

# Joanna Subel

---

## Pasja według św. Mateusza ("Water Passion After St. Matthew") Tana Duna i realizacja idei "Muzyki organicznej"

---

Liturgia Sacra. Liturgia - Musica - Ars 21/1(45), 177-199

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOANNA SUBEL  
Wrocław, AMuz

**PASJA WEDŁUG ŚW. MATEUSZA  
(WATER PASSION AFTER ST. MATTHEW)  
TANA DUNA  
I REALIZACJA IDEI „MUZYKI ORGANICZNEJ”<sup>1</sup>**

*I feel water is like tears,  
The tears of nature...*

Tan Dun<sup>2</sup>

Niniejszy artykuł stanowi kontynuację cyklu, w którym przedstawiane są kompozycje pasyjne napisane w XXI w.<sup>3</sup> Inicjatorem wskrzeszenia tego gatunku był Helmut Rilling, dyrygent i kierownik *Internationale Bachakademie* w Stuttgarcie, który obchody 250 rocznicy urodzin lipskiego kantora uczcił ogłoszeniem konkursu na napisanie utworu o męce Pańskiej, a projekt ten nazwano *Passion 2000*. Do udziału w tym niezwykłym przedsięwzięciu zaprosił czterech znanych mu artystów, wywodzących się z różnych kręgów kulturowych: Niemca Wolfganga Rhima, Rosjanę Sofię Gubajdulinę, argentyńskiego kompozytora pochodzenia żydowskiego Osvaldo Golijova oraz chińskiego twórcę Tana Duna<sup>4</sup>.

Tan Dun, zamieszkały od 1980 r. w Nowym Jorku, w wyniku dramatycznych wydarzeń chińskiej rewolucji został rozłączony z rodzicami i oddany pod opiekę babci. Pozbawiony kontaktu z jakąkolwiek światową kulturą, obcował z praktykami ludowymi i szamańskimi. Słuchał śpiewu płaczek, ludzi biorących udział w tradycyjnych obrzędach, a przede wszystkim próbował grać na... wszystkim, co wydawało dźwięk. W ramach uświadamiania społecznego, zgodnego z ówczesną doktry-

---

<sup>1</sup> Artykuł pt. *The “Organic Music” Concept in Water Passion by Tan Dun* ukazał się w serii A. GRANAT-JANKI, J. SUBEL, A. PIJAROWSKA, A. WOLAŃSKI, A. ZWIERZYCKA (red.), *Analiza dzieła muzycznego. Historia – Theoria – Praxis*, Wrocław 2014.

<sup>2</sup> Wypowiedź kompozytora w filmie zamieszczonym na DVD, TAN DUN, *Water Concerto*, Opus Arte, Nr OA 1014D, nagranie 8 XI 2007 r. w *Stockholm Concert Hall*.

<sup>3</sup> Pierwszy artykuł, poświęcony *Pasji według św. Marka (La Pasión según San Marco)* Osvalda Golijova, ukazał się w „Liturgia Sacra” (2010), nr 2.

<sup>4</sup> Podczas koncertów wykonano cztery kompozycje pasyjne: 29 VIII 2000 *Deus Passus. Passions-Stücke nach Lukas* Wolfganga Rhima, 1 IX 2000 *Johannes-Passion* Sofii Gubajduliny, 5 IX 2000 *La Pasión según San Marco* Osvaldo Golijova, 8 IX 2000 *Water Passion after Saint Matthew* Tana Duna. Trzy pierwsze kompozycje zarejestrowała na płytach firma *Hänslers-Classical*, utwór Tana Duna — firma *Sony-Classical*.

ną władz chińskich, siedemnastoletniego Tana Duna zesłano do rodziny chłopskiej, aby przez dwa lata poznawał pracę na roli. Pasjonujący się już wówczas muzyką, grający na instrumentach strunowych, przyszły kompozytor nie tylko sadił ryż, ale organizował wiejskie zespoły muzyczne, zbierał pieśni ludowe. Tragiczny wypadek artystów opery pekińskiej, których łódź wywróciła się i wielu muzyków utonęło, spowodował, że zaangażowano go jako umiejącego grać na *erhu* (dwustrunowe chińskie skrzypce) nie tylko do muzykowania, ale miał także obowiązek aranżowania muzyki dla potrzeb opery. Była to dla niego szkoła poznania tradycji chińskiej muzyki scenicznej<sup>5</sup>.

Po śmierci Mao Zedonga otwarto pekińskie konserwatorium, a profesorowie wracali do kraju. Na fali „odwilży” do Pekinu przybyła w 1973 r.<sup>6</sup> Filadelfijska Orkiestra Symfoniczna, a transmitowana w jej wykonaniu przez radio *Piąta Symfonia* Beethovena stała się pierwszym dziełem muzyki Zachodu, które usłyszał Tan Dun, wówczas dziewiętnastoletni młodzieniec. W 1978 r. stał się jednym z trzydziestu przyjętych na kompozycję spośród tysięcy kandydatów. Jego wiedza z zakresu muzyki klasycznej była żadna, ale znajomość 500 pieśni ludowych zadecydowała o przyjęciu go do konserwatorium<sup>7</sup>.

Wielkie wrażenie wywarła na przyszłym kompozytorze muzyka Johanna Sebastian Bacha, którą usłyszał w nowo otwartym kościele chrześcijańskim, gdzie zaprowadził go kolega z konserwatorium. Tam po raz pierwszy usłyszał chorały z *Matthäus-Passion* oraz utwory organowe. Mimo iż nie wiedział, że to dzieła lipskiego kantora, w muzyce tej odczuł „brzmiącą architekturę” (*tönende Architektur*) i określił ją jako „lekarstwo”<sup>8</sup>. Wiele lat później podziw dla geniusza barokowego twórcy Tan Dun oddał m.in. w swojej *Water Passion after St. Matthew*.

