță, într-o creștinătate „neagră”, plină de vitalitate și de imaginație. Pentru a ilustra legătura dintre utilizarea unui anumit segment al instrumentelor de percuție și momente specifice în desfășurarea dramei cristice, se va discuta, în cele ce urmează, semnificația a două grupe instrumentale: *Batá* și *Surdo*.

Familia tobelor *Batá* (*Iya*, *Itotele* și *Okonkolo*) reprezintă pentru populațiile de culoare din Guyana, Suriname, Bahamas și Cuba un grup de instrumente sacre, folosite doar de percuționiști inițiați, în contexte extrem de clar definite: rugăciuni, lectura unor poezii cu tematică religioasă, laude aduse divinității¹ etc. În *Pasiunea după Marcu* acest segment timbral este folosit masiv și adus exclusiv (n.b.) ca suport al fragmentelor evanghelice (secțiunile 3, 4, 5, 6, 17, 19 și 29 - capitolele 13, 35; 14, 1; 14, 2; 14, 29-31; 13, 35 și 15, 12-13). Golijov respectă, așadar, sensul sacru al folosirii acestor instrumente, însă le plasează într-un alt context conceptual. Melanjul astfel rezultat contribuie la conturarea unei atmosfere arhaice în care pulsează momente semnificative din drama cristică.

Membranofonele *Surdo* (*Cortador*, *Resposta* și *Maracação*) reprezintă bateria tipică de samba folosită de instrumentiștii sud-americani în cadrul festivalului de la Rio de Janeiro². Utilizarea acestei configurații timbrale în secțiunea de climax a întregii pasiuni (momentul crucificării, secțiunea 32) construiește un tablou carnavalesc aflat în contrast dramatic cu episodul pe care îl înfățișează. Compozitorul înțelege să redea în acest fel grotescul episodului, delirul detractorilor lui Cristos și uriașa inconștiență cu care umanitatea își sacrifică Mântuitorul.

Iată, deci, cum utilizarea unor anumite segmente instrumentale poate construi fie un sens convergent între parametrul timbral și cel dramaturgic (cazul percuțiilor *Batá*), fie unul divergent (grupul *Surdo*).

Partida corală secondează ca importanță și amploare secțiunea percuțiilor. Multiplele ipostaze în care aceasta este reprezentată construiesc tipologii specifice, ce vor fi definite și localizate în spațiul piesei în cele ce urmează: **rolul Mântuitorului** - secțiunile **3; 12** - măs. 97-113, 121-128; **14; 19** -

¹ Informație preluată din articolul *Batá drum*, Wikipedia, secțiunea dedicată instrumentelor de percuție afro-hispanice, https://en.wikipedia.org/wiki/Bat%C3%A1_drum, site accesat la 14.05.2026.

² Conform articolului *Surdo*, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Surdo>, site accesat la data de 14.05.2026.

măs. 32-39, 40-63, 113-128, 150-153; **20** - măs. 93-106, 107-120; **27** - măs. 37-62; **34** - măs. 1-66, 129-150; **rolul Evanghelistului** - secțiunile **4** - măs. 13-20, 32-46, 58-68; **6**; **14**, măs. 2-12; **18**; **19**-măs. 25-31, 89-96; **20** - măs. 29-32, 37-40, 45-48, 52-58, 61-64, 69-72, 77-80, 85-88; **22**-măs. 19-22, 27-30, 34-38, 43-46, 51-54, 56-62, 66-74, 75-78, 81-86; **27**-măs. 1-36; **ipostaza detractorilor lui Cristos** - secțiunile **5**; **20**, măs. 17-28; **22** - măs. 15-18, 23-36, 31-34, 39-42, 47-50, 55-58, 63-66, 71-74, 79-82, 87-90, 91-102; **24**-măs. 5-41, 44-49, 51-final; **27** - măs. 36-final; **30**; **32**; **rol de glorificare a divinității** - secțiunile **15** și **34** - măs. 67-110; **rolul apostolilor** - secțiunile **8**; **11/12**; **24**-măs. 39-41, 48-49, 54-57; **rol timbral** - secțiunile **4** - măs. 56-57, 76-81; **28**; **34** - măs. 151-161;

Din punct de vedere al suportului textual, corul folosește în ipostazierea lui Cristos, a Evanghelistului, a apostolilor și a detractorilor Mântuitorului doar fragmente ale Evangheliei. Postura în care partida corală glorifică divinitatea are la bază, în schimb, secțiuni ale psalmilor din Vechiul Testament sau secvența laudativă a *Kaddish*-ului.

