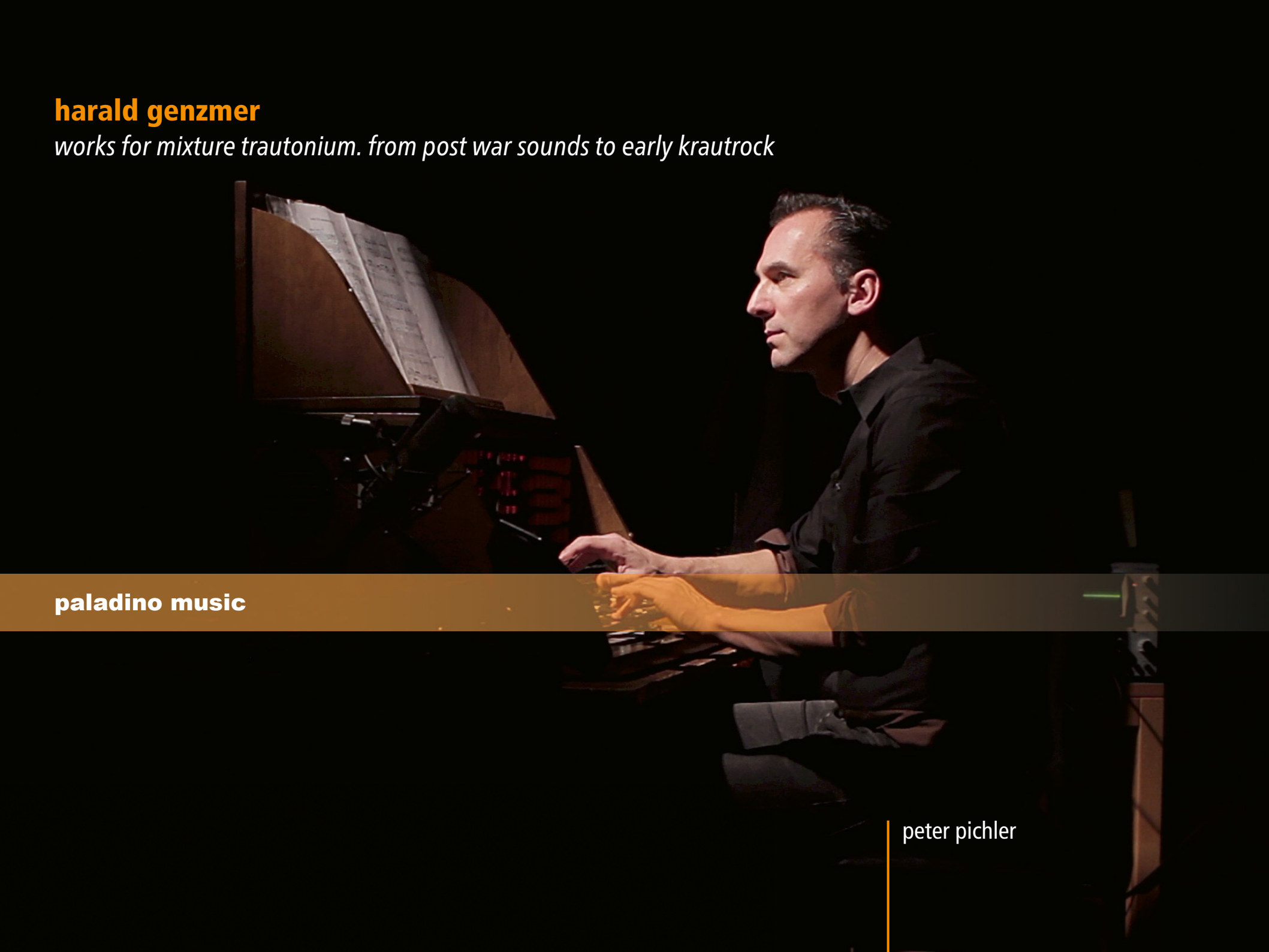


harald genzmer

works for mixture trautonium. from post war sounds to early krautrock

paladino music

peter pichler



**Harald Genzmer
(1909–2007)**

**Concert for mixture trautionium and
orchestra, GeWV 168 (1952)**

01 Moderato	01:15
02 Scherzo: Allegro	03:13
03 Scherzo: Andante	03:29
04 Largo	05:57
05 Finale: Moderato	01:27

**Suite des Danses pour Instruments
Électroniques, GeWV 435 (1958/59)**

06 Courante	01:49
07 Variante	02:38
08 Sarabande	02:26
09 Ostinato accelerando	02:41

**Sonata for mixture trautionium and
piano, GeWV 433 (1949)**

10 Burleske	04:23
11 Largo	02:13
12 Scherzo	04:46

**Sonata for mixture trautionium and
piano, GeWV 432 (1949)**

13 Adagio	02:29
14 Allegro molto	03:01
15 Tranquillo	03:54
16 Vivace	04:13

Bass-Solo in F Major, GeWV 429 (1938)

17 Allegro	03:14
------------	-------

Capriccio Trautonico, GeWV 428 (1935)

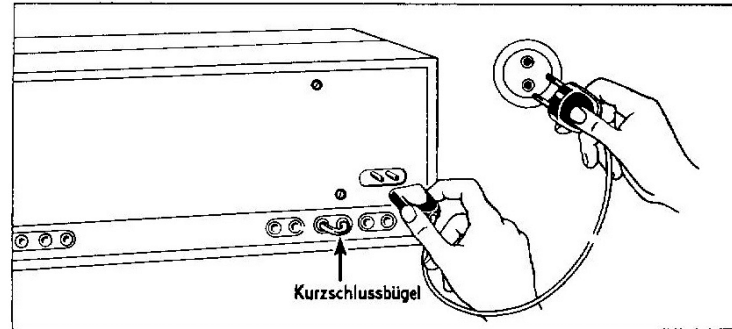
18 Presto	01:56
	TT 55:48

Peter Pichler, mixture trautionium
Manfred Manhart, piano
Jan Kahlert, volkstrautionium
Tschinge Krenn, volkstrautionium

Orchestra:
Manfred Manhart, conductor
Mirjam Brüllmann, violin
Charlotte Seßler, viola
Helmut Veihelmann, violoncello
Stephan Bauer, double bass
Tschinge Krenn, double bass
Markus Bauer, tenor horn
Peter Pichler, trumpet, tuba
Jan Kahlert, percussion

Man schließt das Trautonium an

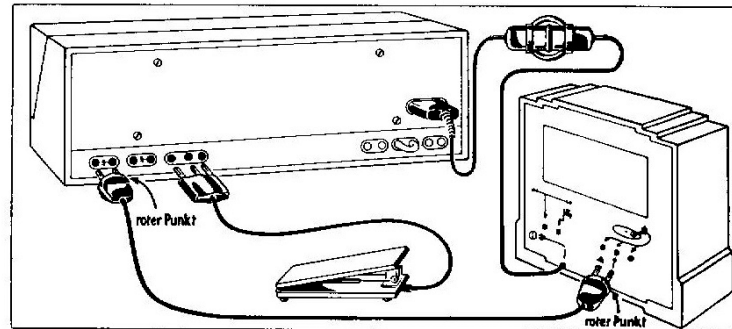
Trautonium mittels Geräteschnur mit der Wechselstromsteckdose verbinden. Kurzschlussbügel in die richtigen Buchsen stecken



Verstärker (oder Radioapparat) mittels Verbindungsleitung an das Trautonium anschließen

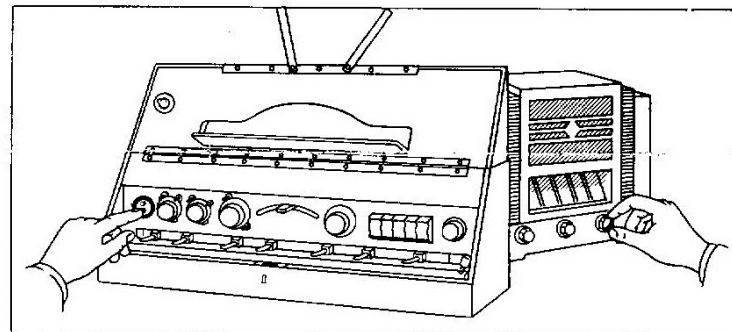
Auf richtige Anschlußbuchsen und richtige Polung (roten Punkt!) achten!

Pedal anschließen



Man schaltet das Trautonium ein

Deckel des Trautoniums öffnen: einschalten durch Hineindrücken des roten Knopfes. Verstärker (Radioapparat) einschalten. Dann etwa 5 Minuten warten!