Podczas nauki w pekińskim konserwatorium, a następnie studiów w *Columbia University* w Nowym Jorku, poznał muzykę współczesnych twórców, a jego mentorem i przyjacielem na gruncie amerykańskim stał się John Cage<sup>9</sup>, który „przejął buddyjską koncepcję rzeczywistości jako wielości i różnorodności”<sup>10</sup>. Nowojorska uczelnia w 1993 r. nadała Tanowi Dunowi tytuł doktora nauk muzycznych. Jego twórczość obejmuje rozmaite gatunki, symfonie, utwory na instrument solo, z udziałem

<sup>5</sup> D. SŁOWIACZEK, *Tan Dun — Kompozytor. Filozof. Eksperymentator* [online] <http://www.muzyka.filmowa.pl/artykuly/tandun.htm> (12.11.2012).

<sup>6</sup> E. GEYER, *Tan Dun — Klangkünstler mit Wasser und Papier* [online], <http://www.suite101.de/content/tan-dun-klangkünstler-mit-wasser-und-papier-a65799>, (25.02.2010).

<sup>7</sup> B. JAKUBOWSKA, *The Metropolitan Opera. Tan Dun — Pierwszy cesarz*, „Muzyka 21” 8 (2007), s. 20.

<sup>8</sup> *Tamże*, s. 21.

<sup>9</sup> Cage’owi poświęcona jest miniatura fortepianowa Tana Duna, nosząca tytuł *Cage*, napisana w 1994 r. Informacja na stronie internetowej kompozytora <http://www.tandunonline.com/compositions/C-A-G-E.html> (21.11.2012).

<sup>10</sup> A. JARZĘBSKA, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 153.

łem głosów wokalnych, opery, muzykę filmową. Występuje nie tylko jako kompozytor, ale także dyrygent własnych utworów, a jego koncerty to często spektakle multimedialne. W Polsce jego twórczość pozostaje w ogóle nieznaną, poza muzyką filmową. Kompozytor w 2009 r. był gościem Festiwalu Filmowego w Krakowie. Za ścieżkę dźwiękową do *Przyczajonego tygrysa, ukrytego smoka (Crouching Tiger Hidden Dragon)* Tan Dun otrzymał nagrodę Oscara. Jest również laureatem wielu nagród:

- *The Eugene McDermott Award in the Arts*, Boston, MA (1994);
- *The Grawemeyer Award*, Louisville, KY (1998);
- *Academy Award for Best Original Score* „*Crouching Tiger, Hidden Dragon*” (2000);
- *Grammy Award for Best Soundtrack*, Los Angeles, California (2001);
- *Musical America's Composer of the Year Award*, Highstown, NJ (2003);
- *Musikpreis der Stadt Duisburg*, Niemcy (2005);
- *Bach Prize*, Hamburg, Niemcy (2011);
- *Shostakovich Award*, Moscow, Rosja (2012)<sup>11</sup>.

Przeżycia z dzieciństwa i lat wczesnej młodości, kiedy każdego dnia obcował z przyrodą, słuchał szumu rzeki, wiatru, śpiewu ptaków, był świadkiem praktyk szamańskich, odcisnęło niezatarte piętno w jego umyśle<sup>12</sup>. Kompozytor chciał zostać szamanem i nadal twierdzi, że tak właśnie się czuje, prowadząc jako dyrygent wykonanie swoich utworów<sup>13</sup>. Interpretację jednej z części swojej *Water Passion*, zatytułowaną *Pieśń kamieni (Stone Song)*, określił jako *shamanistically*. Długotrwały kontakt kompozytora z rodzimą kulturą ludową zadecydował, że w procesie komponowania posługuje się nie tylko tradycyjnymi instrumentami, ale także istniejącymi w naturze materiałami organicznymi, jak woda, kamień, papier, które w utworach Tana Duna stają się źródłami dźwięku<sup>14</sup>. Dlatego swoją muzykę kompozytor określa jako *Organic Music*:

<sup>11</sup> Informacje o nagrodach zamieszczone na stronie internetowej kompozytora: <http://www.tandunonline.com/about.html> (29.01.2013).

<sup>12</sup> Wypowiedź kompozytora zamieszczona w wywiadzie M. WALDERA, *Heute stimme ich mit Mao ueberein*. Wywiad znajduje się na stronie internetowej: NZZ Online [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/heute\\_stimme\\_ich\\_mit\\_mao\\_ueberein\\_1.1300697.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/heute_stimme_ich_mit_mao_ueberein_1.1300697.html) (28.10.2014).

<sup>13</sup> Jest to wypowiedź Tana Duna, zamieszczona na stronie internetowej *Art. Of the States*: <http://artofthestates.org/cgi-bin/piece.pl?pid=231> (01.03.2011).

<sup>14</sup> Klasyfikacja chińskich instrumentów obejmuje osiem klas i wynika z rodzaju materiału, z którego są wytworzone: instrumenty z jedwabnymi strunami, dęte instrumenty z bambusa, drewniane instrumenty perkusyjne (idiofony, m.in. kołatki), kamienne płytki (litofony różnych wielkości, w które uderza się drewnianymi młotkami), metalowe dzwony i dzwonki, gongi, gliniane okaryny (najstarszy chiński instrument zwany *xun*), organki ustne z pudłem rezonansowym z wydrążonej tykwy, skóra zwierząt używana jako membrana do instrumentów perkusyjnych. Systematyka zamieszczona na stronie internetowej *Chinesische Musik*: [http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Musik) [http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Musik) (20.11.2012).

(...) staram się wzbudzić w ludziach odczucie, że dźwięki natury są właściwie jednym z najpiękniejszych zasobów muzyki, jakie mamy. Jest pewien starożytny chiński wiersz, napisany przez Li Bai'a — takiego chińskiego Szekspira (*śmiech*), który mówi: dźwięk góry, dźwięk rzeki, dźwięki wiatru, drzew i ptaków są już wystarczająco piękne — po co nam w ogóle orkiestra przy tworzeniu muzyki? Uwielbiam ten wiersz, ponieważ to taka pierwsza poetycka definicja muzyki organicznej, z którą się spotkałem. Całkowicie się z nią zgadzam i bardzo ją sobie cenię<sup>15</sup>.

Utworem, w którym twórca realizuje tę ideę, jest m.in. *Water Passion after St. Matthew*<sup>16</sup>. Punktem wyjścia dla kompozytora stało się pojmowanie wody w kategorii symbolicznej: „Tak wiele kultur wykorzystuje wodę jako jedną z podstawowych metafor — jako symbol chrztu oraz skojarzenie z narodzinami, tworzeniem i odbudową”<sup>17</sup>.