Abordarea corului ca resursă timbrală se va realiza prin:

1) schimbarea tipului de emisie sonoră concomitent cu intonarea succesivă a unor vocale diferite (a se vedea, spre exemplu, măs. 56-57, secțiunea 4),

2) asocierea cu secțiunea timbrală a percuției, folosindu-se în acest scop tehnica flamenco de *palmas sordas* (episodul 28) sau

3) vocalizarea unei consoane cu rol de fundal armonic, pedală (finalul pasiunii, pag. 303-304).

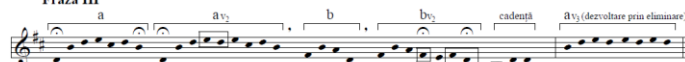
În ceea ce privește tratarea armonico-melodică a diferitelor ipostaze reprezentate de acest segment timbral, se remarcă predominanța caracterului modal, de cele mai multe ori diatonic, ce construiește idei tematice extrem de pregnante, bazate pe 2, 3, sau cel mult 4 motive. Iată, spre exemplu, analiza melodică a intervențiilor corale din secțiunea 14 a lucrării:

Secțiunea 14, Euharistia, pag. 110, cor de femei;

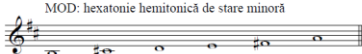
A Frază I



Frază III



MOD: hexatonie hemitonice de stare minoră



Ambientul timbral în care au loc intervențiile este modelat în cea mai mare parte de secțiunea percuției, a cărei absență (în episoadele 14 - *Euharistia*, 18 - *En Getsemani* și parțial în 19 - *Agonia*) oferă libertatea arcurii unor secțiuni cu un caracter interiorizat, contemplativ.

Figura cristică în ansamblul ei se construiește prin aportul tuturor actanților pasiunii (cor, soliști vocali¹, dansatori de *capoeira*²), Golijov urmărind reprezentarea Mântuitorului sub forma „personajului colectiv” care, prin cele 15 intervenții de pe parcursul întregii lucrări (secțiunile 2, 3, 8, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 27, 31, 33 și 34), magnetizează întregul discurs în direcția reflecției asupra semnificației actului sacrificial.

În plan formal primordialitatea acestui rol se realizează prin concentrarea a trei dintre cele patru zone importante de climax ale lucrării în jurul figurii cristice (secțiunile 8 - *El Cordero Pascual*, 23 - *Soy Yo* și 32 - *Crucifixion*; a se consulta graficul cu schema de tensiune a lucrării) și prin plasarea episodului cu cea mai amplă întindere din desfășurarea dramei (secțiunea 19 - *Agonia*) în aproximativ centrul pasiunii.

Într-un mod asemănător cu abordarea rolului Mântuitorului, toate celelalte personaje ale scenariului biblic (Evanghelistul, Petru, Iuda, mulțimea apostolilor, Pilat, Caiafa, preoții și cărturarii acuzatori) vor fi reprezentate în multiple ipostaze vocale³, ceea ce determină o viziune de tip popular-arhaic în construirea pasiunii.

Prin acest mod de abordare, caracterizat de osmoza rolurilor, se conturează o perspectivă interesantă asupra dramei Mântuitorului: scenariul evită o reprezentare a acesteia sub forma unei acțiuni cu un simbolism abstract, ce trebuie evocat într-o atmosferă de evlavie austeră. Optează, în schimb, pentru construirea unei acțiuni dinamice, ce implică fiecare participant în parte și, în egală măsură, întreaga „comunitate”. Se atinge astfel scopul de a media, prin experimentarea directă a tuturor ipostazelor pe care o dramă de

¹ Rolul Mântuitorului este ipostaziat de către solistele Samia (episodul 14), Luciana (secțiunile 19, 23, 33, 34), de membre ale corului (Gioconda - episoadele 8, 12; Lisbeth - episoadele 12, 18, 19 sau Maibel - secțiunea 12) sau de către tenorul Reynaldo (secțiunile 16, 17).