Bedienungsanleitung Telefunken Volkstrautionium, 1933

Kaum zu glauben: Es lebt noch bzw. es lebt wieder, das Trautonium! Ein elektronisches Musikinstrument, dessen Geschichte bis ins Jahr 1930 zurückgeht und das über Jahrzehnte hinweg das Instrument eines Einzelgängers war. Anders als bei vergleichbaren zeitgenössischen Erfindungen wie der Ondes Martenot aus Frankreich, für die es immer zumindest eine Handvoll Spieler gegeben hat, und dem Theremin (auch Termenvox oder Aetherophon) aus Russland, das seit den 1990er Jahren eine unvorhersehbare Verbreitung gefunden hat, blieb es beim Trautonium bei einem einzigen Interpreten, der zugleich auch für die technische Weiterentwicklung sorgte: Oskar Sala. Als Sala im Jahr 2002 – 91jährig – in Berlin verstarb, musste man davon ausgehen, dass damit auch die Geschichte seines Instruments am Endpunkt stand. Es sollte anders kommen: Mit dem Münchner Musiker, Arrangeur und Komponisten Peter Pichler gibt es derzeit zumindest wieder einen Interpreten, der mit dem Trautonium öffentlich konzertiert und – wie im vorliegenden Fall – auch eine CD einspielt. Wer sich für ein solches Instrument entscheidet, tut dies nicht ohne ein gewisses historisches Interesse. Und so erklingen auf dieser CD Kompositionen, die einst Harald Genzmer für seinen Kommilitonen Oskar Sala schuf, die Sala wohl einige Male aufgeführt hat, die dann aber für Jahrzehnte in Schubladen und Archiven schlummerten. Die beiden

Kompositionen aus den 1930er Jahren (*Capriccio Trautonico* und *Bass-Solo in F*) liegen in Partituren für Trautonium und Klavier vor; sie wurden für ein rein elektronisches Trautonium-Trio bearbeitet. Im Falle der beiden Sonaten für Trautonium und Klavier handelt es sich hier um Weltersteinspielungen in der originalen Besetzung. Ausschnitte aus Genzmers Konzert für Mixturtrautonium und Orchester wurden von Peter Pichler für eine kleinere Besetzung arrangiert, so dass nun auch eine Aufführung in kammermusikalischem Format denkbar ist. Die *Suite des Danses pour Instruments Électroniques* hat Oskar Sala schon einmal für Schallplatte eingespielt, allerdings im Mehrspur-Synchronverfahren. In der Bearbeitung von Peter Pichler lässt sich die Komposition nun auch auf einem einzelnen Mixturtrautonium oder auf drei Volkstrautionen im Trio realisieren.

Die Geschichte des Trautoniums

Kaum zu überblicken sind die kulturellen Prozesse, die sich – ausgehend von Europa und Nordamerika – zwischen den beiden Weltkriegen abspielten; ein Zeitraum von 15 Jahren, in dem letztlich auch jenes Instrument entstand, welches Peter Pichler mit Kompositionen von Harald Genzmer in den vorliegenden Aufnahmen präsentiert.

Die rasante Entwicklung auf technischem Gebiet blieb nicht ohne Einfluss auf die Kunst, sowohl hinsichtlich der Rezeption als auch der Kreation. Neue Medien traten in Erscheinung bzw. setzten sich durch: Die Schallplatte erlebte ihre erste Blüteperiode, der Rundfunk begann seinen Siegeszug, der Tonfilm eroberte die Leinwand. All das war mit Musik verbunden, mit einer Klangsprache, die sich zwischen naiver Unterhaltung und avantgardistischem Experiment bewegte. Auf dem Unterhaltungssektor bekamen Salonmusik und Schlager allmählich Konkurrenz durch neue Gesellschaftstänze aus Amerika und letztlich durch den Jazz. In der Avantgarde-Szene lebten Expressionismus, Futurismus und Neoklassizismus weiter, kam die Zwölftontechnik auf, wurden Folklore und Jazz als Inspirationsquellen entdeckt, war ein Hang zum Realismus oder einer „neuen Sachlichkeit“ zu beobachten, fanden Klangexperimente mit ungewöhnlichen Besetzungsformen und neuartigen Musikinstrumenten statt.

Die „Goldenen Zwanziger Jahre“ oder die „Roaring Twenties“ lassen sich selbst aus heutiger Perspektive noch als eine Art Medienrevolution beschreiben. Während diese neuen Medien einerseits und vordergründig die populären Musikformen zu verbreiten halfen, so bewirkten sie doch andererseits auch

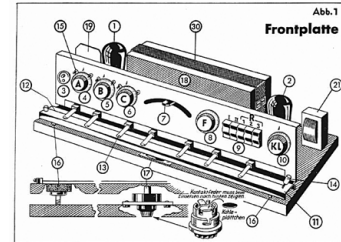
die Suche nach ihnen adäquaten klanglichen Ausdrucksmitteln. Erste Experimente, eine speziell auf den Rundfunk zugeschnittene Kunstgattung zu etablieren, waren Ende der 1920er Jahre in Berlin zu verzeichnen. Damit verbinden sich Namen wie Paul Hindemith und Ernst Toch, aber auch der des Experimentalfilmers Walter Ruttmann, der 1928 mit seiner Klangcollage *Weekend* einen frühen Vorläufer der *Musique concrète* geschaffen hatte. Derartige Kreationen auf der Grenzlinie zwischen Hörspiel und Musik standen auf der einen Seite, auf der anderen war es die Idee, in den elektronischen Medien – vor allem dem Rundfunk – auch neue Klangbilder, erzeugt durch elektronische Musikinstrumente, zu Gehör zu bringen. In diesem Sinne wurde 1928 vom preußischen Kultusministerium die Rundfunkversuchsstelle an der Musikhochschule Berlin gegründet.

Am 20. Juni 1930 erklang im Großen Saal der Staatlichen Musikhochschule Berlin erstmals öffentlich Musik auf dem Trautonium: Im Rahmen des Festivals „Neue Musik“ Berlin kamen Paul Hindemiths *Sieben Triostücke für drei Trautionen* zur Aufführung, gespielt von Oskar Sala, Paul Hindemith und Rudolph Schmidt. Die drei Instrumente waren Entwicklungen der Rundfunkversuchsstelle, wo unter Leitung des Ingenieurs Friedrich Trautwein Forschung für

das junge Medium Radio betrieben wurde. Zum Kreis der Interessenten und Mitarbeiter dieser Einrichtung gehörten Lehrkräfte und Studenten der Musikhochschule, darunter Oskar Sala (1910–2002). Er war es, der fortan die technische Entwicklung des Trautoniums vorantrieb und als Solist im Rundfunk wie auf der Konzertbühne für Aufsehen sorgte.

Mit der gelungenen Premiere 1930 war das Interesse der Fachwelt und auch der Industrie geweckt, und das Trautonium ging als erstes elektronisches Musikinstrument bei Telefunken in Serienfertigung. Ca. 200 Instrumente wurden gebaut – das sogenannte „Volkstrautionium“. 1933 erschien sogar noch eine von Oskar Sala verfasste Trautonium-Schule, so dass der Weg zu einer weiteren Verbreitung des Instruments geebnet war. Doch die Zeitumstände wirkten dieser Entwicklung entgegen. Der Nationalsozialismus, die einsetzende Kriegsvorbereitung, letztlich der Ausbruch des Weltkriegs hatten ihre Auswirkungen: Hindemith musste Deutschland verlassen, die Rundfunkversuchsstelle wurde 1935 geschlossen, die Produktion des Trautoniums eingestellt. Inzwischen war aus dem Interpreten Oskar Sala zugleich der Konstrukteur geworden. Friedrich Trautwein, immerhin der Namensgeber des Instruments, hatte schon in der Anfangszeit eher die Ideen

und Schaltpläne geliefert und deren Ausführung letztlich seinen Mitarbeitern überlassen. Auf ihn gehen die im Trautonium praktizierten Verfahren der Klangerzeugung und -formung zurück, während bei der Gestaltung der Spielvorrichtung vermutlich der enge Kontakt zum Bratscher Paul Hindemith eine Rolle gespielt hat.



Funktionsweise des Trautoniums und Weiterentwicklung durch Oskar Sala

Zur Klangerzeugung am Trautonium dient ein Kipp-Generator (Schwingkreis mit Glühlampe, später Thyatron-Elektronenröhren von AEG), der eine obertonreiche Sägezahnsschwingung produziert. Die Frequenz der Schwingung wird über einen elektrischen Widerstand geregelt, der in Form eines Saiten-Manuals konstruiert ist. Die Stelle, an der ein Finger die Metallsaite auf die darunter verlaufende Kontaktschiene drückt, bestimmt den Wert des Widerstands und somit die Tonhöhe. Stufenlose Veränderungen sind möglich; Hilfstasten dienen zur Orientierung. Alle Trautonium-Modelle seit 1934 verfügen über zwei Manuale.



Saitenmanual mit Hilfstasten

Eine zukunftsweisende Klangformungsidee, die am Trautonium von Beginn an realisiert wurde, besteht in der Schaffung künstlicher Formanten (Frequenzbereiche, in denen die Obertöne eines Klangs, bedingt durch die Eigenresonanz des Klangerzeugers, besonders stark ausgeprägt werden). Die Formantbereiche lassen sich mit Hilfe der Resonanz eines Filterschaltkreises erzeugen und selbst während des Spiels verändern. Auf Friedrich Trautwein geht auch die Idee der subharmonischen Mixturen zurück, die Oskar Sala 1934 erstmals in seinem Instrument erprobte.

An den mittels Saiten-Manual gesteuerten Haupt-Tongenerator waren damals zwei weitere Kippschwingungsgeneratoren angeschlossen, die entsprechende subharmonische Frequenzen (ganzzahlige Teile der Frequenz des Haupt-Tongenerators) erzeugten.



Subharmonischer Generator mit Haupt- und Nebengenerator

Auf diese Weise ließen sich auf einer Saite Intervalle, später dann Akkorde bzw. orgelähnliche Mixturen spielen, die auf der sogenannten subharmonischen Reihe basieren, einer spekulativen

Umkehrung oder auch Spiegelung der Obertonreihe. Die sich daraus ergebenden Intervallverhältnisse entsprechen natürlich nicht der temperierten, sondern der reinen Stimmung, ein Faktor, den der Interpret kalkulieren muss, wenn er z.B. einen Akkord auf dem einen Manual und dazu eine Melodie auf dem anderen Manual spielt. Das Trautonium, als „bundloses Saiteninstrument“, ist für den Umgang mit subharmonischen Klängen prädestiniert. Zu den Errungenschaften am Trautonium gehört weiterhin eine überaus genaue Anschlagsdynamik. Oskar Sala hat für dieses Problem in den 1930er Jahren eine eigenwillige Lösung gefunden und patentieren lassen, die auch Peter Pichler bei seinem Instrument verwendet. Die Manuale sind federnd gelagert und wirken auf einen druckempfindlichen Flüssigkeitswiderstand ein.