*Water Passion*, napisana na sopran, bas, chór mieszany, skrzypce, wiolonczelę, instrumenty perkusyjne, w tym wodne, oraz *sampler*, składa się z ośmiu numerów, ujętych po cztery w dwóch częściach dzieła (1. *Chrzest*, 2. *Kuszenie Jezusa na pustyni*, 3. *Ostatnia wieczerza*, 4. *W ogrodzie Getsemani*, 5. *Pieśń kamieni [Piotr i Judasz]*, 6. *Uwolnij Barabasa!*, 7. *Śmierć i trzęsienie ziemi*, 8. *Woda i zmartwychwstanie*). Utwór wykonuje czterech solistów, a misy z wodą ustawione są w czterech częściach sceny. Jest to przypadek, czy zamierzone działanie kompozytora? Liczba cztery w symbolice chińskiej oznacza śmierć, osiem jest symboli nieśmiertelnych<sup>18</sup>, klasyfikacja instrumentów chińskich obejmuje osiem kategorii, w chrześcijaństwie ósemka wyraża wiarę w zmartwychwstanie<sup>19</sup>. Opowiadanie pasyjne rozpoczyna się od obrzędu chrztu, który akustycznie ilustrują dźwięki wody; one także zamykają utwór, symbolizując odrodzenie przez zmartwychwstanie.

Warstwa słowna pasji oparta jest na fragmentach relacji św. Mateusza, uzupełniona przez pełniące rolę chorału wersy Tana Duna: „w wodzie słyhać dźwięk, w ciemności łzy płaczą za odrodzeniem”. Chorał występuje sześciokrotnie, jednak jego tekst w kolejnych pokazach jest modyfikowany, odpowiednio do przebiegu wydarzeń. W omówieniu dzieła przez Ara Guzelimiana czytamy: „Tak jak Bach użył różnych opracowań tego samego chorału, aby scharakteryzować duchowy

<sup>15</sup> D. SŁOWIOCZEK, *Tan Dun. Ekskluzywny wywiad*, zamieszczony na stronie internetowej „Muzyka filmowa.pl: <http://muzykafilмова.pl/artykuly/tan.htm> (20.11.2012).

<sup>16</sup> T. Dun jest także autorem skomponowanego w 1998 r. *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra*. Informacja na stronie internetowej: [http://www.schirmer.com/default.aspx?tabId=2420&State\\_2874=2&workId\\_2874=33596](http://www.schirmer.com/default.aspx?tabId=2420&State_2874=2&workId_2874=33596) (30.11.2012).

<sup>17</sup> *So many cultures use water as an Essentials metaphor — there ist he symbolism of baptism; it is associated with bith, creation, and re-creation*. Słowa zamieszczone w booklecie do nagrania *Water Passion* przez firmę Sony-Classical.

<sup>18</sup> W. EBERBACH, *Symbole chińskie*, tłum. R. Darda, Kraków 2007, s. 51.

<sup>19</sup> P. ZAWISTOWSKI, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, w: ZN Akademii Muzycznej w Warszawie 2002 nr 2, s. 49. Autor powołuje się na artykuł A.M. SZADEJKO, *Muzyka — sztuka wyzwolona*, „Ruch Muzyczny” (1998), nr 20, s. 12; por. też D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zarzeńska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 34–58.

przebieg *Pasji według św. Mateusza*, tak Tan wykorzystuje ten element jako swój własny «chorał pasyjny»<sup>20</sup>.

Kontinuum formy *Pasji* kształtowane jest na zasadzie kontrastu, ustępy statyczne przeplatane są dramatycznymi przebiegami o dużym ładunku emocjonalnym. Wyjątek stanowią następujące po sobie sceny naigrywania się z Jezusa wiszącego na krzyżu oraz Jego śmierć i trzęsienie ziemi (nr 6 i 7). Jest to zarazem punkt kulminacyjny kompozycji o największym natężeniu dynamicznym. W finalnym, ósmym fragmencie dzieła, będącym apoteozą zmartwychwstania, Jezus zwiastuje „czas miłości, pokoju, tańca, ciszy”<sup>21</sup>.

Tan Dun operuje w utworze kilkoma tematami, występującymi wielokrotnie w przebiegu dzieła. *Water Passion* inicjuje pełniący rolę prologu temat czołowy, temat nieustannego trwania, wpisany w grafikę koła (s. 0 partytury), mającego w symbolice chińskiej odniesienie do nieba (przykł. 1):

Jak pisze Tan Dun na stronie zerowej [sic!] partytury: „Nie ma początku ani końca, tylko kontynuacja”<sup>22</sup>. Kompozytor wyjaśnia:

Gdy myśli się o obiegu wody na ziemi — która najpierw spada na ziemię w formie opadów, potem paruje do atmosfery i ponownie powraca w postaci opadów — wówczas stanowi ona symbol zmartwychwstania. Dla mnie zmartwychwstanie to nie tylko powrót do życia, ale także metafora nadziei, narodziny nowego świata i lepsze życie<sup>23</sup>.

Autor *Pasji* twierdzi, że dźwięk wody jest „w [jego] kompozycji jak temat *pas-sacagii*, zawsze obecny”<sup>24</sup>. Myśl tę ilustruje właśnie nawracający temat czołowy, oparty na skali pentatonicznej. Wystąpi on w transpozycjach w dalszych fragmentach dzieła — w części trzeciej, kiedy podczas Ostatniej Wieczerzy Jezus wypowiada znaczące słowa: „(...) jeszcze tej nocy, zanim kogut trzy razy zapieje (...)”; „zaprawdę powiadam wam (...) trzeciego dnia syn człowieczy zmartwychwstanie”; „bierzcie i jedzcie (...) pijcie (...)”, oraz w części siódmej, przed ostatnimi słowami Jezusa na krzyżu, jako wokaliza w partii chóru męskiego (przykł. 2).