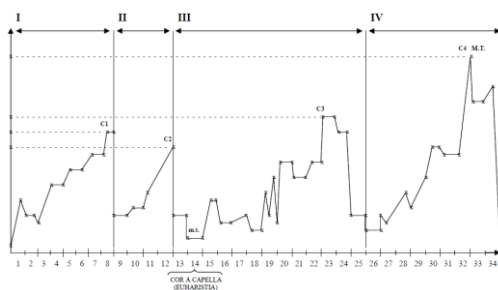
² Deraldo, dansatorul de *capoeira*, îl întrupează pe Cristos în episoadele 1, 2 și 31 (avându-l alături, în această ultimă intervenție, pe Reynaldo).

³ Evanghelistul este reprezentat de Reynaldo (secțiunile 4, 7, 16, 17), de tenorul corist Julio (episodul 11) sau de partida corală. În construirea rolului lui Iuda își aduc aportul solista Luciana (episoadele 10, 13) și ansamblul coral (secțiunea 20). Petru este ipostaziat de același Reynaldo (secțiunea 17), de cor (episodul 24) și de soprana solistă (secțiunea 26).

asemenea anvergură o presupune, înțelegerea la nivel intim a relațiilor subtile ce se stabilesc între diferitele „personaje” ale dramei creștine.

D. Relieful energetic al lucrării

*Schema de tensiune*¹ a pasiunii se prezintă în felul următor:



În arcuirea celor patru mari ascensiuni (secțiunile 1-8; 9-12; 13-25 și 26-34) vastul ansamblu al percuției joacă un rol esențial, reprezentând elementul ce polarizează în jurul său dinamismul întregii pasiuni.

În general, ciclurile de evoluție au la bază o succesiune de creșteri, consecutive² sau nu³, ale parametrului agogic, susținute în paralel de 1) ostinatouri ritmico-melodice⁴, 2) de tranziții ale discursului muzical de la secțiuni *rubato* către secțiuni *giusto*⁵ și 3) de acumulări în plan timbral¹.

¹ Numerele de la 1 la 34 ordonate pe abscisa sistemului de axe reprezintă secțiunile pasiunii prezentate în ordine cronologică. Prin abrevierile M. T. și m. t. se definesc punctele de maximă, respectiv minimă tensiune. C 1-2-3-4 reprezintă climaxurile fiecărui ciclu de evoluție proiectate pe axa verticală a ordonatelor. În realizarea acestui grafic au fost luați în considerare parametrii semnificativi ai discursului muzical: melodia, armonia, ritmul, dinamica, timbralitatea, repartiția registrală și densitatea sonoră.

² A se vedea, spre exemplu, primul ciclu evolutiv: secțiunile **1, 2** - pătrimea 72; **3** - pătrimea cu punct 66, 88, 108; **4** - pătrimea cu punct 72/78, 96; **5, 6** - pătrimea cu punct 112.

³ A se consulta cel de-al 3-lea ciclu evolutiv: secțiunile **13** – *rubato*, pătrimea cu punct 72; **14** - notație mensurală orientativă; **15** - doimea 60; **16** - notație mensurală orientativă; **17** - *accelerando* cvasi continuu; **18** - doimea cu punct 92, *meno mosso* - pag. 127; **19** - *rubato*, frecvente indicații privind accelerarea sau răirirea tempoului; **20**, **22** - pătrimea cu punct 116; **23** - cea mai ridicată viteză de pe parcursul întregii lucrări; **24, 26** - doimea 112.

⁴ De exemplu secțiunea **3** - acordeon, chitară, *berimbau*, pian, bas, *caxixi*, maracas, *bombo*; secțiunea **7** - pian, bas, coarde; **23** - pian, chitară, bas etc.

⁵ Al 2-lea ciclu evolutiv: secțiunile **9** - *Rubato*, pătrimea cu punct 66/78; **10** - *Lento*,

Asocierea tuturor acestor parametri (ritm, agogică, timbralitate) conduce fluxul muzical către secțiuni de dimensiuni ample ce alcătuiesc, de obicei, climaxurile fiecărui ciclu de evoluție.

Începuturile ascensiunilor se realizează de cele mai multe ori pornind de la secțiuni *rubato*, lipsite de prezența motorică, dinamizatoare a percuției (a se vedea nr. 9, *Oracion Lucumi*; nr. 13-14, *Quisiera Yo Renegar* și *Eucaristia*; nr. 26, *Lua Descolorida*).