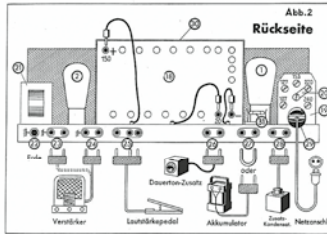


Flüssigkeitswiderstand

Der Ton beginnt erst, wenn die Saite so auf die Kontaktschiene gedrückt wird, dass diese

nachgibt. Lautstärke und Klang können damit auch bei ausgehaltenen Tönen jederzeit beeinflusst werden. Zur Festlegung der Grundlautstärke, der Oktavlage und zur Klangregistrierung dienen darüber hinaus zwei Pedale. Bei den verschiedenen Varianten des Trautoniums, ausgenommen die wenigen vor 1935 von Telefunken für den Heimgebrauch gefertigten Geräte, handelt es sich jeweils um Unikate. 1934 vollendete Oskar Sala sein zweimanualiges Rundfunktrautonium, das bereits die Hinzufügung von zwei subharmonischen Tönen gestattete. Für den Bühnengebrauch entstand 1939 das transportable Konzerttrautonium. Von 1948 bis 1952 arbeitete Sala dann an einem Instrument, in dem er das Prinzip der subharmonischen Mixturen mit aller Konsequenz weiterführte und das folglich als Mixturtrautonium in die Geschichte einging. Einem Grundton (der Begriff Oberton wäre naheliegend, ist aber falsch) konnten nun vier subharmonische Klänge hinzugefügt werden, diesmal jedoch einzeln und frei wählbar bis zum 20. subharmonischen Ton. Peter Pichlers Mixturtrautonium reicht sogar bis zum 32. subharmonischen Ton. Bis 1987 komponierte und produzierte Oskar Sala mit diesem Instrument. 1988 konnte er sich der Öffentlichkeit mit einem neuen Gerät vorstellen, konstruiert als Gemeinschaftsprojekt von Studenten der Fachhochschule der Deutschen Bundespost Berlin unter

Anleitung der dortigen Professoren Hans-Jörg Borowicz, Dietmar Rudolph und Helmut Zahn. Dieses „Mixturtrautonium nach Oskar Sala“ vereinte die traditionelle Spielweise auf Saiten-Manualen und die beim Original bewährten Klanggestaltungsmöglichkeiten mit den Vorzügen der Mikroelektronik. Seit 2004 befindet es sich im Besitz des Musikinstrumenten-Museums Berlin.



weiterzuentwickeln. Um – als Virtuose – konzertant vor Publikum oder im Rundfunk aufzutreten, bedurfte es allerdings eines entsprechenden Repertoires und auch neuer, speziell auf die Eigenschaften des Trautoniums zugeschnittener Kompositionen. 1934 baute Sala ein spezielles Rundfunktrautonium (zwei Manuale, zusätzliche Tongeneratoren für subharmonische Klänge, zwei Pedale u.a. zur Veränderung der Oktavlage), das beim Deutschlandsender in der Masurenallee installiert wurde. Er spielte regelmäßig live im Radio, u.a. bei „Allerlei von Zwei bis Drei“ von Herbert Jäger und erhielt schließlich eine eigene Sendereihe „Musik auf dem Trautonium“. Der Bedarf an neuen Stücken und Arrangements war folglich enorm. Oskar Sala vermochte es auch, sich mit den Zeitumständen zu arrangieren. Man könnte ihn als apolitischen Musiker bezeichnen, der ganz und gar auf sein Projekt fokussiert war. Er hat es bedauert, dass sein Lehrer, Paul Hindemith, das Land verlassen musste und dass die Nationalsozialisten die Rundfunkversuchsstelle schlossen, weil sie die dortigen Klangexperimente als „entartete Musik“ empfanden. Gleichzeitig verkörperte Sala mit seinem Instrument den technischen Fortschritt im Land. Nicht ganz so fortschrittlich (aber eben populär) war die Musik, die er mit Klavier- oder Orchesterbegleitung im Radio spielte: überwiegend Bearbeitungen klassischer Vorlagen,

Salon- und Virtuosenstücke, aber auch einige neue Kompositionen, die man der gehobenen Unterhaltungsmusik zurechnen kann. In dieser Zeit begann die intensive Zusammenarbeit mit Harald Genzmer, dem einstigen Kommilitonen. Genzmer hatte von 1928 bis 1934 an der Berliner Musikhochschule studiert, war maßgeblich geprägt durch seinen Kompositionslehrer Paul Hindemith und gilt aus heutiger Sicht als bedeutendster Vertreter aus dessen Schule. Seine erste Anstellung fand Genzmer von 1934 bis 1937 als Korrepetitor und Studienleiter an der Oper in Breslau, dann kam er zurück nach Berlin und arbeitete an der Volksmusikschule in Neukölln. Aufgrund seiner Erfolge als Komponist (worunter auch einige staatsdienliche Werke zu finden sind) blieb er vom Kriegsdienst verschont und geriet sogar auf Hitlers Gottbegnadeten-Liste. Oskar Sala wurde in den letzten Kriegsmonaten noch zum Wehrdienst einberufen und verwundet, aber überlebte. Noch vor Kriegsausbruch hatte die Zusammenarbeit zwischen Genzmer und Sala nach einigen Blüten in Gestalt kleinerer Kompositionen und Arrangements (u.a. *Capriccio Trautonico* und *Bass-Solo in F*) eine dicke Frucht hervorgebracht: das erste Konzert für Trautonium und Orchester, das dem Instrument für einige Jahre den Weg in den Konzertsaal ebnete. Oskar Sala spielte auf seinem neu konstruierten Konzertrautonium. In einem Radiointerview mit

Harald Genzmer und Oskar Sala

Oskar Sala, der 1929 als Klavier- und Kompositionsstudent an die Berliner Musikhochschule kam, war gedanklich einerseits noch geprägt vom Virtuositentum des 19. Jahrhunderts, aber andererseits überaus aufgeschlossen gegenüber den neuen technischen Errungenschaften und dem Kompositionsstil, den Paul Hindemith zu unterrichten pflegte. Die Mitarbeit in der Rundfunkversuchsstelle unter Friedrich Trautwein bewirkte, dass sich Sala 1932 noch für ein Physikstudium an der Berliner Universität einschrieb. Dermaßen ausgerüstet war es ihm möglich, das Instrument mechanisch (Anschlagssteuerung) und elektronisch (subharmonische Mixturen)

Siegfried Mauser (Bayern Alpha, 1999) erinnerte sich Harald Genzmer: „Das Stück wurde in der Berliner Philharmonie sehr prominent aufgeführt. Der Intendant der Berliner Philharmonie hatte dafür Verständnis, und Schuricht dirigierte die Aufführung natürlich auch ausgezeichnet. Sala war ein echter Virtuose gewesen. Er hatte schon als Pennäler Klavierkonzerte mit Orchester gespielt. Als Pennäler! Er spielte das damals wirklich ausgezeichnet. Das erregte natürlich auch einiges an Aufsehen, und damals habe ich mir mit diesem Stück, wie man sagt, zum ersten Mal eine Art Namen gemacht.“ Soweit es die Kriegsauswirkungen zuließen, konzertierte Oskar Sala – bisweilen mit Harald Genzmer als Partner am Klavier – bis 1944 in ganz Europa.



Harald Genzmer (links) und Oskar Sala (rechts) im Mozartsaal Wien, 1942.

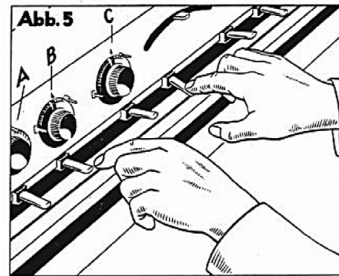
Nach dem Krieg setzten Sala und Genzmer ihre Zusammenarbeit fort. Die drastische Entwicklung zur seriellen Musik und deren „Vollendung“ in den ersten, mittels Tongenerator und Tonbandschnitt produzierten, elektroakustischen Kompositionen von Karlheinz Stockhausen 1953/54 im Studio des NWDR in Köln haben Oskar Sala und Harald Genzmer interessiert verfolgt. Einerseits witterte man Konkurrenz auf dem Gebiet elektronischer Klänge, andererseits befürchtete man, durch die umfassende und kontrovers geführte öffentliche Diskussion über das Für und Wider einer elektronischen Musik selbst Schaden zu nehmen. In einem Brief an Genzmer schrieb Sala im Dezember 1954: „Meine Frau hörte neulich Stockhausen-Sendung aus München. War ähnlich entsetzt wie Tr. (Trautwein – d.A.), vor allem darüber, daß in den 50 min etwa 45 min geredet und überhaupt nichts vollständiges, in sich abgeschlossenes gezeigt wurde. (...) Man darf gespannt sein. Ich glaube schon, daß wir es richtig machen, ohne nach links und rechts zu sehen, zu produzieren und angestrengtest weiter zu arbeiten. Das war ja wohl Ihre These schon immer. Von einem vertrauenswürdigen Gewährsmann hörte ich übrigens, daß (die – d.A.) Kölner Vorführung beim NWDR Hamburg ein unerwarteter Reinfall war. Hoffentlich wirkt sich das nicht auf meinen Vorschlag mit Ihrem Konzert aus. Da liegt natürlich die Kehrseite der

Medaille, so sehr wir uns an sich bei Köln für den Auftrieb aus Widerspruchsgeist zu bedanken haben.“ In der Tat bestand ein drastischer Widerspruch zwischen der gedanklichen Welt im Kölner Studio und der Herangehensweise von Genzmer und Sala. Harald Genzmer komponierte für das seinerzeit fortschrittlichste elektronische Musikinstrument der Welt, und dabei dachte er nicht in musikalisch-mathematischen Reihen, sondern an einen Interpreten und an eine lebendige Aufführung im Konzertsaal. Genzmer war, was seine Kompositionen betraf, Pragmatiker. Er wollte, dass sie gespielt werden. Da nahm er Streichungen vor, wenn ein Abschnitt klanglich oder dramaturgisch nicht den Erwartungen entsprach. Da ent- und verwarf er auch mal einen ganzen Satz. Im Falle des Trautoniumkonzerts von 1939 gibt es z.B. ein zusätzliches, nachträglich eingefügtes Intermezzo (zu hören in einer Produktion des Mitteldeutschen Rundfunks von 1951).