Woda w *Pasji* Tana Duna symbolizuje nie tylko chrzest, odrodzenie i zmartwychwstanie, ale także łzy, o których mowa w chorale: „w wodzie słychać dźwięk, w ciemności łzy płaczą za odrodzeniem”<sup>25</sup>. Pod względem muzycznym chorał, bę-

<sup>20</sup> TAN DUN, *Water Passion*, Sony Classical S2K89927, Stuttgart 2000. Omówienie w booklecie do nagrania CD, s. 9.

<sup>21</sup> Koh 3; 4; 7.

<sup>22</sup> *There is no beginning, no ending, only continuing*. Wszystkie tłumaczenia są autorstwa Jacka Słupskiego.

<sup>23</sup> Wypowiedź T. Duna w omówieniu jego *Water Passion*, zamieszczone w booklecie do nagrania kompozycji przez firmę Sony Classical S2K89927, s. 8.

<sup>24</sup> C. SPAHN, *Budda Bach* [wywiad z Tanem Dunem], „Die Zeit” (2000), nr 30, online 12 VIII 2007 r., <http://www.zeit.de/2000/30/200030.tan-dun-gespraech.xml/seite-5> (1.12.2012).

<sup>25</sup> *A sound is heard in water, in darkness, the tears are srying for rebirth...* Tekst *Pasji* zamieszczony w booklecie do nagrania CD, zob. przypis 20.

Przykład 1. TAN DUN, *Water Passion* — temat czołowy, s. 0.

Water Passion after St. Matthew TAN DUN  
(2000)

I. BAPTISM

Quietly  $\text{♩} = 60$

① I (Waterphone) (walking and playing from audience to stage)  $PPP$

② Perc. II (Waterphone) (on stage)  $PPP$

③ III (Waterphone) (walking and playing from audience to stage)  $PPP$

④ F. Chorus

(There is no beginning, no ending, only continuing; fade in one by one on any note and for any phrasing.)

⑤ M. Chorus

Non-overtone ⇌ overtone  
m-u-wu-d-o-wu-i-m  
♩: P P P P  
please see the chanting on page 15 as a reference.

⑥ Soprano

⑦ Bass (Sounds of wind) (improvise with overtones)  $PPP$

⑧ Vn. Non-vib.  $PPP$

⑨ Vc. Non-vib.  $PPP$  improvise on U) octaves with harmonics (2) panticello ⇌ fasto (3) ricochet (4) Col legno (5) gliss. (6) pizz.

⑩ digital sampler  
electronic effect non echo ⇌ Long echo

© 2000 Parnassus Productions Inc. (ASCAP) - 0 -

**Przykład 2.** TAN DUN, *Water Pasion* — transpozycja tematu czołowego, cz. 3, s. 55.

The musical score is arranged in ten staves.   
 ① Water tube I: Melodic line starting with a box around the first two measures, dynamics *mf* and *mp*.   
 ② Perc II: Percussion part.   
 ③ Water tube III: Melodic line with a box around the first two measures, dynamic *mp*.   
 ④ F. Chorus: Chorus part with a 'th' marking.   
 ⑤ M. Chorus: Chorus part.   
 ⑥ Soprano: Empty staff.   
 ⑦ Bass: Melodic line with dynamics *mf*, *dolce*, and *ppp*. Includes a tempo marking  $(\text{♩} = 60)$ .   
 ⑧ Vn.: Violin part with *pizz* and *p* markings. Includes a box around the first two measures and a dynamic *f*.   
 ⑨ Vc.: Viola part with *pizz* and *p* markings. Includes a box around the first two measures and dynamics *dolce/improvise (Arco)* and *p*.   
 ⑩ Samplet: Samplet part with a rhythmic pattern and dynamics *pp*.   
 electr. effect: Empty staff.

dący drugim tematem, przyjmuje w dziele śpiewaną — melodyczną bądź harmoniczną — postać lub też sygnalizuje swoje istnienie w motywach instrumentalnych (przykł. 3 i 4).

Występuje on w pięciu częściach — oprócz najbardziej udratyzowanych drugiej, szóstej i siódmej. Chorał pojawia się na zakończenie części czwartej (po pojmaniu Chrystusa), najpierw w postaci czterogłosowej, śpiewany przez chór, a następnie grany jest na wiolonczeli solo. Ten niezwykle piękny fragment wykazuje pewną analogię do Bachowskiej arii *Es ist vollbracht* z (*Johannes-Passion*), w której ogromny ból po śmierci Jezusa wyrażają dźwięki wioli da gamba (przykł. 5 i 6).

Chorał Tana Duna najmocniej eksponowany jest w scenie zaparcia się Piotra oraz zdrady Judasza, przenikając całą część piątą, a jego motywy pojawiają się zarówno w partiach głosów wokalnych, jak i instrumentalnych (przykł. 7).



Przykład 3. TAN DUN, *Water Pasion* — cz. 1, s. 2, Chorał.

(A)

$\frac{6}{4}$   $\frac{8}{4}$   $\frac{4}{4}$

The musical score consists of ten staves, numbered 1 to 10. Staff 1 (I) is for Percussion I, Staff 2 (II) for Percussion II, and Staff 3 (III) for Percussion III. Staves 4 and 5 are for the F. Chorus and M. Chorus respectively, with lyrics: "a sound is heard in water". Staves 6 (Soprano), 7 (Bass), 8 (Vn.), 9 (Vc.), and 10 (Sampler) are for various instruments. An "electr. effect" staff is located below the instrument staves. Handwritten annotations include: "Waterdrips" and "waterbubbles" above the percussion staves; "mp" (mezzo-piano) dynamic markings; "p" (piano) dynamic marking for the F. Chorus; "dist." (distortion) for the F. Chorus; "fade in the light inside waterbasin I (5'')", "fade in the light inside waterbasin III (5'')", and "fade in the light inside waterbasin II (5'')" with arrows pointing to specific measures; and "(Long echo)" with a circled 4 above the electr. effect staff.



Przykład 5. J.S. BACH, aria *Es ist vollbracht* z *Johannes-Passion*.

39 *adagio*

*f* *f* *f*

und schließt den Kampf. Es ist voll-bracht,

*f* *p* *senza Bassono grosso*

42

*f* *f* *f*

es ist voll-bracht!

Przykład 6. TAN DUN, *Water Pasion* — zakończenie cz. 4, s. 90, chorał w partii wiolonczeli.

