АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH–TWENTY-FIRST CENTURIES

УДК 681.828 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_97*

Д. И. ЗАБРОДА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИСТОРИЯ ТРАУТОНИУМА: НА ПУТИ К СОВРЕМЕННЫМ МЕДИА

Статья посвящена истории траутониума – одного из первых электронных музыкальных инструментов, созданных в Германии в 1930 году Фридрихом Траутвейном при участии Пауля Хиндемита. В работе впервые в отечественном музыкознании траутониум рассматривается как нарратив культурной динамики, позволяющий проследить механизмы трансформации статуса нового музыкального инструмента в зависимости от политического и эстетического контекста страны. На основе анализа трех этапов его существования (веймарское становление, апроприация нацистским режимом, послевоенное возрождение в авангарде и киноиндустрии) автор показывает, как последовательно менялось значение инструмента – от символа технологического оптимизма и проекта демократизации музицирования к инструменту пропаганды, воплотившему эстетику «стального романтизма», и далее к предтече современных подходов в области саунд-дизайна и мультимедийных композиций. Особое внимание уделяется роли Оскара Салы и Харальда Генцмера в формировании концертного репертуара инструмента в Третьем рейхе, а также сотрудничеству Салы с Альфредом Хичкоком при создании саундтрека к фильму «Птицы» (1963), что вывело траутониум за рамки академической музыки в область звукового дизайна. В послевоенный период названный инструмент становится важной составляющей многих процессов современной композиторской практики, а в XXI веке обретает новое прочтение в актуальной поп-музыке и театральных постановках. На этом основании делается вывод о ценности траутониума для современного музыковедения, о неисчерпаемости интерпретаций звуковых возможностей инструмента, что позволяет рассматривать траутониум не как исторически отдаленный феномен прошлого, но как весьма актуальную проблему, адресованную сегодняшней аудитории мультимедийных композиций.

Ключевые слова: история музыкальных инструментов, траутониум, электронная музыка, мультимедийная музыкальная композиция, саунд-дизайн, Фридрих Траутвейн, Пауль Хиндемит, Оскар Сала, Харальд Генцмер.

Для цитирования: Заброда Д. И. История траутониума: на пути к современным медиа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 97–104.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_97

D. ZABRODA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE HISTORY OF THE TRAUTONIUM: TOWARDS CONTEMPORARY MEDIA

The article examines the history of the Trautonium, one of the first electronic musical instruments, created in Germany in 1930 by Friedrich Trautwein with the participation of Paul Hindemith. For the first time in Russian musicology, the Trautonium is examined as a narrative of cultural dynamics, making it possible to trace the mechanisms behind the transformation of the status of a new musical instrument depending

on the political and aesthetic context of the country. Based on an analysis of three stages of its existence (its emergence during the Weimar period, its appropriation by the Nazi regime, and its post-war revival in the avant-garde and film industry), the author demonstrates how the instrument consistently changed its meaning – from a symbol of technological optimism and a project for the democratization of music-making, to an instrument of propaganda embodying the aesthetics of "steel romanticism", and further to a forerunner of contemporary approaches in sound design and multimedia composition. Special attention is given to the role of Oskar Sala and Harald Genzmer in shaping the concert repertoire of the instrument under the Third Reich, as well as to Sala's collaboration with Alfred Hitchcock in creating the soundtrack for the film *The Birds* (1963), which took the Trautonium beyond the boundaries of academic music into the realm of sound design. The instrument becomes in the post-war period a forerunner of contemporary approaches in sound design and multimedia composition, and in the 21st century it acquires a new interpretation in contemporary pop music and theatrical productions. On this basis, the article concludes that the Trautonium's value for contemporary musicology lies in the inexhaustibility of interpretations of the instrument's capabilities, which allows the Trautonium to be viewed not as a completed phenomenon of the historical past, but as the more actual problem addressed to the today audiences of multimedia compositions.

Keywords: history of musical instruments, Trautonium, electronic music, multimedia musical composition, sound design, Friedrich Trautwein, Paul Hindemith, Oskar Sala, Harald Genzmer.

For citation: Zabroda D. The history of the Trautonium: towards contemporary media. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 97–104.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_97

В современном искусстве музыка все чаще становится частью единого аудиовизуального поля. Звуковые пласты сосуществуют в едином времени и пространстве, образуя континуум, сочетающий в себе шум и тишину, речь на разных языках и тембры инструментов, акустические и этнические инструменты с электронной обработкой. Синхронизировать полярности и привести их к драматургическому столкновению или полному согласию становится возможным благодаря интерактивным интерфейсам.