Auch im zweiten Konzert, das Genzmer für Oskar Sala schrieb, das Konzert für das nun ausgereifte Mixturtrautonium, gibt es einen „verborgenen“ Abschnitt im zweiten Satz (Scherzo), ein Andante, das bisher in keiner Aufnahme zu finden ist (auf der vorliegenden CD erstmals eingespielt). Ein erhebliches Problem für Oskar Sala war der Transportaufwand für sein sensibles Instrument samt Verstärker- und Lautsprechertechnik. Er wirkte als

Interpret u.a. bei den „Parzifal“-Aufführungen 1954–56 in Bayreuth (Imitation der Glocken) mit und ersetzte in verschiedenen Produktionen die in der Oper „Jeanne d’Arc au bûcher“ von Arthur Honegger vorgesehene Ondes Martenot. Auch in Paul Dessaus Oper „Die Verurteilung des Lukullus“ war ein Trautonium vorgesehen. 1958 richtete sich Oskar Sala in einem Bungalow in der Berliner Heerstraße ein Studio ein, in dem er eigene Kompositionsprojekte, vor allem aber Filmmusiken realisierte. Insbesondere auf dem Gebiet des Industrie-, Werbe- und Kurzfilms konnte er sich dank innovativer elektronischer Sounds schnell einen Namen machen. Er lieferte aber auch den Soundtrack zu zwei Edgar-Wallace-Filmen und zu Alfred Hitchcocks *Die Vögel* (1963). Das Mixturtrautonium, das Zentrum seines Studios, ging immer seltener auf Reisen; aus dem Virtuosen Oskar Sala war ein Komponist geworden, der trotz des experimentellen Charakters seiner Entwürfe stolz darauf war, dass all diese Klänge aus einem realen Instrument stammten und eines Interpreten bedurften. Harald Genzmer besuchte Sala mehrfach in dessen Studio und er muss es bedauert haben, dass dieser nicht mehr zu Konzertreisen zu bewegen war. Die Geschichte des Trautoniums als Konzertinstrument hatte damit ein vorläufiges Ende gefunden.

Zum Autor: Kai-Erik Ziegenrücker, Autor des vorstehenden Textes, hat bereits in den 1990er Jahren intensiv zur Geschichte des Trautoniums recherchiert und kannte Oskar Sala persönlich. Er ist Autor mehrerer Radiofeatures (MDR, RB, SDR) zum Thema und war Redakteur der vom MDR herausgegebenen Doppel-CD „Der Trautoniumspieler Oskar Sala – Historische Rundfunkproduktionen“ (1997).



Die Werke

Capriccio Trautonico, GeWV 428

Bass-Solo in F, GeWV 429

(Bearbeitungen von Peter Pichler)

Das Capriccio aus dem Jahr 1935 ist wohl Harald Genzmers erste Komposition für Trautonium. Das *Bass-Solo in F* stammt von 1938. Beide Werke lehnen sich musikalisch an die *Sieben Stücke für drei Trautonen* von Paul Hindemith aus dem Jahr 1930 an, die unter dem Titel *Des kleinen Elektromusikers Lieblinge* veröffentlicht wurden und ebenso von einem Streich- oder Bläsertrio aufgeführt werden können. Beide Genzmer-Kompositionen liegen als Manuskripte für Trautonium und Klavier vor; Oskar Sala dürfte sie im Rahmen seiner Rundfunkauftritte uraufgeführt haben. Eine Bearbeitung für drei Trautonen lag für Peter Pichler aufgrund der Orientierung an den Hindemith-Triostücken nahe. Es handelt sich um verspielte, virtuose Kompositionen, die für den Interpreten recht anspruchsvoll sind und die den Klang des Instruments einmal in hoher, einmal in tiefer Lage demonstrieren.

Sonate für Trautonium und Klavier, GeWV 432

Sonate für Trautonium und Klavier, GeWV 433

(Bearbeitungen von Peter Pichler)

Beide Sonaten entstanden 1949 und sind als Autographen im Nachlass von Harald Genzmer erhalten geblieben, wobei GeWV 433 im Original mit dem Titel „Burleske, Largo, Scherzo“ überschrieben ist. Die Stücke waren für das gemeinsame Konzertieren mit Oskar Sala vorgesehen. Aufführungen sind zwar nicht nachweisbar aber doch anzunehmen, da es sich um aufwändige, gewissenhaft ausgearbeitete Partituren handelt. Diese befinden sich in der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Sonate GeWV 432 ist viersätzig angelegt. Das einleitende Adagio beginnt mit fortschreitenden subharmonischen Klängen auf beiden Manualen des Trautoniums (Es-übermäßig in weiter Lage auf dem unteren, c-Moll-Sextakkord auf dem oberen). Dies bildet den Hintergrund für das Thema im Klavier. Melodisches Zusammenspiel mit Zweistimmigkeit im Trautonium prägt den Mittelteil. Es folgt eine verkürzte Reprise des A-Teils mit Subharmonik und letztendlicher Auflösung. Der zweite Satz (Allegro molto) lebt vom rhythmisch verzahnten Zusammenspiel zwischen Trautonium (teilweise zweistimmig) und Klavier. 12/8- und 9/8-Takt wechseln einander ab, Synkopen lenken den Eindruck auf das rhythmische Geschehen. Trotzdem

lassen sich lange Melodiebögen verfolgen. Der dritte Satz ist zweiteilig angelegt: Er beginnt langsam (Tranquillo) mit schönen melodischen Bögen des Trautoniums in allen Lagen; es folgt ein schneller Teil (Presto) mit neuer Klangfarbe, einem kurzen Trautonium-Solo und einem subharmonischen Abschnitt. Das abschließende Vivace ist ein lustiges Tanzstück im 4/4- und 5/4-Takt in der typischen Tonsprache Genzmers. Sonate GeWV 433 (von Harald Genzmer nicht als solche bezeichnet) besteht aus den drei Sätzen Burleske, Largo und Scherzo. Die Burleske in ABA-Form ist gekennzeichnet durch das Wechselspiel zwischen großer und kleiner Terz, was aufgrund der vom subharmonischen Generator produzierten reinen Stimmung in den Mixturen immer ein „bisschen falsch“ klingt. Als besonderer Effekt kommt der Rausch-Generator zum Einsatz. Im Largo sind zunächst große und kleine Sexte die dominierenden Intervalle (Spiegelung der Terzen im ersten Satz), dann fechten große und kleine Terz einen Kampf auf beiden Manualen des Trautoniums aus, der schließlich harmonisch in einem As-Dur-Sextakkord ausklingt. Das Scherzo, vielleicht das interessanteste Duo-Stück auf dieser CD, wird durch einen trommelartigen Rhythmus im Klavierpart bestimmt. Das Trautonium umspielt den im 6/8-Takt vorgegebenen Rhythmus mit zahlreichen Synkopen. Es entbrennt ein rhythmischer Wettstreit der beiden Instrumente.