The image shows a page of a musical score for the end of the 4th movement of 'Water Passion' by Tan Dun. The score is for a 4/4 time signature and starts at measure 160. A circled 'H' is written above the first staff. The score includes staves for:

- ① I (Violin I)
- ② Perc II (Percussion II)
- ③ III (Violin II)
- ④ F. Chorus (Female Chorus) with dynamics *mf* and *mp*
- ⑤ M. Chorus (Male Chorus)
- ⑥ Soprano
- ⑦ Bass
- ⑧ Vn. (Violin) with dynamics *mp* and *p*, and performance instructions: *espr. molto*, *pizz (use guitar pick)*, and *Accel - - - - - rit. - - - - -*
- ⑨ Vc. (Violoncello) with dynamics *p*, *mp*, *ppp*, *mp*, and *p*
- ⑩ Sampler
- electr. effect

The cello part (Vc.) features a prominent chorale in the right hand, starting with a *ppp* dynamic and moving through *mp* and *p*. The violin part (Vn.) includes a section with a guitar pick and an acceleration/ritardando marking.

Przykład 7. TAN DUN, *Water Pasion*, cz. 5, s. 47 — motywy chorału.

(A)

4  
|  
Incantationally  
4 (♩ = 72)

rit. . . . .

4 Solo improvise „20”  
(pitches, rubbings, rhythms) (fade out)

① I

② Perc. I

③ II

④ F. Chorus  
No this is not the same sound we heard in Wa-ter the

⑤ M. Chorus  
No — No —

⑥ Soprano

⑦ Bass

⑧ Vn.  $(\text{♩} = 72)$   
 $fp$   $mp$   $f$   $mp$

⑨ Vc.  $fp$   $fp$

⑩ Sampler

electr. effect

Trzeci temat, który określić można jako *lamento*, w swej strukturze rytmicznej, melodycznej oraz konotacji retorycznej przypomina *passacaglię*. Tworzy go opadająca melodia, o rozszerzających się sukcesywnie interwałach, wykonywana na sposób *glissando*. Po raz pierwszy pojawia się w części trzeciej wraz ze słowami Jezusa wypowiedzianymi podczas Ostatniej Wieczerzy: „chcę spożyć ten posiłek z wami zanim będę cierpiał” (przykł. 8).

**Przykład 8.** TAN DUN, *Water Pasion*, cz. 3, s. 52 — zapowiedź tematu *lamento*.

26 (playing 3 times, improvise start from the second time) (fade out by the end of the third time)

① I

② Perc II

③ III (only playing the first time)

④ F. Chorus

⑤ M. Chorus

⑥ Soprano

⑦ Bass

espr.  
p

I: I wish to eat this meal with you before I  
II: for truly I say to you, I will not eat again, until that day  
III: for truly I say to you, one of you will betray me who when it becomes true, in the Kingdom of God, is eating with me now.

⑧ Vn. the third time, following the vocal bass to improvise (fade out)

⑨ Vc. the second time, following the vocal bass to improvise (fade out)

(only playing 2 times) (fade out by the end of the second time)

⑩ Sample

electr. effect

Jego modyfikacje zauważyć można w dalszym przebiegu tej części, kiedy na zapytanie Judasza: „Mistrzu, czy to ja?” Jezus odpowiada „Tak, to ty”, a następnie po znamienych słowach Piotra, który oświadcza, że będzie szedł za Jezusem aż do śmierci (przykł. 9).

Temat *lamento* w partii sopranowej wokalizy inicjuje część piątą: *W ogrodzie Getsemani*. Odmiana tego tematu, opartego na wznoszącym się pochodzie *Seufzermotive*, pojawia się w części szóstej, kiedy Jezus odpowiada na pytanie Piłata, mówiąc: „Ja po przyszedłem na świat i po to się narodziłem, aby dać świadectwo prawdzie” i dalej: „Ojcze, przebac im, bo nie wiedzą co czynią” oraz w części siódmej wraz ze słowami „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” (przykł. 10).

**Przykład 9.** Tan Dun, *Water Pasion*, cz. 3, s. 54.

30

① I

② Perc II

③ III

④ F. Chorus

⑤ M. Chorus

⑥ Soprano

⑦ Bass

⑧ Vn.

⑨ Vc.

⑩ Sampler

electr. effect

*Judas* (spoken in Man's voice — "Judas")

*Peter* (spoken in another man's voice — "Peter")

*Jesus* (dolce) mp mp mp

Master, is it I?

You have said it

I will go with you even to death.

7 0 0 0 0

i-t i N

(fade out)

(fade out)

(fade out)

(fade out)

Long echo

lower minor third multipitch

Long echo

**Przykład 10.** TAN DUN, *Water Pasion*, cz. 6, s. 127 — wznoszące się *Seufzermotive* jako modyfikacja tematu *lamento*: „Ja po to przyszedłem na świat i po to się narodziłem, aby dać świadectwo prawdzie”.

W ostatniej części, będącej muzyczną kreacją biblijnej idei, według której cierpienie i rozpacz jest dopełnieniem człowieczeństwa, kompozytor przywołuje wszystkie tematy, tworząc stretto. Majorowa odmiana wznoszącej się melodii *lamento*, śpiewana przez sopran, góruje nad przeplatającymi się tematami „wiecznego trwania” oraz chorałem. W finalnych słowach Jezusa zawarta jest trawestacja Księgi Koheleta (przykł. 11). Zmartwychwstały Chrystus przyzywa:

Chodźcie —  
 czas aby kochać,  
 czas pokoju,  
 czas aby tańczyć,  
 czas ciszy...”



**Przykład 11.** TAN DUN, *Water Pasion*, cz. 8, s. 154 — stretto trzech tematów: czołowego — „wiecznego trwania”, chóralu i *lamento*.

The image shows a page of a musical score for 'Water Pasion' by Tan Dun, measures 63-70. The score is arranged in ten staves. Staves 1-3 are for Percussion I, II, and III. Staves 4-5 are for Flute Chorus and Music Chorus. Staff 6 is for Soprano, with lyrics: "A time to love a time of Peace a time to dance a time of Silence". Staff 7 is for Bass, with the instruction "SAME AS M. Chorus (The first Part)". Staves 8-9 are for Violin and Viola, with "Sul G" and "Sul A" markings. Staff 10 is for Sampler. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, f), articulation (accents), and performance instructions like "Ah" and "Wu".