Расширение возможностей музыкального искусства посредством современных технологий имеет свою предысторию, наиболее значимый период которой приходится на конец 1920-х – начало 1930-х годов. В это время публике были представлены первые знаковые электронные музыкальные инструменты: терменвокс (СССР), волны Мартено (Франция) и траутониум (Германия). Первый практически сразу закрепился как сольный концертный инструмент, пропагандирующий промышленное развитие Союза. Второй нашел применение в оркестровой музыке, благодаря экзотическому «внеземному» тембру. Последний пережил радикальную трансформацию своего культурного статуса от веймарского утопического проекта до инструмента нацистской пропаганды, а позже «перекочевал» в послевоенный саунд-дизайн киномузыки. Метаморфозы траутониума в разных политических режимах и стали предметом настоящего исследования.

В 1930 году на фестивале «Новая музыка Берлина» (New Music Berlin) состоялась первая публичная презентация траутониума. Слушателям был представлен уникальный музыкальный инструмент, созданный немецким инженером Фридрихом Траутвейном при участии композитора Пауля Хиндемита. В современной музыковедческой литературе траутониум традиционно относят к электрофонам – классу, введенному Куртом Заксом в дополнение к классификации музыкальных инструментов, разработанной им совместно с Эрихом Морицем фон Хорнбостелем в 1914 году. Если первоначальная система включала четыре класса (идиофоны, мембранофоны, хордофоны и аэрофоны), то в 1940 году Закс добавил пятый – электрофоны. В него вошли не только инструменты, отличающиеся способом воспроизведения звука – электронной генерацией, но и акустические инструменты, усиливаемые или управляемые с помощью электричества. В более узком смысле электронными называют инструменты, где звук воспроизводится непосредственно электрическими импульсами, а управление звуковыми параметрами (высотой, громкостью, тембром) не требует физического колебания материального тела инструмента. Траутониум полностью соответствует этому определению: его звуковым генератором стали неоновые лампы (впоследствии тиратроны), высота звука определялась точкой контакта пальца с металлической струной-манипулятором, а тембр формировался набором формантных фильтров.

За свою почти вековую историю инструмент неоднократно менял свое культурное значение.

Он был символом веймарского технологического оптимизма, инструментом нацистской пропаганды и наиболее эффективным звукоподражающим выразительным средством в послевоенном кинематографе. В данной статье судьба траутониума рассматривается сквозь призму трех ключевых этапов: возникновение и становление инструмента в 1920–1930-е годы; его функционирование в культурной политике Третьего рейха и творчестве Оскара Салы и Харальда Генцмера; послевоенное развитие и использование в авангардной музыке (Юрг Баур, Реми Гассманн) и киноиндустрии.

1920-е годы в Германии стали временем интенсивных поисков в области электромузыки. Наряду с изобретениями Льва Термена, Мориса Мартено и Йорга Магера активно развивались электромеханические инструменты – от усиленного фортепиано до фотоэлектрических устройств. Центром этих экспериментов стал Берлин, где при Академии музыки в 1928 году была открыта экспериментальная Радиоисследовательская станция (Rundfunkversuchsstelle), призванная объединить усилия инженеров и музыкантов. Ключевой идеей этого периода стала концепция Gebrauchsmusik («функциональная музыка»), которую музыковед Генрих Бесселер противопоставлял eigenständige Musik («автономной музыке»), ориентируемой на пассивное созерцание. В отличие от последней, Gebrauchsmusik предполагала активное участие исполнителя и социальную функцию искусства. Именно в этом контексте траутониум первоначально осмыслялся как инструмент для домашнего любительского музицирования, и не случайно его коммерческая версия получила название Volkstrautonium («народный траутониум») и продвигалась компанией Telefunken[1] как доступный инструмент для широкой публики. Инженер Петер Лертес в 1930 году писал, что настало время для музицирования, соответствующего техническому мышлению современного человека [1, S. 79], и электронная музыка должна была стать голосом новой эпохи. Однако эстетика Gebrauchsmusik не исчерпывала всего репертуара траутониума: уже в 1930–1931 годах Пауль Хиндемит издает сольный репертуар для инструмента, что превращает его из инструмента для любительского музицирования в концертный сольный.