Konzert für Mixturtrautonium und Orchester, GeWV 168

(Bearbeitung von Peter Pichler)

Harald Genzmers zweites Trautoniumkonzert entstand im Jahr 1952 und wurde am 1. Februar 1953 uraufgeführt. Das Novum in Genzmers zweitem Trautoniumkonzert ist der gezielte Umgang mit den subharmonischen Mixturen, die teils ähnlich strukturierten Klängen im Orchester gegenüber gestellt werden. Es ging also um weit mehr als um die virtuose Präsentation eines Solisten. Genzmer notiert das Soloinstrument in einem dreiteiligen Notensystem: in der obersten Zeile die Griffschrift für den Spieler (zweistimmig im Violinschlüssel), auf den unteren Zeilen (im Violin- und Bassschlüssel) die sich real ergebenden (subharmonischen) Klänge. Um Form und Gestaltung des Konzerts scheinen Harald Genzmer und Oskar Sala lange Zeit gerungen zu haben und auch nach den ersten Aufführungen gab es Diskussionen um einzelne Parts, wie ein Brief von Sala an Genzmer vom 22. Juni 1954 belegt: „Lieber Genzmer, (...) Anscheinend knobeln wir beide am gleichen Problem, Satz 4. Sie mit einem Strichvorschlag. Hören Sie nun meine Lösung: anstelle der bisherigen Tripe-loktavmixture die Mixture: 2+5+7+8. Damit fallen die gefährlichen Baßlagen fort, die Tonalität ist durch 2 und 8 ähnlich wie bisher gewährleistet,

während 5+7 einen interessanten Mixturreiz zugeben. (...) Nun aber die Hauptsache: mit Ihrem Strich nehmen Sie mir jetzt den Höhepunkt des Satzes weg. In der vorgeschlagenen Fassung liegt nämlich die 2. Stelle nach 37 eine Oktave höher, also auch eine Quart höher als die erste Stelle. Sie wird also wirklich ein klanglicher und spieltechnischer Höhepunkt. (...) Ich glaube, Sie müssen diesmal auf den Strich verzichten. Sollte ich merken, daß ich mich geirrt hätte (ich halte es aber für unwahrscheinlich), dann selbstverständlich alte Fassung mit Strich.“

Es fällt folglich schwer, bei diesem Konzert eine endgültige Version auszumachen. Harald Genzmer dürfte mit Sicherheit sein Einverständnis für die hier vorliegende Bearbeitung durch Peter Pichler erteilt haben. Ziel war es, das Konzert bzw. die interessantesten Teile daraus aktuell wieder live spielbar zu machen, und zwar in kleinerem Rahmen, also ohne das ursprünglich verlangte „große Orchester“. Insofern wurde die Besetzung auf kammermusikalisches Format reduziert, es wurden Kürzungen in den Sätzen vorgenommen und die Formteile neu geordnet. Das Ergebnis: 1. Moderato (ursprünglich der Beginn des Finalsatzes), 2. Scherzo: Allegro (so wie im Original), 3. Scherzo: Andante (ein B-Teil, den Genzmer ursprünglich im Scherzo vorgesehen hatte, der aber von Sala nie eingespielt wurde), 4. Largo (so wie im Original, dort allerdings als

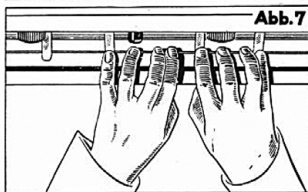
3. Satz) und 5. Finale: Moderato (ein Abschnitt aus dem originalen Finalsatz). Entfallen ist der ursprüngliche 4. Satz, eine Burleske.

Suite des Danses pour Instruments Électroniques, GeWV 435

(Bearbeitung von Peter Pichler)

Die viersätzig Suite komponierte Harald Genzmer 1958, als bereits absehbar war, dass sich Oskar Salas Aktivitäten künftig vor allem auf das eigene, neu eingerichtete Studio konzentrieren würden. So fand die Komposition dann auch in diesem Studio ihre Umsetzung, wurde im Mehrspur-Synchronverfahren, das damals noch in den Kinderschuhen steckte, Schicht für Schicht eingespielt. Man kann also von einer endgültigen Fassung auf Tonband sprechen, die jedoch erst 1972 beim französischen Label Erato auf Schallplatte erschien (STU 70633). Eine Partitur ist nicht überliefert. Die Bearbeitung durch Peter Pichler hatte das Ziel, die Suite auch live mit drei Trautonium aufführen zu können. Das ist möglich, weil es sich im Prinzip um klassisch gebaute Sätze im Sinne freitonaler Musik handelt. Es gibt einen ostinaten Bass oder Rhythmus, der das Stück eröffnet und ihm das Gerüst gibt. Es folgen Mittelstimmen, teils geräuschhaft, teils tonal, und letztlich eine Melodie bzw. melodische Fragmente.

Das alles wird mit den klanglichen Möglichkeiten des Trautoniums (Mixturen, vokale und perkussive Klangfarben) und des elektronischen Umfelds (Rauschgenerator, Frequenzumsetzer, Hall) dargeboten, so dass die relativ einfache Konstruktion nicht so offensichtlich zutage tritt. Dass Genzmer trotzdem bei seinem harmonischen und kontrapunktischen Denken bleibt und Zäsuren oder überraschende Momente einfügt, wo es ihm aus dramaturgischer Hinsicht geraten scheint, ist klar. Jedoch bewegten sich Genzmer und Sala damals (um 1960) genau auf jenem Gebiet, das künftig zum Standard im Bereich der Produktion von Pop- und Rockmusik werden sollte und das seit den 1990er Jahren von Techno-DJs beschritten wird. Damals wurde mittels Tonband Klangschicht um Klangschicht aufgebaut, Sala spielte die entsprechenden Sequenzen auf seinem Instrument sukzessive live ein. Heute bieten Computer, MIDI und Virtual Studio Technology (VST) quasi jedem die Möglichkeit, Musik auf diese Weise zu produzieren ohne dabei selbst kompositorisch oder interpretatorisch Hochwertiges leisten zu müssen. Schön, dass sich der Prozess auch umkehren lässt: die *Suite des Danses pour Instruments Électroniques* von Harald Genzmer, ursprünglich eine Studioproduktion, kann nun auch live gespielt werden.



Interview mit Peter Pichler

Kai-Erik Ziegenrucker

Das Trautonium hatte über Jahrzehnte hinweg nur einen einzigen Interpreten und zugleich auch Entwickler, der sich damit befasst hat. Was fasziniert Sie an diesem Instrument?

Peter Pichler: Natürlich vor allem die absolute Einzigartigkeit des Instruments und seine 1001 Klang- und Artikulationsmöglichkeiten, die keine Grenzen kennen und die einem eine komplett neue Art des Musizierens abverlangen. Aber letztlich ist es auch die elektronische Wärme des Trautoniumklangs, die mich fasziniert hat und mich nie wieder los ließ.

Sie spielen ja auch eine Reihe anderer Instrumente ...

P. P.: Ich bin ja eigentlich klassischer Gitarrist (moderne klassische Gitarre) und Renaissance-Lautenist. Die arabische Al Ud beherrsche ich aber auch und diese Instrumente haben eine Intimität und Melancholie, die einem jungen Musiker und Menschen sehr weiterhelfen können auf der Suche nach dem Klang des Lebens. Vor allem die Renaissance-Musik John Dowlands oder die Kompositionen von Hans Werner Henze

(z.B. Royal Winter Music) haben mich sehr geprägt. Natürlich hat jedes Instrument seine Welt, die es zu entdecken gilt, und ich habe über die Jahre aus produktionstechnischen Gründen – CD-Einspielungen, Theatermusik – so ziemlich jedes Instrument zu Hause spielbereit.

Manche spiele ich besser, manche schlechter. Ich spiele die indische Sitar und glaube ich verstehe die Inder jetzt besser! Kennst du die Musik eines Landes, verstehst du die Menschen dahinter. Ich spiele auch die amerikanische Lap-Steel-Gitarre. Ich muss sagen, ich bin dadurch im Fasching seit vielen Jahren ein besserer Cowboy geworden! Tuba und Trompete im Genzmer-Konzert in dieser Einspielung sind von mir! Flöte kann ich nicht.

Als Jugendlicher haben Sie in einer Punkband gespielt und dann klassische bzw. Alte Musik studiert. Wie geht das zusammen?

P. P.: Der Punk hat mich natürlich als Erstes geprägt und zur Musik gebracht, wobei das Entscheidende war und ist, dass wir erst eine Haltung oder Inhalte hatten und dann die Musik als Transportmittel gegen Gleichmacherei, mittelmäßiges Kleinbürgertum und gegen den verlogenen Kapitalismus benutzten. An der Haltung hat sich bis heute nichts geändert. Ich war damals 13, sah aus wie 17 und konnte zufällig ein bisschen Gitarre.

Der Punk war in München mehr als Avantgarde zu verstehen und nicht so in Richtung „No Future“ wie in der englische Bewegung. Er sollte sich auch weiterentwickeln, sich vom Dilettantismus mausern zur Hochkultur. Unter diesen Gesichtspunkten ist es dann eigentlich klar, dass man die Ursprünge der Gitarre erforschen will. Mit 18 begann dann mein zweites Leben und ich studierte klassische Gitarre und Renaissance-Laute am Mozarteum in Salzburg, in Augsburg und in Karlsruhe und besuchte natürlich viele Kurse für alte Musik z.B. bei Robert Spencer.

Und parallel zum Studium waren Sie dann mit der experimentellen Münchener Pop-/Rock-Band NO GOODS unterwegs ...

P. P.: Mit NO GOODS begann eine bis heute bestehende Zusammenarbeit mit meinen kongenialen Mitmusikern und Freunden Jan Kahlert und Tschinge Krenn, die auch an dieser CD-Produktion mitarbeiteten. Sie spielen in diesem Falle die Volkstrautionen bzw. Percussion und Kontrabass. Mit NO GOODS durchlebte ich über zwei Jahrzehnte das komplette Musik-Businessprogramm einer deutschen Independent-Band auf allen kleinen und etwas größeren Bühnen im deutschsprachigen Raum. Es gibt drei sehr ausgefallene CDs – eine Art deutschsprachigen Volks-/Avantgarde-Rock. Erschienen sind sie bei

Trikont, einem etwas speziellen, linksorientierten, aber dennoch seit Jahrzehnten existierenden Münchener Musiklabel, für das ich auch in anderen Produktionen arbeite – mit Hans Söllner oder Funny van Dannen.

Als NO GOODS hatten wir schon in den 1990er Jahren ein Techno-Live-Programm und heute treten wir auch noch in Form des Trautonium-Trios auf. Eine neue CD-Produktion ist in der Schublade ...

Sie leben und arbeiten überwiegend in München. Dort waren Sie in den letzten Jahren an diversen alternativen Theater-Projekten beteiligt – als Ideengeber, Regisseur, Komponist, musikalischer Arrangeur ... Die Verbindung von Schauspiel und Musik ist für Sie also von besonderem Reiz?