Traktowanie głosów solowych w *Pasji* jest niekonwencjonalne. Wysokość i barwa emitowanych dźwięków koresponduje z wyrazem tekstu. Najbardziej eksponowanym głosem jest sopran solo, który realizuje wielorakie partie: *testo*, diabła, głosu z nieba, Judasza, Piotra, nieokreślonej osoby pytającej Piotra, arcykapłanów, Piłata, wreszcie Jezusa, ale tylko w scenie, kiedy na krzyżu zawołał głosem wielkim: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”. Wysoki rejestr śpiewu jest wyrazem największych emocji, związanych ze słowami o najwyższym ciężarze semantycznym: Piotr mówi, że nigdy nie wyprze się Jezusa, chociażby mu przyszło umrzeć; Judasz składa zdradziecki pocałunek, mówiąc „pokój z Tobą, Rabbi”; Piłat pyta Jezusa: „czy ty jesteś Synem Bożym?”

W scenie kuszenia Jezusa sopran kreujący rolę diabła realizuje wokalizę, wzorowaną na śpiewie opery pekińskiej, wykorzystującą bardzo wysokie i niskie dźwięki oraz glissandowy sposób ich wydobywania (przykł. 12).

Przykład 12. TAN DUN, *Water Pasion*, cz. 2, s. 27 — wokaliza „w stylu opery pekińskiej”.

Handwritten musical score for "Water Pasion" by Tan Dun, page 27. The score is for a 4/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#). It includes parts for Percussion I, II, and III; F. Chorus; M. Chorus; Soprano; Bass; Vn.; Vc.; Sample; and electr. effect. The Soprano part has lyrics: "if you are the son of God turn these stones in to bread." The score includes various performance instructions such as "(have a dialog with the Soprano) (Wolfgang)", "(ghostly)", "(rubato d=70)", "(improvise)", "(fade out)", and "(zheng)". A circled "B" is written in the top right corner.

Partia Jezusa powierzona jest basowi, poza jedynym, wspomnianym już fragmentem. Głos ten realizuje także znacząco krótsze role: Piotra, Judasza i Piłata. Partie wokalne solistów (sopran i bas) wymagają od artystów śpiewania w wysokim rejestrze, sopran do  $e^3$  natomiast bas do  $g^1$ , a najniższe dla basu są zapisane w partyturze dźwięki  $C$  oktawy wielkiej. Ponadto oba głosy muszą posiadać umiejętność emitowania alikwotów. Śpiewacy mają także partię przeznaczoną na *xun* — dawny, ceramiczny instrument, używany w Chinach ok. 4000 r. p.n.e. podczas ceremonii dworskich, szczególnie składania ofiary<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Hasło *Xun*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Xun> (30.11.2012).

Znaczącą rolę powierzyl Tan Dun chórowi, który podzielony na zespoły żeński i męski bierze udział w rozgrywającym się dramacie, pełni funkcję *testo*, stanowi element ilustracyjny (szczególnie w części drugiej: *Kuszenie na pustyni*) oraz wykonuje śpiewy o charakterze lirycznym, pełniące rolę chorału. Kompozytor w *Water Passion* ukazuje całą gamę dźwięków i szmerów, realizowanych przez chór: syczenie, cykanie, szept, krzyk, glissando, posługuje się mikrotonami i śpiewem alikwotowym.

Niezwykle oryginalna jest warstwa instrumentalna, obejmująca instrumenty klasyczne oraz organiczne: solowo, wirtuozowsko potraktowane partie skrzypiec i wiolonczeli, trzech perkusistów grających na pięciu kotłach, różnego rodzaju misach wodnych, wodofonie, dzwonach rurowych, talerzach i talerzach tybetańskich. Tan Dun wymaga od muzyków – smyczkowców, aby naśladowali grę na azjatyckich instrumentach *kamencheh* i *erhu*, wydających „jęczące” dźwięki. Rolę idiofonów pełnią wspomniane już kamienie (na których gra chór, on także uderza talerzami tybetańskimi) oraz arkusze blachy. Podczas wykonania dzieła niezbędny jest ponadto instrument elektroniczny *Sampler* (Yamaha A 3000), wzmacniacz dźwięku stereo i reżyser dźwięku. Do wytworzenia odpowiednich zjawisk akustycznych służą różnej wielkości misy z wodą, tuby oraz sitko, przez które przelewana jest woda. Dopełnieniem niezbędnym do realizacji tego audio-wizualnego spektaklu jest odpowiednie oświetlenie sceny, co kompozytor zaznacza w partyturze dzieła.

Tan Dun jest nie tylko dyrygentem, ale także reżyserem i scenografem spektaklu, w którym dźwięk i światło odgrywają istotną rolę, podobnie jak w rytualnych obrzędach. Partytura, poza obsadą wykonawczą, zawiera graficzne przedstawienie rozmieszczenia na scenie nowych instrumentów, jakimi stają się podświetlone, przezroczyste misy wypełnione wodą. Ich amfiteatralne ustawienie jest jednocześnie odwzorowaniem kształtu krzyża. Przed „sceną” chrztu zapis instrumentów w partyturze tworzy ikonę krzyża (przykł. 13).

Kompozytor nawiązuje tu do symboliki stosowanej przez wielkiego poprzednika — twórcy *Matthäus-Passion*<sup>27</sup>. Motyw oparty na dźwiękach *a-gis-b-a*, przypominających nazwisko lipskiego kantora (różniący się tylko jednym półtonem), ma tu symbolikę *Imaginatio Crucis* i pojawia się przed formułą „ja was chrzczę”<sup>28</sup> (przykł. 14).

Na wzór Bachowski wyróżnia twórca postać Judasza. U mistrza muzyki barokowej postaci tej towarzyszą akordy dysonujące, natomiast Tan Dun charakteryzuje zdracę kwartą zwiększoną *c-fis*. Motyw ten wielokrotnie powtarza się, kiedy

<sup>27</sup> J.S. Bach symbol krzyża przedstawił m.in. w kantacie nr 56 — w pierwszej arii na słowie *Kreuzstab* umieścił dźwięk z krzyżykiem.

