

PFHAT

© Friedrich Jaecker
18. Dezember 2024

Einen neuen Einschlag erfährt das Schaffen Scelsis mit der Komposition von *Konx Om Pax* für Chor, Orchester und Orgel (1968/69). Im ersten und dritten Satz werden der Impuls eines Klangs, seine Resonanz und sein Verklingen repetitiv entfaltet. Die meditative Wiederholung eines Tons oder Klangs findet man auch in anderen Werken der späten Jahre wie *Okanagon* für Harfe, Tamtam und Kontrabass (1968) oder dem Klavierstück *Aitsi* (1974), aber auch schon in Scelsis frühen Klavierimprovisationen. Im zweiten Satz der *Suite n. 9 „Ttai“* (1953) besteht der Refrain aus dem wiederholten Anschlagen leiser Töne, deren Verklingen gleichsam nachgelauscht wird. Scelsi selbst sah darin „den Klang des heiligen ‚Om‘.“¹ Im dritten Satz von *Konx Om Pax* (1968/69) singt der Chor eben diese mantrische Silbe. In einem Kommentar zu diesem monumentalen Werk schreibt Scelsi:

Im dritten Teil manifestiert sich der *Klang* im ‚Om‘, dem totalen Ton, der mit seinen Obertönen die unermessliche Symphonie des Universums umfasst, denn ‚Om‘ bezeichnet die Unpersönliche Wahrheit.²

Dem Beginn des Schwesterwerks *Pfhat* für Orchester, Chor und Orgel (1974) liegt das ‚Om‘ unausgesprochen zugrunde. Im ersten Satz wird der Ton *as* neun Mal von den Tuben und der Orgel gespielt und, außer beim ersten Mal, mit einem „Hauch“ („soffio“) des Chors unterlegt: ein radikales Hineinhören in den immer gleichen Klang. Nur zwei Mal wird das *as* von einem *g*² unterbrochen, das von den Frauenstimmen gesungen und durch die Flöten, Celesta, Viola und Kontrabässe gefärbt wird. Die Grundlage des ersten Satzes ist eine Aufnahme, in der jemand (wahrscheinlich Scelsi selbst) in ein Schneckenhorn bläst.³ Scelsi besaß neben zahlreichen anderen exotischen Instrumenten auch ein tibetisches Schneckenhorn, es liegt noch heute in seinem Wohn- und Arbeitsraum. Die beiden hohen Töne entstehen durch das Überblasen des Grundtons, wobei die Oktave nicht ganz erreicht wird.

Der zweite Satz von *Pfhat* ist auf eine andere Weise ebenso radikal wie der erste. Ihm liegt ein Klaviercluster zugrunde. Scelsi schlägt ihn auf seinem Flügel an und hält das Pedal so lange niedergedrückt, bis er unhörbar geworden ist.⁴ Im Zentrum der Partitur steht das Klavier, auf dem der chromatische Cluster zwischen *F*₁ und *c*² mit beiden Unterarmen gespielt werden soll. Auf der Orgel wird der Cluster mit Hilfe zweier Holzplatten gespielt, auf dem Vibraphon mit zwei Metallstäben, in der Tiefe naturgemäß erst beim *f* beginnend. Der Cluster des Chors reicht etwas weiter hinauf (*f* bis *f*²). Dazu kommt das Schlagzeug mit zwei Tamtams, Donnerblech, einem großen chinesischen Gong auf *f* und fünf Glocken im Halbton-Ganzton-Modus (*gis – a – h – c*¹ – *d*¹), die aufgrund ihrer akustischen Eigenart mit zahlreichen Summations- und Differenztönen einen eher geräuschhaften Eindruck erzeugen. Dynamisch bewegt sich der Klang anfangs im Bereich des zwei- bis dreifachen Forte, um dann kontinuierlich leiser zu werden und schließlich im Nichts zu verlöschen.

¹ Druckausgabe der *Suite n. 9*, Paris: Salabert, 1988.

² Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 789.

³ NMGS0091-340, Riv@19-RVRS_01.R-56.mp3, 0:13–1:55. Auf die Tonbandschachtel hat Scelsi „Conchiglia PFAT 1^o“ („Muschel *Pfhat* erster Satz) geschrieben. Schneckenhörner werden (irrtümlich) auch als Muschelhörner bezeichnet. In Scelsis Aufnahme wird, anders als in der Instrumentation, in der eingestrichenen Oktave gespielt.

⁴ NMGS0116-312, Riv@9,5_01.L-56.mp3. Zwischen 9:46 und 16:37 spielt Scelsi vier Mal verklingende Cluster und lässt sie in halbem Tempo erklingen. Auf die Tonbandschachtel schrieb er den Titel „PFHAT“.