P. P.: Das Theater als freier Kunst-Raum, als eine Insel der künstlerischen Freiheit, das hat mich schon als Student fasziniert und meine erste Theaterproduktion war während meines Musikstudiums in Augsburg mit Harald Schmidt 1988 oder -89. Die Idee des modernen Theaters, alle neuen und alten Kunstarten unter einen Hut zu bekommen und als Keimzelle neuer Formen und Ideen zu fungieren, ist eine hervorragende Spielwiese und ermöglicht die Zusammenkunft und den Austausch vieler verschiedener Künstler. Weltweit ist das vielleicht einzigartig in Deutschland.

Ich habe viele Jahre unter dem genialen Frank Baumbauer an den Münchener Kammerspielen gearbeitet und nebenbei noch eigene freie Produktionen entwickelt: „Wiedersehen in Trautonium“, „Bloß a G'schicht“, „Zurück im Paradies“. Dafür bekam ich auch Förderungen und auch ein paar Theaterpreise.

Leider gab es aber auch einige negative Erfahrungen: Verbohrtheit, Ideenlosigkeit, schablonenhaftes Arbeiten, Inkompetenz ... Deswegen ist mir der Spaß am Theater leider etwas vergangen und ich habe die Sache ein bisschen ad acta gelegt.

Mit dem Projekt „Wiedersehen in Trautonium“ von 2010 haben Sie sich vermutlich einen Traum erfüllt und dann den eigenen künstlerischen Weg in eine neue Richtung gelenkt?

P. P.: Die Geschichte des Trautoniums ist eine Geschichte des Scheiterns auf sehr hohem Niveau. Die Protagonisten – Trautwein, der verrückte Erfinder mit Zukunftsvisionen von einem Aufbruch in die elektronische Welt, Hindemith, der große deutsche Komponist, der sein Lieblingsland verlassen muss, dessen Werte er lebt und liebt, und Sala, die Jugend, der Schüler, der Spieler – sie stehen für etwas in unserem Land, für eine Geschichte, eine Situation, aus der wir viel erfahren, lernen und verstehen können und die wir nicht vergessen dürfen.

Das passte natürlich perfekt für ein Theaterstück und dazu als Soundtrack Hindemiths Triostücke live gespielt auf drei Volkstrautionen. Was gibt es Schöneres? Das war für mich der Einstieg ins Trautoniumspiel und seine Geschichte und ein wichtiger erster Schritt mit dem Ziel, die Instrumente wieder zum Leben zu erwecken.

Von Jürgen Hiller bzw. der Firma Trautoniks ließen Sie sich dann auch ein komplettes Mixturtrautonium konstruieren. Welche Herausforderungen, welche Ansprüche stellt das Instrument an den Interpreten?

P. P.: Jürgen Hiller baute mir zuerst die drei Volkstrautionen für das Theaterstück. Eines davon habe ich dem Deutschen Museum verkauft. Das steht dort im Schrank und wird ab und zu zum Vorführen benutzt. Danach baute er mein Mixturtrautonium.

Das Instrument birgt natürlich viele Herausforderung für den Spieler wie Intonation, Dynamik, Spieltechnik. Allein die Fingersatzmethode herauszufinden – ich spiele pro Hand nur mit vier Fingern ohne Daumen – hat mich fast zur Verzweiflung gebracht. Es gibt viele Knöpfe und Regler, die es während des Spielens zu bewegen gilt. Für den subharmonischen Generator benötigt man eigentlich ein eigenes Studium und ein Mathe-Examen, aber er ermöglicht eben das mehrstimmige Spiel mit der reinen Stimmung.

Das Instrument wäre für jeden Komponisten eine unglaubliche Spielwiese: tiefer und höher als jedes andere, Tonkombinationen, die nur das Trautonium kann. Gesteuert wird der Generator mit den Füßen. Oskar Sala hatte ein Drehpedal pro Fuß, bei dem man durch seitliche Bewegung drei Einstellungen aktivieren konnte, die man zuvor aus 100 Auswahlbänken ausgesucht hat. Ich hingegen benutze Schaltpedale. Es sind also nicht nur die Finger, die man zum Spielen braucht. Es gibt ja eine kleine Trautonium-Schule von Sala. Aber wie man die oftmals sehr virtuosen und schwierigen klassischen Kompositionen spielt, steht da natürlich nicht drin. Hier kommt mir aber meine Erfahrung mit anderen Instrumenten zu Hilfe und in der Alten Musik wusste eigentlich auch keiner genau wie's geht ...

Beim Trautonium habe ich natürlich Glück, dass es da ein paar Aufnahmen gibt, an denen ich mich orientieren kann. Aber Oskar Sala hatte eine sehr eigene Art der Interpretation. Das hatte auch etwas mit dem Zeitgeschmack, dem Zeitgeist, zu tun. Der Sohn Trautweins, der zwei Konzerte von mir besucht hat, war sehr angetan und glücklich, das Instrument von einem anderen Spieler zu hören und bestärkte mich sehr, einen anderen Weg als Sala einzuschlagen. Na ja, auch nach Jahrzehnten hörte man da eine gewisse Dissonanz heraus. Sala und Trautwein hatten sich ja leider jahrelang über die Rechte gestritten

und sich gegenseitig blockiert. Es muss ja alles korrekt zugehen in Deutschland. Später haben sie sich dann wieder vertragen und alles geregelt in Fragen der Patente und Rechte – zumindest im Groben.

Ansonsten ist es beim Mixturtrautonium wie bei jedem anderen Instrument. Wenn du es wirklich beherrschen willst, musst du üben – viel üben! Für mich stellt es aber kein Problem dar, zehn Stunden am Tag Trautonium zu üben. Das ist für mich elektroakustische Meditation. Ich habe auch noch keine Rückenprobleme und bin gerne mit mir alleine ...

Sie haben sich mit Oskar Sala in den 1990er Jahren öfters getroffen und viel geredet. Worum ging es da?

P. P.: Beim ersten Treffen mit Sala wollte ich ihn eigentlich zu einer Produktion mit mir überreden. Ich hatte Kompositionen für unsere Band, die NO GOODS, mit Trautonium in der Tasche. Geplant war ein Tag Aufnahme, 1.000 DM für Sala. Trikont als Label sollte die CD veröffentlichen. Leider machte ich damals einen fatalen Fehler. Ich habe während der Besuche bei Sala immer meinen DAT-Rekorder mitlaufen lassen, habe die Gespräche mit dem Maestro mitgeschnitten und konnte mir das also nachträglich noch einmal anhören und analysieren. Ich dachte damals, ich

gewinne ihn über den Inhalt der Sache, da ich ja doch Erfahrung während meines Musikstudiums mit großen Professoren hatte. Sala war ja nicht irgendwer. Man muss sich vorstellen, der spielte mit den größten Dirigenten seiner Zeit, kannte die größten Komponisten persönlich und stand mit ihnen in Kontakt, mit Hindemith, Schönberg, Orff, K.A. Hartmann, Hermann Scherchen ... Na ja, auf jeden Fall wollte Oskar eigentlich nur wissen, welches Honorar er bekäme für die Show. Das hatte ich damals leider vergessen zu erwähnen ... schön dumm!

Schade. Es kam nie zu der Aufnahme. Er ließ mich auf seinem Instrument kurz spielen. Dabei war er aber sehr nervös. Das kann ich heute gut nachvollziehen ... Er erklärte und führte mir seine Art des Spielens vor. Da hab ich natürlich aufgepasst! Toll! Ein Genie! So richtig ernst hat er mich damals natürlich nicht genommen.

Ein anderes Mal traf ich Sala bei einem Konzert in Berlin auf der Volksbühne. Leider war sein Instrument defekt, aber er spielte einfach seine Platten vor und dirigierte dazu! Sehr souverän! Eine befreundete Funkredakteurin verhalf mir zu einem Backstage Pass, wo ich dann Sala interviewte. Dort traf ich auch auf die Leute von Kraftwerk, die Sala ihre Aufwartung machten. Sala war aber ziemlich gelangweilt von Kraftwerk oder moderner Pop-Elektronik. Das fand er zu banal, immer dieselben Tempi etc.

Ihre Leidenschaft für das Trautonium beschränkt sich nicht nur darauf, das Instrument als Interpret zu meistern. Sie interessieren sich auch für das ursprünglich für Trautonium entstandene Repertoire, was vermutlich nicht gerade umfangreich ist.

P. P.: Es gibt tatsächlich mehr als man denkt! Für das Trautonium haben in erster Linie Hindemith und Harald Genzmer, ein Schüler Hindemiths, viele Werke geschrieben. Aber auch Paul Dessau hat einiges für Trautonium komponiert. Z.B. hat er ein fantastisches Konzert geschrieben, das ich noch einspielen will. Von Orff gibt es etwas und von einer Anzahl unbekannter Komponisten und natürlich auch viele Kompositionen von Sala, auch vieles nicht veröffentlicht. Er hatte ja eigentlich Komposition bei Hindemith studiert.