В 1930 году Траутвейн представил первый действующий прототип траутониума[2], который представлял собой монофонический синтезатор, генерировавший звук с помощью осциллятора на газоразрядной лампе Thyratron RK1. Простой пилообразный сигнал проходил через серию резонансных фильтров. Этот уникальный для своего времени метод субтрактивного синтеза позволял получать широкий спектр тембральных характеристик. Управление осуществлялось с помощью металлической струны-манипулятора: прикосновение пальца замыкало электрическую цепь, а положение точки контакта определяло высоту звука. Игровой интерфейс, который современники описывали как гибрид скрипичной струны и фортепианной клавиатуры, позволял как фиксировать дискретные ступени звукоряда (с помощью съемных клавиш), так и исполнять непрерывные глиссандо и вибрато.

Ключевой фигурой, определившей раннюю судьбу траутониума, стал Пауль Хиндемит. Композитор, преподававший в Берлинской академии музыки с 1927 года, быстро заинтересовался новым инструментом и даже участвовал в его доработке. Именно по его совету Траутвейн сохранил струнный манипулятор вместо привычной клавиатуры. Хиндемит создает и первое репертуарное произведение, написав цикл из семи небольших пьес под названием «Des kleinen Elektromusikers Lieblinge» («Любимцы юного электромузыканта»). Исполнение осуществили сам Хиндемит, его ученик Оскар Сала и пианист Рудольф Шмидт, игравшие на трех инструментах. Хотя по фактуре и письму это сочинение типично для Хиндемита 1920-х годов (легкое, контрапунктически ясное), в нем уже прослеживаются новаторские тенденции в использовании тембровых возможностей траутониума. Композитор требовал не только смены двух типов тембра, обозначенных как I – «тусклый» и II – «резкий», но и их плавного перехода, а также чередования звучания основного и удаленного динамиков (Fernwerk). Е. Пирязева отмечает, что именно в этом цикле Хиндемита закладываются принципы концертирования, которые позже станут основой репертуара для траутониума: взаимодействие трех партий строится на чередовании имитационных перекличек и гармонического единства, а итогом этого диалога становится масштабная каденционная сцена [2, с. 144]. Вслед за этим Хиндемит создал Концерт-штюк для траутониума и струнного оркестра (1931), где партия солиста уже определяла дальнейшее музыкальное развитие, и «Медленную пьесу и Рондо» (1935) для новой модели Radio-Trautonium (ранняя версия), оснащенной двумя манипуляторами и педалями управления. Эти три сочинения заложили эстетический фундамент для траутониума как концертного инструмента, однако дальнейшее развитие его репертуара оказалось прерванным политическими событиями в Германии.

С приходом нацистов к власти в 1933 году культурная политика Германии радикально

изменилась. Уже в апреле 1933 года Георг Шюнеманн, директор Берлинской академии музыки и руководитель Радиоисследовательской станции (Rundfunkversuchsstelle), был отстранен от должности по обвинению в марксизме. Вскоре бюджет станции был урезан, а в 1935 году она была окончательно закрыта. Институт имени Генриха Герца при Берлинском техническом университете постигла та же участь: его директор Карл Вилли Вагнер был лишен должности в 1936 году за отказ уволить еврейских сотрудников, а имя Герца, имевшего еврейское происхождение, было удалено из названия института. Фестиваль новой музыки в Донауэшингене, перенесенный в Баден-Баден, а затем в Берлин, после возобновления в 1934 году превратился в рупор нацистской пропаганды: его программа включала марши для гитлерюгенда и патриотические сочинения с названиями вроде «Heimat, dir zu Ruhm und Ehr» («Родина, тебе во славу и честь»). Однако отношение нацистов к электромузыке оказалось парадоксальным. Политика Третьего рейха в этой области характеризовалась не столько идеологической последовательностью, сколько тем, что режим стремился присвоить технологические достижения, одновременно дистанцируясь от их веймарского происхождения. Ключевым эстетическим концептом стал «стальной романтизм» (Stählerne Romantik), сформулированный Йозефом Геббельсом. Т. Паттесон писал, что эта эстетика была жестче и беспощаднее прежних форм и что она требовала мужества сталкиваться с проблемами и смотреть им в глаза, не моргнув [3, p. 136]. Электромузыка идеально вписывалась в эту идеологию: она соединяла культурный престиж «самого немецкого из искусств» с трансформирующей силой современной технологии. Инструменты, созданные для художественного эксперимента, оказались востребованы для озвучивания массовых собраний, и траутониум стал одним из главных символов этого парадоксального союза.