Climaxurile (secțiunile 8 - *Por que?*, 11-12 - *Judas y El Cordero Pascual*, 23 - *Soy Jo*, respectiv 32 - *Crucifixion*) construiesc o atmosferă dionisiacă, bazată pe utilizarea fără prejudecăți a repetițiilor (indicațiile se referă la 2, 3, 4 sau chiar 12 reluări ale aceluiași fragment) ce acoperă dimensiuni ample din economia piesei, pe folosirea unui spațiu timbral alcătuit din cor sau soliști, alămuri (trompete și tromboni), pian, chitară sau *tres*, bas și percuție, pe dezvoltarea unor *pattern*-uri ritmico-melodice aparținând unor dansuri de origine afro-latino-americană (spre exemplu, mambo - secțiunea nr. 8 sau samba - secțiunea nr. 32), pe situarea punctelor culminante în zone de climax al parametrului agogic și pe vitalizarea discursului muzical prin folosirea unor *intermezzo*-uri instrumentale de mare efect (secțiunile 8 și 23).

Există, însă, în economia pasiunii un moment aparte: *Euharistia*. Construcția în exclusivitate vocală a acestei secțiuni asigură contrastul său absolut în peisajul lucrării. „Climaxul negativ” pe care aceasta îl determină în arhitectura ansamblului proiectează desfășurarea întregii acțiuni din planul exterior al mișcării (caracteristic mării majorității a momentelor) către cel interior al meditației și contemplării asupra semnificației sfintei taine a împărtășaniei. În plan muzical, unicitatea momentului este susținută de caracterul diatonic al discursului muzical și de sintaxă, bazată pe arcuirea unei monodii construite în spiritul muzicii gregoriene.

Schema de tensiune a pasiunii poate prilejui o conexiune a evoluției energetice a lucrării cu traseul drumului cristic. Dacă primele două arcuiri (secțiunile 1-8 și 9-12) au o configurație mai puțin amplă ca dimensiune și mai centrată către o traiectorie ascendentă (a se vedea graficul cu schema de tensiune a lucrării), ciclurile următoare, în schimb, au un profil mult mai sinuos odată cu apropierea momentului agoniei de pe Muntele Măslinilor și a secvenței sacrificării Mântuitorului. Plasarea episodului crucificării în cea mai

pătrimea simplă sau cu punct 66; **11/12** - pătrimea 84/88.

¹ De exemplu secțiunea 3, structurile formale A (măs. 1-57, S, A, T, către final, *Okonkolo*, *Itotele*, *Yia*) și B (măs. 58-87, S, A, T, B, același grup de percuții, violoncel, contrabas).

înalță zonă de climax a lucrării determină focalizarea întregii drame către acest punct culminant îndelung pregătit, din punct de vedere muzical, începând cu momentul euharistic.

E. Parametrul stilistic

Din punct de vedere al definirii stilistice, *Pasiunea după Marcu* prezintă elemente ce încadrează lucrarea atât în sfera muzicilor tradiționale a) culte sau b) populare, cât și în cea a unor orientări ale secolului XX (cea a aleatorismului controlat sau cea a minimalismului repetitiv).

Textul în limba latină (momentul din secțiunea 34, *Kaddish*, linia melodică a altistei soliste, măs. 46-103), cântul în spirit gregorian (secțiunea 14, *Euharistia*, și 34, *Kaddish*, măs. 46-103, 151-166), tehnicile medievale ale *cantus*-ului *gymellus* (secțiunea 10, *El primer Dia*) sau *hoquetus*-ului (secțiunea 3, *Primer Anuncio*, corurile I, II, III, măs. 92-102; secțiunea 24, *Escarnio y Negacion*, corurile I, II, măs. 23-28), utilizarea figurii retorice *passus duriusculus* într-o formă stilizată (secț. 19, *Agonia*, violoncel-contrabas, măs. 20-23: *mi-re-reb-do-si*) proiectează dezvoltarea pasiunii în sfera muzicii culte de tradiție vest-europeană. Ritmurile de *samba cubana* (secțiunea 24, *Escarnio y Negacion*) sau *mambo* (secțiunea 8, *Por que?*), utilizarea stilului flamenco (în secțiunea 13, *Quisiera Yo Renegar*, 26, *Lua Descolorida* și 28, *Silencio*: prin ornamentica melismatică¹, cadența frigidă și tehnica de acompaniament de tip *palmas sordas*²), folosirea unor melodii tradiționale și a unei impresionante familii a instrumentelor de percuție, afiliază *Pasiunea după Marcu* la idiomul muzicilor tradiționale aparținând populațiilor afro-hispanice.