<sup>28</sup> O symbolice krzyża zob. F. WESOŁOWSKI, *Chiazmy i numerologia w dziełach J.S. Bacha*, w: E. SĄSIADKI I IN. (red.), *Wokalistyka i Pedagogika Wokalna*, t. III, Wrocław 2001, s. 26–40; por. też T. JASIŃSKI, *Imaginatio crucis w muzyce baroku*, w: T. BRODNIOWICZ, J. KEMPIŃSKI (red.), *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu*, z. 6, Poznań 1994, s. 65–82 oraz M. GOŁĄB, *Imaginatio crucis w ostatniej pieśni Chopina?*, w: J. POMORSKA (red.), *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 335–338.

Przykład 13. TAN DUN, *Water Pasion*, cz. 1, s. 6.

31 waterphone (Arco)

① Perc. I waterphone (Arco)

② Perc. II waterphone (Arco)

③ Perc. III waterphone (Arco)

④ Fl. chr. > SS

⑤ Fl. chr. > K

⑥ S. > SS

⑦ B. > K

⑩ Vn. dolce 30 dolce f (fade out)

⑩ Vc. dolce f (fade out)

(n v n v)

(Longecho + multipitch)

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

electro. effects

- 6 -

**Przykład 14.** TAN DUN, *Water Pasion*, cz. 1, s. 7.

32

① I  
T. chimes

② Perc. II  
mf mp

③ Perc. III

④ F. Chorus  
ss

⑤ M. Chorus  
K

⑥ Soprano  
ss

⑦ Bass  
molto espr. f p f (overtone) mp p

1. I baptize you with water for — with Holy  
2. I ought to be baptized by you — [ ] — repentance, but the one after me will baptize a spirit and  
[ ] — why, why do you come to

⑧ Vn.  
p

⑨ Vc.  
pantecello → presto  
sfp

⑩ Samplet

electr. effect

③  
②  
⑦

Judasz przyprowadza wielką „zgrają z mieczami” i mówi: „Ten, którego pocałuję, to On”. Retoryczną wymowę jako *aposiopesis* mają w kompozycji pauzy generalne. Znajdują się one w określonych sytuacjach rozgrywającego się dramatu: po aresztowaniu Jezusa uczniowie uciekli, a ich nauczyciel został sam (w części trzeciej). Po zapytaniu Piłata „czy uwolnić Barabasa złodzieja czy Mesjasza?” (z części szóstej) kompozytor wymaga czterosekundowej ciszy, co oznacza słowami *silence 4*. Zgodnie z dawną tradycją retoryczną, po ostatnich słowach Jezusa na krzyżu: „Wypełniło się” (w siódmej części) następuje pauza generalna.

Mistrzowską konstrukcją odznacza się część *W ogrodzie Getsemani*. Kompozytor ukazuje kilka tematów dzieła i przetwarza ich motywy. Słysząc tu temat *lamento* na tle motywów chorału. Jednocześnie dobiega złowroga recytacja chóru

męskiego *Eli, Eli Lamala*, będąca zapowiedzią śmierci Jezusa. Natomiast w partii chóru żeńskiego rozbrzmiewa dwugłosowa kantylenowa melodia, swoją strukturą brzmieniową zbliżona do polifonii renesansowej. Jej kontemplacyjny charakter pozwala ją określić jako modlitwę. Potwierdza to tekst słowny, w którym Jezus mówi do uczniów: „pozwólcie mi się modlić”. O modlitewnym charakterze świadczą dzwonki tybetańskie, towarzyszące zwykle modłom mnichów buddyjskich. Ten kontemplacyjny nastrój przerywa wtargnięcie Judasza ze zgrają, która miała go pochwytać. Muzyka staje się burzliwa, słychać zdradliwe słowa Judasza, oparte na trytonie, i coraz głośniejsze krzyki *Eli, Eli Lamala* oraz „aresztuj go”. Jezus został pojmany, a sytuację „komentuje”, podobnie jak w Bachowskich pasjach, chorał, wielokrotnie rozbrzmiewający, najpierw w postaci wokalne, a następnie grany przez wiolonczelę na tle odgłosów wody, symbolizującej łzy. Nawiązaniem do pasji autora *Kunst der Fuge* jest muzyczne wyobrażenie trzęsienia ziemi, które na rozmaitych instrumentach realizują wszyscy wykonawcy. Ogromne natężenie dynamiczne, poprzez *crescendo* zmierzające do *fortissimo possibile*, podkreślone jest dodatkowo przez perkusistów grających na arkuszach blachy. Obraz ten zakończony jest nagłym zamknięciem instrumentów, pozostaje tylko dźwięk *xun*, realizowany przez *Sampler*.

\* \* \*

*Water Passion* Tana Duna to dzieło odznaczające się niezwyklej aurą dźwiękową. Mimo że nie ma w nim partii orkiestry, to wielorakie sposoby artykulacji, zastosowanie różnego rodzaju śpiewów, w tym śpiewu w bardzo niskich i wysokich rejestrach oraz śpiewu alikwotowego, przywodzącego na myśl śpiewy mnichów buddyjskich, bogactwo melodyki, rytmiki, brzmień perkusyjnych, wreszcie pierwiastek improwizacji, stawiają go w rzędzie najwybitniejszych kompozycji pasyjnych XXI w. Użycie obok instrumentów tradycyjnych także tych z materiałów organicznych („idea muzyki organicznej”) czyni dzieło jedyne w swoim rodzaju. Po raz pierwszy jako źródło dźwięku zostały użyte w tak szerokim zakresie kamienie oraz woda. Ich odgłosy nie są tu tylko efektami akustycznymi, ale mają znaczenie symboliczne. Dla Tana Duna „«Muzyka Organiczna» jest jednością między dźwiękiem natury i głosem ludzkim”<sup>29</sup>. Aspekt biograficzny ma scena ukrzyżowania Chrystusa. Kompozytor wspomina, że „Ukrzyżowanie — ten moment największego cierpienia i smutku — uwolniło obrazy udręki, poniżenia i arbitralności władzy podczas rewolucji kulturalnej, kiedy nie mogąc znieść okropnego upokorzenia, tysiące intelektualistów popełniało samobójstwo”. Tej udręki doświadczył on sam i jego rodzina<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> *Organic Music is natural sound and human voice combined as one*. Wypowiedź kompozytora w filmie zamieszczonym na DVD, Tan Dun, *Water Concerto*. Opus Arte, Nr OA 1014D, nagranie 8 XI 2007 r. w Stockholm Concert Hall.