Основным голосом траутониума на концертной эстраде в нацистской Германии стал Оскар Сала. Не менее значимой была и роль его создателя Фридриха Траутвейна. После прихода нацистов к власти Траутвейн сохранил свою позицию в Берлинской Высшей школе музыки, где продолжал преподавать и работать над усовершенствованием инструмента. Кульминацией их совместной деятельности стала презентация траутониума лично Йозефу Геббельсу в апреле 1935 года в Министерстве народного просвещения и пропаганды: Траутвейн и Сала продемонстрировали инструмент министру и специально приглашенной аудитории музыкантов, композиторов и ученых. Сала исполнил партию скрипки из сонаты Баха, трио Бетховена и сонаты Макса Регера в сопровождении фортепиано и виолончели. Геббельс дал официальное согласие на дальнейшую разработку траутониума: как отмечает Т. Паттесон, основная причина была в том, что инструмент «особенно хорошо подходит для использования на массовых собраниях» [3, p. 139]. Эта партийная презентация закрепила институциональный статус инструмента и открыла ему дорогу к государственной поддержке, которой в полной мере воспользовался Оскар Сала.

Получив одобрение свыше, Сала активно включился в пропагандистскую машину Третьего рейха. С января 1938 года до начала Второй мировой войны в сентябре 1939 года на государственном радио Deutschlandsender выходила его регулярная программа «Музыка для траутониума» (Musik auf dem Trautonium): всего 54 выпуска продолжительностью 15–25 минут. В период с 1940 по 1944 годы Сала дал не менее 47 концертов и лекций-демонстраций по всей Германии, многие из которых были организованы нацистской организацией Kraft durch Freude («Сила через радость»), отвечавшей за досуг населения. Эти выступления, как правило, включали обработки академических произведений Паганини, Генделя, Листа и других классических композиторов, что делало траутониум доступным для широкой аудитории и одновременно закрепляло его как «академический» инструмент.

Параллельно с концертной деятельностью Сала продолжал технически совершенствовать траутониум. В этот период он разработал Rundfunktrautonium (Радиовещательный траутониум), версию с двумя манипуляторами для двухголосной игры, и Konzerttrautonium (Концертный траутониум) с габаритными динамиками для концертных залов. Однако наиболее значительная модификация была создана им после войны. Доработанный Mixtur-Trautonium получил электрическую схему, позволявшую управлять субгармоническим рядом, генератором огибающей и шума, а также формантными фильтрами. Этот инструмент обладал расширенными тембровыми возможностями, включая имитации различных оркестровых инструментов, и мог функционировать как звуковой процессор. Именно послевоенная версия траутониума принесла Сале мировую известность благодаря сотрудничеству с Альфредом Хичкоком в фильме «Птицы» (1963): Сала создал все звуки птиц на Mixtur-Trautonium, поскольку настоящие птичьи голоса звучали недостаточно зловеще. Таким образом, траектория Салы от ученика Хиндемита до голоса нацистского радио и затем создателя культовых киносаундтреков

наглядно иллюстрирует, как один и тот же инструмент последовательно вписывался в разные культурные контексты XX века.

Если Сала был главным голосом траутониума, то создателем его «официального» концертного репертуара в нацистской Германии стал Харальд Генцмер, ученик Хиндемита[3]. Именно Генцмер создал два этапных сочинения, определивших концертную судьбу инструмента. Первый концерт для монофонического траутониума, написанный в 1936 году, был впервые исполнен 18 июня того же года в Веймаре. После доработки для новой модели Konzerttrautonium[4] его вторая редакция прозвучала по радио 11 апреля 1939 года в исполнении Оркестра Deutschlandsender под управлением Карла Листа. Вершиной карьеры Генцмера и Салы стало исполнение этого же концерта в Берлинской филармонии 28 октября 1940 года под управлением Карла Шурихта – событие, которое пресса, включая нацистские издания, встретила восторженно. Второй концерт, написанный в 1952 году для послевоенного Mixtur-Trautonium, стал уже самостоятельной вехой в истории электроакустической музыки. Произведения Генцмера, при всей их технической сложности, оставались в рамках доступной и бравурной симфонической эстетики, воплощая нацистский идеал « стального романтизма». Таким образом, Генцмер не только создал для траутониума «официальный» репертуар, но и стал ключевой фигурой, легитимировавшей этот «электрический инструмент» в глазах нацистского государства [4, p. 148].