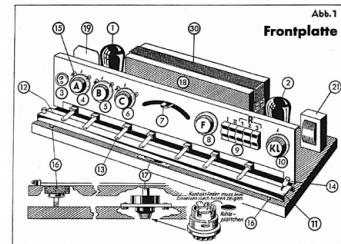
Mein Plan war, zunächst die ursprünglichen Kompositionen für das Instrument einzuspielen. Es hat dann gut gepasst, dass mich die Harald-Genzmer Stiftung unterstützt bei meinem Vorhaben, das Trautonium wieder auf die Bühne zu bringen. Deshalb habe ich erst einmal Genzmers Stücke für Trautonium und Klavier aufgenommen und die elektronische *Suite des Danses pour Instruments Électroniques*, sowie Auszüge aus dem zweiten Genzmer-Konzert für Mixturtrautonium und Orchester mit seinen subharmonischen Klängen. Außerdem noch das Andante aus diesem Konzert, das Sala damals

nicht eingespielt hat – warum auch immer. Aber es gibt noch mehr von Genzmer. Zwei seiner Kompositionen aus den 1930er Jahren sind ja auch auf der CD zu finden. Hätte ich gewusst, was auf mich zukommt, ich hätte das zweimal überlegt. Genzmer fordert alles von einem Musiker! Durch dieses Projekt mussten natürlich alle anderen Aktivitäten zurücktreten, z.B. auch das Instrument in einer Pop-Produktion zu zeigen, aber das kommt noch.

Jetzt gibt es ja zunächst einmal die erste moderne Komposition für Trautonium und Orchester von Manuela Kerer, die im Juli 2016 von mir uraufgeführt wurde. Daran kann man ja auch anknüpfen und das Instrument in die heutige Zeit holen.

Incredible: It's still alive or rather, it's come back to life – the Trautonium! An electronic musical instrument, whose origins date back to the year 1930 and which for decades was the instrument of a lone man. In contrast to comparable, contemporaneous inventions, like the ondes Martenot in France, for which there were always at least a handful of players, and the Theremin (also known as the termenvox or aetherophon) from Russia, which since the 1990s has experienced an unforeseeable revival and newfound prevalence, the Trautonium remained limited to a single performer, who also cared for its technical development: Oskar Sala. When Sala died in Berlin in 2002 at the age of ninety-one, one had to assume that this also signaled the end of the story of his instrument. And yet, something else happened: Thanks to the efforts of the Munich-based musician, arranger, and composer Peter Pichler, there is once again a musician, who not only gives concerts that feature the Trautonium but also records with the instrument, as in the present case. The person who decides on such an instrument, does not do so without a certain interest for history. Consequently, one can hear compositions on this CD that Harald Genzmer had written for his musical companion Oskar Sala and which Sala had certainly performed multiple times but then lay dormant in desk drawers and archives. The two compositions from the

1930s, *Capriccio Trautonico* and *Bass-Solo in F*, were originally scored for Trautonium and piano; they were then edited for a purely electronic Trautonium trio. In the case of the two sonatas for Trautonium and piano, we are dealing here with a world premiere recording in the original instrumentation. Peter Pichler arranged excerpts from Genzmer's *Concerto for Mixture Trautonium and Orchestra* [Konzert für Mixturtrautonium und Orchester] for a smaller ensemble, so that now a performance with a chamber ensemble is conceivable. Oskar Sala had already recorded the *Suite des Danses pour Instruments Électroniques* but in a multi-track, synchronization process. In Peter Pichler's new version, the composition is now performable with a single Mixture Trautonium or three Volkstrautioniums [People's Trautoniums].



The History of the Trautonium

The cultural developments that took place between the two World Wars, principally in Europe and North America, cannot be overlooked. It is precisely in this fifteen-year period that the Trautonium came into being, an instrument which

Peter Pichler presents here to the listener with compositions by Harald Genzmer.

The rapid technological development of the time was not without consequence for the arts, with regard to both reception and creation. New media materialized and gained acceptance: the vinyl record blossomed, the radio began its victory march and the talkie conquered the silver screen. All of this was connected with music, a sonic language that swayed between the two poles of naïve entertainment and avant-garde experimentation. In the area of entertainment, salon and Schlager music gradually received competition from ballroom dancing from America and of course from jazz. In the avant-garde scene, expressionism, futurism and neoclassicism maintained their presence, the twelve-tone technique gained prominence, folklore and jazz were discovered as sources for inspiration, an inclination toward realism and a "New Objectivity" [neue Sachlichkeit] could be observed, and sound experiments were carried out with unconventional instrumentation and ensembles and new kinds of instruments.

Today, the "Golden Twenties" or "Roaring Twenties" may be described as a media revolution. Besides the fact that these new media helped to spread popular musical forms, they also brought about the search for adequate means for sonic

expression. The first experiments that attempted to establish a radio-specific artistic genre were carried out in Berlin at the end of the 1920s. This calls to mind names like Paul Hindemith and Ernst Toch but also the experimental filmmaker, Walter Ruttmann, who created a forerunner of musique concrète with his 1928 sound collage Weekend. On the one hand, there were artists who were creating these kinds of pieces, which occupied a grey zone between radio-play and music. On the other hand, people were also floating the idea of creating entirely new sounds, produced by electronic musical instruments in electronic media, namely the radio. For these reasons, the Prussian Ministry of Culture founded the Radio Testing Center [Rundfunkversuchsstelle] at the Berlin Conservatory.

On June 20, 1930, the Trautonium was heard for the first time in public in the Great Hall of the Berlin State Conservatory. As part of the festival "New Music" Berlin, Paul Hindemith's Seven Trios for Three Trautoniums was performed by Oskar Sala, Paul Hindemith and Rudolph Schmidt. The three instruments were developed by the Radio Testing Center, where under the direction of the engineer Friedrich Trautwein research for the young medium of radio was conducted. The circle of those interested in the new medium and those working for the institution included teachers and students of the conservatory, among

others Oskar Sala (1910–2002). It was he who thenceforth continued to push for the technical development of the Trautonium and attracted attention by performing on the instrument as a soloist on both the radio and concert stage.

The successful premiere of Hindemith's work in 1930 awakened the interest of both experts and industry and consequently, the Trautonium became the first electronic musical instrument to be mass-produced by the Telefunken company. Around 200 instruments were produced – the so-called Volkstrautionium [People's Trautonium]. In 1933, even a Trautonium school by Oskar Sala appeared and as a result, the path was paved for further dissemination of the instrument. However, historical circumstances would negatively affect this development. National Socialism, the nascent preparations for war, and finally, the full breakout of war – all of this took its toll: Hindemith had to leave Germany, the Radio Testing Center was closed in 1935, and the production of the Trautonium was put on hold. In the meantime, the performer Oskar Sala had become a draftsman. At the beginning, Friedrich Trautwein, from whom the instrument derives its name, had delivered ideas and circuit diagrams and then left it to his employees to execute these plans. The practical processes of sound production and formation on the Trautonium can be traced back to him, while the close contact to the violist, Paul

Hindemith, probably played an important role with regard to the configuration of the instrument's manual.

The Trautonium's Mechanics and Further Development by Oskar Sala

A Kipp generator aids in the production of sound on the Trautonium (a resonant circuit with glow lamp, later thyratron tubes from AEG), which then produces an overtone-rich sawtooth waveform. The frequency of the waveform is controlled by a resistor, which is built in the form of a manual attached to a wire. The position of the finger on the wire, i.e. where it puts pressure on the contact rail that runs underneath, determines the pitch. Seamless alterations are also possible; there are specific keys that guide the performer. All Trautonium models built beginning in 1934 have two manuals at their disposal.



Wire manual with guiding keys

One idea for the formation of sound that would greatly impact future music and was included on the Trautonium from the very beginning consists in the creation of artistic formants (frequency ranges, in which the overtones of a sound, conditioned by the tone generator's own resonance, are particularly strong). The formant ranges are produced with the help of the resonance of a filter circuit and can be altered during performance. The idea for subharmonic mixtures goes back to Friedrich Trautwein, but Oskar Sala was the first to test it out with his instrument in 1934. At the time, two further sawtooth wave generators were attached to the main pitch generators, which were controlled via the wire-manual. These sawtooth wave generators produced the corresponding subharmonic frequencies (integer divisors of the frequency of the main pitch generators).



Subharmonic frequency generator

In this manner, one could play intervals, and then later chords and organ-like mixtures, which were based on the so-called subharmonic progression, a speculative inversion or mirroring of the overtone series. The interval relations produced by this process naturally correspond not to well or equal temperament but rather to pure intonation, one factor which the performer has to take into consideration, if for example he or she wants to play a chord on a manual and in addition to that a melody on the other. The Trautonium, as a "fretless string instrument," was destined to deal with subharmonic sounds. Another of the Trautonium's many achievements is the excellent control over the dynamics of individual attacks. Oskar Sala found an idiosyncratic solution to this problem in the 1930s, which was also used by Peter Pichler for his instrument. The manuals are spring-loaded and respond to a touch-sensitive liquid resistor.



Liquid resistor

The tone begins only when the string is pushed down and touches the contact rail in such a way that the contact rail gives way. Volume and timbre can also be altered in the same way and at any time, even in the middle of sustained tones. Further, two pedals establish the base volume, the octave position and the patch. With the exception of a few models of the Trautonium, namely the devices built before 1935 by Telefunken for home use, the instrument's many variations are one-offs. In 1934, Oskar Sala completed his dual-manual Radio-Trautonium [Rundfunktrautonium], which was already equipped with the addition of two subharmonic tones. In 1939, the portable Concert-Trautonium [Konzerttrautonium] was created for stage use. From 1948 to 1952, Sala worked on an instrument, in which he continued to pursue the principle of subharmonic mixtures with great diligence and which would go down in history as the Mixture Trautonium. Now, four subharmonic sounds could be added to one fundamental tone (the concept "overtone" would be closer but in fact incorrect). However, these sounds were now independent and freely selectable all the way up to the twentieth subharmonic. (Today, Peter Pichler's Mixture Trautonium can actually reach the thirty-second subharmonic.) Oskar Sala composed and played this instrument until 1987. In 1988, he presented the public with a

new device, which was constructed as a team project with students from the Technical University of the German Federal Post in Berlin and led by professors Hans-Jörg Borowicz, Dietmar Rudolph and Helmut Zahn. This “Mixture Trautonium after Oskar Sala” combined the traditional playing technique with wire-manuals and the possibilities for sound-shaping, which had been preserved from the original, with the advantages of microelectronics. In 2004, it became property of the Berlin Musical Instrument Museum.