3 (♩=60)

2 CLARINETTI (20)
1 CLARINETTO BASSO (20)
2 FAGOTTI
1 CONTROFAGOTTO
5 CORNI (FA)
2 TRUMBE (20)
4 TROMBONI
2 TUBE (12)
TAM-TAM MEDIO (E TIMPANO)
TAM-TAM GRAVE (A CASSA)
LAMIERA (12 ROSSA E 80 MATTEA)
CONG. CINESE (FAH GRAVE)
(C PIATTO)
5 CAMPANE
VIBRAPHON
PIANOFORTE
ORGANO

DA PERCUOTERE
SIMULTANEAMENTE
CON UNA STECCA
KLOSTER CROMATICO DA
REALIZZARE CON PERCUS-
SIONE DI 2 STRISCIE ME-
TALLICHE
KLOSTER DELE 5 CAMPANE
KLOSTER PREPARATO CON 2
STRISCIE SU TUTTI I TASTI
BIANCHI E NERI DEL MANUALE
PRINCIP. COMPRESI NELL'ESTEN-
SIONE INDICATA (PARTENZA
ELIMINANDO L'ANNULLATORE)

lassen vib. ante
sine alla fine
lassen vib. sine alla fine
ped. sine alla fine
tenere col ped. sine alla fine
TUTTI I REGISTRI
DA 8' E 16'

graduale diminu., sopprimendo
i registri da 16' e aggiungen-
do alcuni da 4'

3 (♩=60)

OGNI FILA DI ARTISTI, SOPR-
LE 5 VOCALI SMISTATE.
LA GRAFFA INDICA
LA DIVISIONE DI OGNI
GRUPPO SU TUTTE LE
NOTE CROMATICHE COM-
PRESE NELL'ESTENSIONE

SOPR.
CONTR.
TEN.
BASSI

1 mor. 2 mf

8 VIOLONCELLI
6 CONTRABASSI

Die Instrumentierung der Bläser lässt ein ausgesprochen strukturelles Denken erkennen. Die dreizehn Blech- und sechs Holzbläser bilden zu Beginn des Satzes einen Akkord im Umfang von zwei Oktaven und einer Quinte aus zwölf verschiedenen Tönen, nur die Wiederholung des Grundtons f kommt als dreizehnter hinzu. Die Holzbläser spielen halbtönige Tremoli, die einerseits mehrere Lücken zwischen den Blechbläser-Tönen füllen, andererseits einen aufgerauten Obertonklang über f bilden. Auf diese Weise verbindet sich die grundtönige Spektralität mit der Flächigkeit eines zwölftönigen chromatischen Felds.

Blechbläser:

Holzbläser:

Giacinto Scelsi, *Pfhat*, 2. Satz, Anfang

Die Violoncelli und Kontrabässe spielen einen Cluster mit wenigen Lücken von F_1 bis c^1 , der sich in mehreren Wellen aufwärts verlagert und schließlich in ein schmales Flageolett-Band mündet:

T. 1 3 5 7/8 11/12 13 14 15 16 17

Violoncelli:

Kontrabässe:

Der dritte Satz von *Pfhat* ist von ähnlicher Faktur wie der erste Satz von *Konx Om Pax*. Auch hier folgt einem repetierten Impulston jeweils ein Resonanzklang. Der Impulston ist das e^1 , es wird elf Mal auf der Celesta, mit einem Filzschlegel auf dem Klavier und auf einer „Campana

a calotta“ („Kuppelglocke“)⁵ gespielt. Der erste Resonanzklang besteht nur aus einem Horn und einem Cello-Flageolett. Ab Ziffer 2 kommt ein weiteres Klangelement hinzu. Der Impulston wird von drei gestopften Hörnern mehrmals überlappend gespielt, so dass dem Crescendo in einem Horn jeweils ein Decrescendo in einem anderen gegenübersteht. So entsteht ein langsames Amplituden-Vibrato, wie es auch in *Konx Om Pax* im ersten Satz ab Ziffer 14 und am Anfang des zweiten Satzes anzutreffen ist. In allen weiteren Abschnitten bis auf den fünften folgen solche gegenläufigen Crescendi und Decrescendi in verschiedener Instrumentierung. Im vierten Abschnitt gibt es neben den gegenläufigen Crescendi und Decrescendi in den Flöten und geteilten Sopranen auf dem e^1 auch solche in einer Holzbläser- und Streichergruppe, die einen gestauchten spektralen Akkord im Oktavrahmen zwischen dem großen und dem kleinen e spielen ($E - B - d - es - e$), der in ähnlicher Form bis zum Schluss immer wiederkehrt. Im fünften Abschnitt lassen die Streicher den Spektralakkord ohne eine gegenläufige Instrumentalgruppe an- und abschwellen. Stattdessen imitieren die fünf Hörner im Achtelabstand eben diesen Akkord⁶ gebrochen im Achtelnoten-Abstand. Die Achtel-Bewegung beschleunigt sich zu Achteltriolen und beruhigt sich wieder zu normalen Achteln. Im siebten Abschnitt wird es eine ähnliche Imitationsstruktur in den Streichern geben. Im sechsten Abschnitt hören wir den Spektralakkord als Pendel- bzw. Arpeggiobewegung in den Holzbläsern und an- und abschwellend in den Hörnern. Ein weiteres neues Satzelement ist ein blockhafter Clusterakkord in den Streichern (chromatisch von Cis bis e^1 über F_1 und A) und im Chor (von F bis e^1), die sich nur kurz überlappen. Ähnliche Clusterblöcke kehren in allen folgenden Abschnitten wieder.