После окончания Второй мировой войны траутониум, подобно многим другим технологическим разработкам нацистского периода, оказался в точке бифуркации: он мог либо исчезнуть как пережиток пропагандистской машины, либо обрести новую жизнь в изменившихся культурных условиях. Решающую роль в его возрождении сыграл Оскар Сала, который, в отличие от Траутвейна и Генцмера, продолжал развивать инструмент на протяжении десятилетий. В 1948 году Сала завершил работу над своей самой значительной модификацией Mixtur-Trautonium. В отличие от предыдущих версий, этот инструмент представлял собой не просто монофонический синтезатор с формантными фильтрами, а полноценную электроакустическую систему. Его ключевой инновацией стала возможность управления субгармоническим рядом: помимо основного тона и его обертонов (2/1, 3/1, 4/1 и т. д.), инструмент мог генерировать цепочку делителей (1/2, 1/3, 1/4 и т. д.) ниже звучащей ноты. Это позволяло создавать совершенно новые типы тембральных красок, недоступные акустическим инструментам и даже более ранним электронным синтезаторам. Кроме того, Mixtur-Trautonium был оснащен генератором огибающей (так называемым Schlagwerk), генератором шума и усовершенствованными формантными фильтрами (полосовыми фильтрами), что позволяло ему имитировать звучание различных оркестровых инструментов – от струнных до деревянных духовых, а также создавать принципиально новые звуки.

Новые технические возможности привлекли внимание композиторов, не связанных с нацистским прошлым. В послевоенные годы Сала сотрудничал с Реми Гассманном, композитором и музыковедом, который также был учеником Хиндемита в Берлинской Высшей школе музыки, но пошел по пути последовательного авангарда. Кульминацией их сотрудничества стал балет Джорджа Баланчина «Electronics», премьера которого состоялась 22 марта 1961 года в New York City Ballet. Для этого спектакля Гассманн создал цикл из 11 пьес для Studiotrautonium[5] (стационарной версии инструмента, установленной в берлинской студии Салы) с обработкой на магнитной ленте. Партитура была написана для одной из первых американских постановок, использующих европейские электронные разработки, и, несмотря на полярные отзывы, открыла новые горизонты для экспериментального танца. Другим важным автором стал Юрг Баур, композитор, известный своими экспериментами в области электронной и конкретной музыки. В 1956 году он написал Концерт для Mixtur-Trautonium и струнного квартета, в котором сочетал тембровые возможности инструмента с традиционными струнными, создавая диалог между акустическим и электронным звучанием. Эти сочинения знаменовали возвращение траутониума в пространство авангардного поиска – того самого, от которого он был отлучен в годы нацистской диктатуры. Инструмент, который при нацистах служил пропаганде, теперь стал голосом экспериментальной музыки, открытой новым звуковым мирам.

Как было указано выше, подлинную мировую известность траутониуму принесло сотрудничество Оскара Салы с Альфредом Хичкоком в фильме «Птицы» (1963). Путь к этому проложил Реми Гассманн. В апреле 1962 года он написал Хичкоку письмо, убедительно описав возможности Mixtur-Trautonium: «В нашем распоряжении благодаря электронной генерации находится то, что было метко названо “совокупностью акустического”. Привычные звуки: от обычного шума до музыки и экзотических эффектов, а также почти безграничный запас совершенно незнакомых звуков – теперь могут быть электронно

созданы, контролируемы и использованы в кинематографических целях»[6]. Хичкок заинтересовался, и в мае 1962 года контракт с Гассманном и Салой был подписан; им был отправлен 750-футовый отрезок пленки с ключевой сценой фильма – атакой птиц на дом Бреннеров и нападением на Мелани Дэниелс на чердаке – для создания пробного звукового ряда.