Folosirea tehnicii aleatorismului controlat (a se vedea, spre exemplu, episodul 7, *Uncion en Betania*), a unor secțiuni ce se arcuiesc pornind de la strategia minimalismului repetitiv (secțiunea 7 deja menționată, 23 - *Soy Yo* etc.), a *scat*-ului jazzistic³ (secțiunea 23), a tehnicilor vocale ce permit schimbarea timbralității unui sunet prin modificarea emisiei și intonarea unor

¹ Conform articolului *Salidas*, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., vol. 8, pag. 923.

² *Palmas sordas* (bătăi din palme) constituie alături de *taconeos* (lovituri ale călcâielor) și *pitos* (pocnituri din degete) modalități frecvente de acompaniament ale dansurilor flamenco. Conform articolului *Palmas sordas*, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, op.cit.

³ Tehnică vocală specifică jazzului ce folosește onomatopee sau silabe fără sens pentru improvizație. Cultivată de discipolii școlii de la New Orleans, tehnica *scat*-ului va deveni celebră prin Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie. Conform articolului *Scat*, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., vol. 22, pag. 419-420.

vocale (secțiunea 27, *Amanecer, Ante Pilato*, măs. 1-32) și a controlului panoramei sonore prin mijloace electronice (a se vedea indicațiile de tipul *Sound manipulation* sau *Reverb and Digital Delay* din secțiunile 1, 7, 15, 25 și 34) plasează lucrarea în contextul modernității.

F. Particularități de concepție

În finalul acestei analize trebuie subliniată o particularitate ce definește caracterul singular al pasiunii lui Golijov: viziunea de tip comentariu asupra dramei cristice, imaginată într-un decor sincretic și multicultural.

Urmând spiritul pasiunilor protestante bachiene sau, mai recent, pe cel al unei viziuni catolice contemporane asupra subiectului (a se vedea *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* - K. Penderecki), Golijov intervine în scenariul evanghelic consacrat conectându-l, prin intermediul unor texte poetice (n.b.) de această dată¹, la „pulsul interior” al omului contemporan (o atitudine similară va adopta și Wolfgang Rihm în a sa *Deus Passus-Passions Stücke nach Lukas*). Folosirea unor asemenea surse dramaturgice (episoadele 13 și 26), introducerea unor secțiuni pur instrumentale ce prelungesc anumite versete ale scrierilor biblice (episoadele 9, 15 și 28), permanenta anticipare a sacrificiului final (un procedeu folosit pentru a modela atât libretul cât și fluxul muzical), utilizarea unor texte sacre de proveniență creștină sau ebraică (secțiunile 15, 34) realizează un tablou ce accentuează, pe de-o parte, căința umană ca urmare a trădării săvârșite în fața Mântuitorului și caracterul implacabil al destinului cristic, pe de alta.

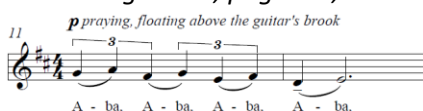
Tot pe linia comentariului asupra textului evanghelic se înscrie și realizarea personajului central. Multiplele reprezentări timbrale la care se pretează rolul Mântuitorului evită în mod deliberat identificarea acestuia cu un singur interpret, conturând, astfel, o figură cristică „familiară”, accesibilă tuturor membrilor „comunității” tocmai pentru faptul că fiecare își aduce aportul în realizarea ei.