Der Chor setzt im dritten Abschnitt ein und singt den Impulston zunächst auf den Konsonanten „n“, „m“ und „l“ und dann auf den Vokalen „a“, „e“, „ö“ und „o“. Die Mischung aus „e“ und „ö“ gilt als besonders geeignet, um Obertöne hervorzubringen. Im fünften Abschnitt wird der Ton durch ein weites Vibrato modelliert.⁷

Die Abschnitte sind von Anfang an durch den überlappenden Impulston verbunden, nur vor Ziffer 4 gibt es eine minimale Pause. Die ersten vier Abschnitte sind fünfzehn Viertel lang, danach verändert sich die Dauer wellenförmig und steigt am Schluss bis auf zweiundzwanzig Viertel an. Die Dynamik ist leise und beginnt erst ab dem achten Abschnitt ganz allmählich anzusteigen. Erst im vorletzten Abschnitt wird der Impulston forte gespielt, und im letzten gibt es ein großes Crescendo des ganzen Orchesters zum dreifachen Fortissimo. Durch Holzbläser- und Streichertremoli wird der Klang hier zusätzlich aufgeraut. Dieser gewaltige Klang reißt zum Schluss ab und wirkt dadurch wie ein auskomponierter Doppelpunkt. Auf diesen folgt nun etwas ganz Unerhörtes. Zwei Flöten, Celesta, Klavier und Orgel bilden einen hohen fluktuierenden Cluster und die fünf Schlagzeuger tremolieren auf Triangeln, die übrigen Orchestermusiker und die Choristen erzeugen zweieinhalb Minuten lang mit kleinen Glöckchen einen schier überirdisch schwirrenden und klirrenden Klang: ein energiegeladener Zustand, in dem die Zeit stillzustehen scheint: Sinnbild sowohl für die kosmische Schöpfungsenergie als auch für das Erreichen eines höheren Bewusstseinszustands. Im Salabert-Katalog trägt *Pfhat* den Untertitel „Un éclat... et le ciel s'ouvrit“ („Ein Knall ... und der Himmel öffnet sich“). Mit *Pfhat* hat Scelsi seiner Sehnsucht nach Transzendenz in fast konzeptualistischer Art Gestalt verliehen. „Phật“ bedeutet in Vietnam „Buddha“. Für diese Herleitung des Werktitels gibt es keinen Beleg, sie wäre aber überaus einleuchtend.

⁵ Scelsis „calotta“ (an anderer Stelle auch „cupola“ genannt) kommt auch in *Uaxuctum* zum Einsatz. Das einem Gong ähnliche Instrument hat einen Durchmesser von ca. 1,50 Meter und befindet sich in Scelsis Nachlass.

⁶ Das E wird nur beim ersten Mal gespielt.

⁷ Die Lautung der Cluster in den Abschnitten 6, 8 und 10 wird in der Partitur nicht angegeben.

An Scelsis Hauptwerk *Konx Om Pax* und dem Schwesterwerk *Pfhat* fasziniert uns die Verbindung von visionärer Kraft und einem handwerklichen Können, das durch höchst fantasievolle satztechnische und instrumentatorische Lösungen eben diese Visionen zu realisieren in der Lage ist. Scelsi selbst hielt solche kompositorische Feinarbeit für ein schätzenswertes Handwerk, das der Kunst zu dienen habe. „Nur wer in den Kern des Klangs vordringt, ist ein Musiker. Wem das nicht gelingt, der ist ein Handwerker. Ein musikalischer Handwerker verdient Respekt. Aber er ist kein wahrer Musiker und auch kein wahrer Künstler.“⁸ Sein Mitarbeiter Vieri Tosatti hingegen charakterisierte Scelsi nach dessen Tod „nicht als Musiker, sondern als Original mit spärlichen musikalischen Kenntnissen“.⁹ „Manchmal beschränkten sich die Angaben Scelsis einfach auf ‚Ach, jetzt möchte ich ein schönes Crescendo, jetzt möchte ich eine Steigerung in höhere Regionen, in die höheren Bereiche des Seins.“¹⁰ Bezog sich Tosattis herablassende Aussage auf *Pfhat*, namentlich auf das Ende des dritten Satzes?

Konx Om Pax und *Pfhat* wurden am 6. Februar 1986 in einem Konzert des Hessischen Rundfunks in Frankfurt uraufgeführt. Es spielte das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter der Leitung von Jürg Wyttenbach. Diese äußerst erfolgreichen Aufführungen trugen maßgeblich zur Anerkennung der Bedeutung Scelsis bei.

⁸ Die Magie des Klangs, Bd. 2, S. 685.

⁹ „Der Dilettant und die Profis“, S. 37.

¹⁰ Interview mit Tosatti in dem Film von Fred van der Kooij, Casa Scelsi oder Die Innenansichten des Klangs, Südwestfunk Baden- Baden 1994.