<sup>30</sup> *The crucifixion — this moment of highest suffering and greatest sorrow — released images of torment, humiliation, and the arbitrariness of power during the Cultural Revolution*. Słowa kompozytora w booklecie do nagrania *Water Passion*, s. 11.

Różnorodność w zakresie eksponowania wszystkich elementów muzycznych, zastosowanie zarówno dawnych, jak i nowych środków muzycznego wyrazu, decyduje o niezwyklej emocjonalności kompozycji i jej mistycznym charakterze. Tę różnorodność czerpie Tan Dun z dzieł lipskiego kantora: „Uwielbiam kontrapunkt Bacha nie tylko jako nuta na tle innej nuty, ale też język na tle innego języka, obraz na tle innego obrazu, kultura na tle innej kultury”<sup>31</sup>. Właśnie kontrapunkt to jeden ze sposobów kształtowania faktury w *Pasji* Tana Duna. Tematy następują po sobie, ale przede wszystkim pojawiają się symultanicznie. W mistrzowski sposób kompozytor operuje pracą motywiczną i tematyczną.

O oryginalności dzieła decyduje niekonwencjonalny sposób wydobycia dźwięków (głosów i instrumentów), stosowanie aleatoryzmu kontrolowanego, jak i czerpanie ze zdobyczy elektronicznego przetwarzania. Kompozytor stawia najwyższe wymagania interpretacji wszystkim wykonawcom. Jednak największym walorem *Water Passion* jest jej wymiar duchowy. Tan Dun zapytany „Czy nie musi się wierzyć w Chrystusa, jak Bach, aby móc skomponować *Pasję Mateuszową*?”, odpowiedział: „Musi się być tą historią głęboko poruszonym. Także z Bachowskich pasji idzie przesłanie daleko ponad chrześcijański kontekst: chodzi tu o odnowę ducha, o postawę, o duchowość”<sup>32</sup>.

Po zaśpiewaniu *Water Passion* chórzyci wstają z miejsc, zanurzają ręce w wodzie i „grają”. Słychać już tylko ciche padanie kropeł, gdyż, jak twierdzi kompozytor, „Muzyka Organiczna” jest jednością dźwięków natury i głosu ludzkiego (...). „Muzyka Organiczna” jest z jednej strony bardzo rozbawiająca, z drugiej strony podobna jest rytuałowi, jest jak modlitwa, jak lustro. Patrzy się na oblicze i widzi się tylko łzy<sup>33</sup>.

Podczas realizacji dzieła na estradzie koncertowej, w jego zakończeniu, na ciemnej scenie widać tylko podświetlone naczynia z wodą. Kompozytor–dyrygent podchodzi do miski i dokonuje obrzędu „chrztu”.

**Słowa kluczowe:** Pasja, Pasja według św. Mateusza, Tan Dun, „muzyka organiczna”, chińska muzyka, Helmut Rilling, Projekt „Pasja 2000”, chorał.

---

<sup>31</sup> *I love Bach's counterpoint, not Just as note against note, but also as language against language, image against image, culture against culture.* Wypowiedź kompozytora zamieszczona w booklecie do nagrania *Water Passion*, s. 10.

<sup>32</sup> *Muss man nicht, wie Bach, an Christus glauben, um eine Matthäus-Passion komponieren zu können? Man muss schon auf eine sehr tiefe Weise von dieser Geschichte berührt sein. Aber auch Bachs Passionen gehen in ihrer Botschaft weit über den christlichen Kontext hinaus: Es geht um die Erneuerung eines Geistes, einer Haltung, einer Spiritualität; SPAHN, Budda Bach.*

<sup>33</sup> *Organic Music is natural sound and Humany voice combined as one (...) Organic Music on one hand it's very playful, but on the other hand it's like a ritual, it's like praying. It's like a mirror. You look at yourself You only see tears.* Wypowiedź kompozytora na filmie. Zob. przypis 30.

### The 'organic music' concept in *Water-Passion* by Tan Dun

#### Abstract

The anniversary of the death of Johann Sebastian Bach in the year 2000 was not only an opportunity to honour the artist with concerts, but also to present Bach-inspired pieces from the late 20<sup>th</sup> century. Helmut Rilling, Head of Internationale Bachakademie in Stuttgart, approached four composers from various cultures around the world with the idea to create a passion. One of them was Tan Dun from China.

Raised by his grandmother, who was living in the country, cut off from civilization, he gained his music experience from having contact with folk, shaman practices and playing primitive instruments. The music of nature, the rustling of leaves, the singing of birds, and above all water and the various sounds it can produce became the fabric of his music. A prolonged lack of access to European musical culture led to his using in the composition creating process not only traditional instruments, but also organic material such as water, stone or paper as sources of sound. This is why Tan Dun describes his music as 'organic music'. In his *Water-Passion*, to the text of the Gospel of St. Matthew, the composer used, apart from traditional instruments, also the 'play' of water and stones. As it is common in Chinese folk practice, the singers not only sing, making use of aliquots, but also play ceramic wind instruments, and the choir generates sound by striking stones. The scene of the renouncement of Jesus by Peter, whose name etymologically means 'rock', was called by the composer the 'Stone Song'. Transparent, water-filled bowls placed on the stage in the form of a cross are used not only to generate various acoustic phenomena, but are also part of the stage scenery, which is pointed out in the score. The composition of the performing ensemble is quite unique, as it includes: a soprano, a solo bass, a choir, a violin, a solo cello, three percussionists, who play multiple water instruments, and an electronic sound producer. The piece starts and ends with the sound of moving water.

**Keywords:** Passion, Passion after St. Matthew, Tan Dun, „organic music”, chinese music, Helmut Rilling, Project „Passion 2000”, chorale.