Discursul pasiunii evidențiază în același timp latura umană a Mântuitorului. Folosirea versetului 34 al capitolului 15 din Evanghelia după Marcu („Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit?”) ca impuls

¹ Spre deosebire de Bach și Penderecki care optează pentru folosirea unor texte exclusiv religioase pentru comentarea dramei Mântuitorului (corale protestante în cazul lui Bach, respectiv fragmente de imnuri catolice, secvențe din mesa pascală catolică în cazul lui Penderecki), Golijov se orientează către un melanj de surse ale comentariilor între care, în mod surprinzător poate, introduce și două poezii de proveniență laică.

generator pentru secțiunile 1, 33 și 34 înrămează întreaga pasiune cu această dureroasă întrebare retorică. De asemenea, situarea episodului agoniei de pe Muntele Măslinilor aproximativ în centrul lucrării (secțiunea 19), individualizarea acestui episod printr-o structură formală mozaicată (în contrast cu celelalte secvențe ale pasiunii alcătuite, de obicei, din 1 sau 2 structuri), folosirea aici a trei idei tematice (care ilustrează tripla ipostaziere a Mântuitorului în relația Sa cu Tatăl ceresc, cu apostolul Petru ales să-l vegheze rugăciunea și cu postura Sa de Sibilă¹) contribuie la realizarea caracterului singular al acestui episod și la sublinierea, încă o dată, a naturii umane a lui Cristos.

Secțiunea 19, motivul rugăciunii, pag. 129, măs. 11-12, Luciana;



Secțiunea 19, motivul interogării lui Petru, pag. 132, măs. 31-35, Lisbeth, S-A;

Un aspect ce particularizează, însă, în mod pronunțat *Pasiunea după Marcu* este dimensiunea sincretică a acestei lucrări, dimensiune prezentă aici prin cvadrupla legătură realizată între sursele literare, muzică, gest și dans. Întrucât aspectele privind dramaturgia textului și a construcției muzicale au fost deja discutate, se vor expune în continuare pe scurt câteva observații legate de coordonatele mișcării scenice și a gestului.

¹ Ultima idee tematică a acestei secțiuni (motivul avertismentului) a fost deja expusă în cel de-al 3-lea exemplu muzical prezentat la pagina 7 a acestui demers analitic. Prezența în episodul agoniei a trei elemente tematice constituie o excepție ce situează această secțiune în contrast cu celelalte secvențe ale dramei ce au la bază 1 sau cel mult 2 motive generatoare.

În afara utilizării momentelor de *capoeira*, deja nominalizate în analiza de față, Golijov imaginează un plan al mișcării scenice prin care construiește reprezentarea vizuală a unei procesiuni. În acest sens pot fi citate, spre exemplu, indicația divizării corului în trei secțiuni distincte dispuse în tot atâtea spații ale scenei (episodul *Primer Anuncio*), având drept scop reprezentarea a trei colectivități umane ce se coboară de la munte pentru a celebra sacrificiul pascal (coro „refleja una procesion triple que baja de la montagna, como viniendo de tres villas diferentes”, pag. 12); intervenția din secțiunea a 7-a a solistului Reynaldo, pe un text în care acesta cere membrilor comunității să i se acorde atenția necesară pentru a putea „evoca” episodul ungerii cu mir a Mântuitorului („I le, i le, presten me mucha atencion...”, *Uncion en Betania*, pag. 50); numeroasele locuri ale lucrării în care apar indicații precum „Coro starts movement: right shoulder and right foot, balancing” (pag. 159), „swaying” (pag. 160) sau „standing up” (anunțând că soliștii instrumentiști trebuie să-și susțină în picioare *intermezzo*-urile) etc. Folosirea tuturor acestor modalități de abordare a corului, a soliștilor sau a instrumentiștilor impregnează întreaga atmosferă cu o energie debordantă, tipică fie muzicilor *gospel*, fie ceremoniilor tribale ale diferitelor populații de culoare.

Gestul are în *Pasiunea după Marcu* (prin cele două intervenții din secțiunile 28 și 34) o semnificație aparte. Indicația din episodul *Silencio* (coro „sudden raising of hands to Flamenco position, eyes fixated, staring ahead”, pag. 223) sau cea din secțiunea finală, *Kaddish* (coro „lowering head”, pag. 304) exprimă atitudinea colectivității în fața batjocoririi la care este supus Mântuitorul înaintea lui Pilat și postura pietății finale, rezultată din trăirea intensă a drumului cristic. Gesturi simple precum „privirea fixă, ațintită în față” și „plecând capul” primesc în acest context religios o încărcătură copleșitoare, ce orientează atenția oricărui om, fie el religios sau nu, către zona meditației și a interogării interioare.