Результат настолько впечатлил режиссера, что в октябре 1962 года Сала получил заказ на озвучивание всего фильма. В декабре того же года Хичкок и его многолетний музыкальный соавтор Бернард Херрманн посетили студию Салы в берлинском районе Шарлоттенбург, где лично убедились в возможностях инструмента. Для работы над фильмом Сала использовал не только Mixtur-Trautonium, но и вспомогательное оборудование, которое он называл «электронная перкуссия»: «электрический метроном» (прерыватель цепи), «устройство затухания» (генератор огибающей) и генератор шума. Это оборудование, наряду с техникой субгармонических «микстур» (одновременной генерации до четырех субгармоник от каждой ноты), позволяло создавать звуки, недоступные для воспроизведения никаким другим способом. Сала создал все звуковые эффекты для фильма – не только крики и хлопанье крыльев птиц, но и звуки бьющегося оконного стекла, стука клювов в дверь, передвигаемой мебели и забиваемых досок. Как отмечает исследователь Дж. Ли [5, p. 7], созданные Салой на Mixtur-Trautonium птичьи крики и звуки вышли далеко за рамки обычных саунд-эффектов: звуковая дорожка фильма строилась по законам музыкальной драматургии. Монтаж птичьих звуков в начальных титрах имел структуру, подобную увертюре классического голливудского фильма, а крики чаек выполняли функцию лейтмотивов, ассоциируясь с определенными персонажами и ситуациями. Отказ от «естественных» птичьих голосов в пользу электронно-синтезированных звуков был обусловлен не только техническими ограничениями, но и художественным замыслом: птицы в фильме должны были звучать неестественно, зловеще, как необъяснимая сила природы.

После «Птиц» Сала продолжил работать в кино, создав звуковые эффекты и музыку для более чем трехсот фильмов, включая «Луч смерти доктора Мабузе» (1964) и «Прекрасные времена в Шпессарте» (1967). Траутониум, начавший свой путь как символ веймарского авангарда, переживший апроприацию нацистским режимом, обрел свое окончательное воплощение как инструмент звукового дизайна, предвосхитив эстетику и технологии синтезаторов второй половины XX века.

История инструмента остается открытой и в хронологическом, и в семантическом измерении. Сегодня, в эпоху цифрового синтеза и алгоритмической композиции, траутониум воспринимается скорее как археологический артефакт раннего электронного модернизма, нежели как действующий инструментарий. Однако именно эта «музейность» парадоксальным образом обнажает его подлинную историческую функцию – быть не столько голосом своей эпохи, сколько ее звуковым диагностом. Траутониум стал тем зеркалом, в котором культура времени отражала свои главные противоречия: утилитарное / возвышенное, массовое / элитарное, техническое / человеческое. И то, что инструменту каждый раз приписывали новый смысл, говорит не о том, что его история не завершена, а о том, что он по своей природе не поддается однозначному определению.

Смена эстетических идеалов в итоге привела траутониум к парадоксальному финалу: инструмент оказался одновременно и предтечей современных синтезаторов, и их соперником. Переход к электронной музыке и мультимедийным композициям не упразднил траутониум, но переопределил его статус. В то время как Оскар Сала до конца своих дней оставался единственным концертирующим исполнителем на траутониуме, опасаясь, что после него инструмент «умолкнет за стеклом» в берлинском музее, сегодняшняя практика демонстрирует обратное. В 2026 году на фестивалях и концертных площадках инструмент получает новое прочтение: мюнхенский музыкант Петер Пихлер, один из немногих в мире исполнителей, владеющих траутониумом, не только регулярно исполняет оркестровые сочинения для него, но и интегрирует инструмент в современные театральные постановки (в частности, в мюнхенских Каммершпиле), а его альбом «Trautonium Foundation» наглядно демонстрирует, что голос этого инструмента может быть органичным даже в контексте актуальной поп-музыки. Более того, в 2027 году ожидается выход альбома «Trautonium» исполнителя Феликса Даутценберга (Berq), в центре которого – партии, виртуозно исполненные на траутониуме голландским музыкантом Тийсом Лодевейком (LudoWic) и превращающие звучание первого электронного инструмента в основу современной, порой футуристичной поп-музыки.

Таким образом, ценность траутониума для современного музыковедения заключается не в реконструкции «аутентичного» звучания, а в методологическом потенциале его истории как модели для анализа того, как электроинструмент становится культурным знаком. Именно эта неисчерпаемость интерпретаций и составля-

ет подлинное наследие траутониума, позволяя рассматривать данный инструмент не как завершенный феномен прошлого, а как длящийся вопрос, адресованный аудитории мультимедийных композиций. Инструмент, которому пророчили забвение, сегодня оказывается в центре новых эстетических поисков, подтверждая, что его история – не просто архивная хроника, а живой процесс становления новой эстетики музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Telefunken – немецкая электротехническая компания, основанная в 1903 году как совместное предприятие Siemens и AEG. Название образовано от Tele (дальний) и Funken (радиосигналы), буквально «Радиотелеграфия».

[2] Как уже было отмечено ранее, компания Telefunken в 1932 году вывела на рынок коммерческую версию инструмента, а в 1933 году представила предназначенную для домашнего музицирования серийную модель Trautonium Ela T 42, позднее получившую распространенные обозначения Telefunken-Trautonium и Volkstrautonium («Народный траутониум»). Согласно прайс-листу 1935 года, базовая модель Ela T 42 стоила без ламп 380 рейхсмарок, полный комплект с лампами и батареей – около 415 рейхсмарок. Для сравнения: средняя месячная зарплата рабочего в Германии того времени составляла примерно 150–170 рейхсмарок, а популярный радиоприемник Volksempfänger («Народный приемник») стоил 76 рейхсмарок. Таким образом, инструмент оказывался недоступным для массового потребителя, хотя именно на него была ориентирована концепция Gebrauchsmusik. Всего было продано около 30 экземпляров, и в 1938 году производство было остановлено. Однако, несмотря на коммерческий провал, траутониум привлек внимание многих композиторов, увидевших в нем новый выразительный инструмент.

[3] В отличие от учителя, Генцмер после 1933 года сделал при режиме блестящую карьеру: в 1936 году он получил бронзовую медаль на Олимпийских играх в Берлине за сочинение «Der Läufer» («Бегун»), а в 1944 году был включен в список «богоодаренных» (Gottbegnadeten) – элитную группу деятелей культуры, освобожденных от военной службы личным распоряжением Гитлера и Геббельса.

[4] Konzerttrautonium – концертная версия траутониума, созданная Фридрихом Траутвайном в 1950-х годах.

[5] Модель создана Фридрихом Траутвайном в 1950-х годах специально для работы в радио- и звукозаписывающих студиях.

[6] Цитата из архивного письма Р. Гассманна А. Хичкоку от 18 апреля 1962 года (University of California. Irvine Libraries. Special Collections and Archives. Remi Gassmann Papers. MS-P004).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Trautwein F.* Elektrische Musik. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1930. 95 S.
2. *Пирязева Е. Н.* Траутониум: особенности произведений для электромузыкального инструмента // Человек и культура. 2020. № 1. С. 141–148. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32243 (дата обращения: 10.08.2026).
3. *Patteson T.* Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism. Oakland: University of California Press, 2016. 248 p. URL: https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ffjn9k.9 (дата обращения: 07.09.2026).
4. *Jackson M. W.* Broadcasting Fidelity: German Radio and the Rise of Early Electronic Music. Princeton: Princeton University Press, 2024. 328 p.
5. *Lee J.* A symphony of noises: revisiting Oskar Sala's "Geräuschmontage" for Alfred Hitchcock's "The Birds" (1963) // Journal of Sound, Silence, Image and Technology. 2019. № 2. Pp. 7–23. URL: https://raco.cat/index.php/JoSSIT/article/view/387456 (дата обращения: 27.08.2026).

REFERENCES

1. *Trautwein F.* Elektrische Musik. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1930. 95 S.
2. *Piryazeva E.* Trautonium: osobennosti proizvedeniy dlya elektromuzykal'nogo instrumenta [Trautonium: Features of Works for an Electronic Musical Instrument]. In: Chelovek i kultura [A Human and Culture]. 2020. No. 1. Pp. 141–148. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32243 (date of application: 10.08.2026).
3. *Patteson T.* Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism. Oakland: University of California Press, 2016. 248 p. URL: https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ffjn9k.9 (date of application: 07.09.2026).
4. *Jackson M. W.* Broadcasting Fidelity: German Radio and the Rise of Early Electronic Music. Princeton: Princeton University Press, 2024. 328 p.

5. *Lee J.* A symphony of noises: revisiting Oskar Sala's "Geräuschmontage" for Alfred Hitchcock's "The Birds" (1963). In: Journal of Sound, Silence, Image and Technology. 2019. No. 2. Pp. 7–23. URL: https://raco.cat/index.php/JoSSIT/article/view/387456 (date of application: 27.08.2026).

Заброда Дарина Игоревна
аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
darina33216zabroda@mail.ru
ORCID: 0009-0009-1263-8056

Darina I. Zabroda
Postgraduate Student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
darina33216zabroda@mail.ru
ORCID:0009-0009-1263-8056