Multiculturalitatea lucrării rezultă din diversitatea surselor, ce pornesc de la parametrul lingvistic (discutat deja) și merg până la integrarea în discursul sonor a unor texte sau momente muzicale cu trimiteri către spații culturale specifice: America Latină (secțiuni de samba sau mambo), Spania (episoadele flamenco), zona iudaică (textul *Kaddish*-ului din final) sau cea catolică latină (momentul Euharistiei). Construirea unui asemenea caleidoscop dramatic permite din start accesul la un public cu origini extrem de diverse, atu care, alături de arcuirea unei muzici pregnante, accesibile și plină de vitalitate, a câștigat o adeziune entuziastă a auditoriului încă de la prima reprezentație.

Preluarea unor melodii tradiționale (în secțiunile 9, *Oracion Lucumi* - „Basada en un tema tradicional, grabado Arsenio Rodriguez y transcripto por Aguiles Baez”, pag. 80, și 13, *Quisiera Yo Renegar* - „Fantasia sobre la cancion

tradicional flamenca del repertorio de la Nina de los Peines”, pag. 103) sau a unei teme aparținând compozitorului Victor Heredia (secțiunea 15, *Demos Gracias al Señor* - „Variaciones sobre la melodía de la canción Todavía Cantamos, compuesta por Victor Heredia”, pag. 112), precum și compunerea unor episoade semnificative ale dramei într-un idiom cu trimiteri către diferite muzici afro-americane (a se vedea episoadele 8, 16, 17, 28, 29) constituie, de asemenea, argumente ce pledează în favoarea *background*-ului multicultural al pasiunii.

Sincretismul, vitalitatea ritmurilor, caracterul dionisiac al unor momente semnificative ale discursului muzical, melanjul de tradiții și culturi atât la nivelul textului, cât și la cel al muzicii conturează un caracter atipic al *Pasiunii după Marcu* în contextul tradiției culturale vest-europene.

Chiar dacă lucrării i se poate reproșa un oarecare eclectism¹ sau construirea unor momente mai puțin inspirate², ansamblul pasiunii reușește totuși să convingă. Promovarea unei versiuni incitante, nonconformiste și carismatice a Evangheliei după Marcu șochează, reușind în același timp să creeze un efect care ar trebui să fie, în fond, dezideratul oricărei opere autentice de artă: nașterea întrebărilor, a dialecticii interioare în fiecare dintre cei care au răbdarea, perseverența sau șansa de a se opri asupra unei asemenea lucrări.

SUMMARY

Diana Iulia Simon

A South American Passion –

***La Pasión Según San Marcos* by Osvaldo Golijov**

The article *A South American Passion - La Pasión Según San Marcos* proposes a detailed analytical perspective on the highly acclaimed work of the Argentinian composer Osvaldo Golijov. Part of the commission made by the *Internationale Bachakademie Stuttgart* for the commemoration of the 250th anniversary of J.S. Bach's death, the passion represents Golijov's contribution to the

¹ Pe lângă influențele afro-hispanice, de muzică gregoriană sau de jazz, se mai pot identifica corespondențe cu limbajul armonic al lui Astor Piazzolla (secțiunea 19) sau cu elemente ce pot fi asimilate muzicii de film (începuturile episoadelor 20 și 22, asemănătoare cu una din temele pe care Richard Oschanitzky le-a folosit în coloana sonoră a filmului *Un comisar acuză*).

² Secvențele 15 și 34. Observația estetică este de ordin personal, iar autoarea rândurilor de față și-o asumă ca atare.

contemporary version of the four gospels in the New Testament, alongside the famous Sofia Gubaidulina (*Johannes-Passion*), Wolfgang Rihm (*Deus Passus, St. Luke Passion*) and Tan Dun (*Watter Passion after St. Matthew*).

Observing and connecting parameters such as the construction of the libretto (structure, strategies, musical implications), the vocal and instrumental ensemble (components, leaders, concepts in approaching the consecrated roles), the energetic configuration of the passion and its stylistic parameter, the author – a composer herself – discovers and interprets the particularities of Golijov's musical, religious and philosophical perspective on the subject. The syncretic vision, the vitality of the rhythmic constructions, the Dionysian character of significant moments in the musical discourse, the mélange of different traditions and cultures (both at the musical and text levels) outline the original character of this passion in the context of our Western musical tradition.