Harald Genzmer and Oskar Sala

Oskar Sala, who in 1929 began studying piano and composition at the Berlin Conservatory, was on the one hand strongly influenced by the virtuosity of the 19th century. On the other hand, however, he was completely open to the new technical achievements and compositional style being taught by Paul Hindemith. His work at the Radio Testing Center under Friedrich Trautwein led him to enroll additionally in the physics program at Berlin University in 1932. Equipped with the skills and knowledge gained from these diverse studies, Sala was able to further develop the instrument both mechanically (touch-sensitive control) and electronically (subharmonic mixtures). However, in order to give public

performances before a live audience or on the radio, a virtuoso of course requires a corresponding repertoire and new works, composed specifically for the attributes of his or her instrument – in this case, the Trautonium. In 1934, Sala built a special Radio-Trautonium (two manuals, additional pitch generators for subharmonic sounds, and two pedals for, among other things, changing the octave position), which was installed at the Deutschlandsender (a long-running German radio broadcast station) in the Masurenallee, a boulevard in Berlin. He regularly performed live on the radio, e.g. on the program “Allerlei von Zwei bis Drei” [Anything and Everything from Two to Three] hosted by Herbert Jäger, and ended up hosting his own program, “Music on the Trautonium.” Consequently, the need for new pieces and arrangements was enormous. Oskar Sala also showed himself capable of adapting to the times and one could label him an apolitical musician, who was concentrated entirely on his own project and nothing else. He lamented that his teacher, Paul Hindemith, had to leave the country and that the Nazis shut down the Radio Testing Center, because they regarded the sound experiments being conducted there as “degenerate music.” At the same time, Sala, with his instrument, embodied the technical progression in the country. Less progressive – but popular – was the music he played with piano or orchestral

accompaniment on the radio, which consisted mainly of adaptations of the classics, salon music, and virtuosic pieces but also included a few new compositions that can be classified as snobby entertainment music. At this time, an intensive collaboration began with Harald Genzmer, his former classmate. Genzmer studied at the Berlin Conservatory from 1928 to 1934 and was heavily influenced by his composition teacher, Paul Hindemith. Today, he is regarded as the most important representative of Hindemith’s school. Genzmer’s first appointment was at the opera in Wrocław, where he served as répétiteur and director of studies from 1934 to 1937. Then, he returned to Berlin and worked at the Volksmusikschule in the city’s Neukölln district. Due to his success as a composer, which included pieces for official state use, he was freed from military service and even made it onto Hitler’s Gottbegnadeten list.¹ Oskar Sala was eventually drafted into the military in the final months of the war; he was wounded but survived. Before the outbreak of war, the collaboration between Genzmer and Sala, after yielding some small returns in the form of shorter compositions

¹ *The term gottbegnadet literally translates to “divinely gifted”. This list consisted of artists the Nazi government deemed so important that they were exempted from military service.*

and arrangements, e.g. Capriccio Trautonico and Bass Solo in F, then produced something truly grand: the first Concerto for Trautonium and Orchestra, which during the next few years paved the instrument's path to the concert hall. Oskar Sala performed on his newly constructed Concert-Trautonium. In a radio interview with Siegfried Mauser (Bayern Alpha, 1999), Harald Genzmer recalled, "The high-profile performance of the piece in the Berlin Philharmonie was rather significant. The director of the Philharmonie understood the music and Schuricht conducted the performance brilliantly. Sala was a true virtuoso. He had already played piano concertos with orchestral accompaniment as a high schooler. As a high schooler! He played the instrument really



Harald Genzmer (left) and Oskar Sala (right) at the Mozartsaal Wien, 1942.

brilliantly at the time. Naturally, this aroused a bit of attention and at the time, I, as the saying goes, made something of a name for myself with this piece." To the extent that the impacts of the war allowed for it, Oskar Sala continued to perform across Europe until 1944, occasionally with Harald Genzmer at his side on piano.

Oskar Sala and Harald Genzmer attentively followed the dramatic development leading to serial music and its "consummation": the first electroacoustic compositions produced by sound generator and tape manipulation by Karlheinz Stockhausen in 1953/54 in the studio of the NWDR in Cologne. While the two sensed competition in the domain of electronic sound, they also feared that the encompassing and controversially led public discussion for and against electronic music would harm them. Sala wrote to Genzmer in a letter dating from December 1954, "My wife recently heard a broadcast of Stockhausen's music from Munich. She was similarly upset like Tr. (Trautwein – a.n.), above all that in the course of fifty minutes, forty-five of those minutes were spent talking and absolutely nothing complete or self-contained was demonstrated. [...] We'll have to see what comes next. I certainly believe that we are proceeding correctly: just keep producing and putting the utmost effort into our own work, without getting

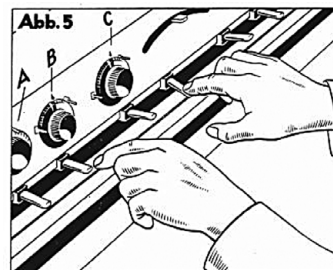
distracted by what others are doing. That was always your thought. By the way, I heard from a trustworthy source, that (the – a.n.) Cologne performance at the NWDR in Hamburg was an unexpected disaster. Hopefully, that won't affect my suggestion regarding your concert, because of course, there's the flipside – we actually should be thanking our friends in Cologne for the boost in motivation brought on by such opposition." Indeed, the conceptual world of the studio in Cologne and Genzmer and Sala's methodology did stand in drastic opposition to one another. Harald Genzmer composed for an electronic musical instrument that during his time could be considered the most developed one in the entire world, and in the process, he did not think in musical-mathematical rows but rather about musicians and live performances in a concert hall. With regard to his compositions, Genzmer was a pragmatist. He wanted them to be performed and as a result made edits and cuts in those places where the music did not meet acoustic or dramaturgical expectations. He would even rewrite or eliminate entire movements. In the case of the Concerto for Trautonium from 1939, there is, for example, an additional intermezzo, added after the fact, which can be heard in a production from the Mitteldeutscher Rundfunk [Central German Broadcasting] from 1951. Further, in the second concerto that Genzmer wrote

for Oskar Sala, the concerto for the newly perfected Mixture Trautonium, there is a "hidden" passage in the second movement (Scherzo), an Andante, which does not appear in any of the previous recordings of the piece and has been recorded for the very first time here. The logistics and costs associated with transporting his somewhat fragile instrument, including equipment for amplification, posed a considerable problem for Oskar Sala. He performed, for example, in a series of performances of "Parzifal" at Bayreuth in 1954-56 (imitation of bells) and stepped in for the ondes Martenot in Arthur Honegger's opera, "Jeanne d'Arc au bûcher." Further, Paul Dessau included the Trautonium in his opera, "Die Verurteilung des Lukullus" [The Condemnation of Lucullus]. In 1958, Oskar Sala set up a studio in his bungalow in the Heerstraße in Berlin, in which he pursued his own composition projects but above all film music. He was particularly able to make a name for himself in the general area of industrial, marketing and short films thanks to his innovative electronic sounds. Sala also did the soundtrack for two of Edgar Wallace's films and for Alfred Hitchcock's *The Birds* (1963). The Mixture Trautonium, the centerpiece of his studio, travelled less and less: The virtuoso Oskar Sala had become a composer, who, despite the experimental character of his blueprints and diagrams, was proud of the fact that all of these sounds

came from a real instrument and required a performer. Harald Genzmer visited Sala many times in his studio and he must have regretted that Sala was no longer really interested in touring and playing concerts. The history of the Trautonium as an instrument for live performance had then found a tentative end.

About the author:

Kai-Erik Ziegenrucker began researching the history of the Trautonium intensively in the 1990s and got to know Oskar Sala personally. He is the author of several radio features (MDR, RB, SDR) on the topic and was the editor of the double CD released by MDR, entitled "Der Trautoniumspieler Oskar Sala – Historische Rundfunkproduktionen" [The Trautonium Player Oskar Sala – Historic Radio Productions] (1997).



The Works

Capriccio Trautonio, GeWV 428

Bass-Solo in F, GeWV 429

(Edited by Peter Pichler)

The *Capriccio* from 1935 is in all likelihood Harald Genzmer's first composition for the Trautonium. The *Bass-Solo in F* is from 1938. Both works take their musical orientation from Paul Hindemith's 1930 composition *Sieben Stücke für drei Trautonien* [*Seven Pieces for Three Trautoniums*], which was published under the title *Des kleinen Elektromusikers Lieblinge* [*The Favorite of the Little Electronic Musician*] and could just have easily been performed by a string or wind trio. Both of Genzmer's compositions exist as manuscripts for Trautonium and piano and it is possible that Oskar Sala premiered them in the context of his radio performances. Given the influence of Hindemith's trio pieces on the work, Peter Pichler immediately had the idea for an edited version for three Trautoniums. These compositions are playful and virtuosic, quite demanding of the performer and demonstrate the sound of the instrument in both the higher and lower range.

Sonata for Trautonium and Piano, GeWV 432

Sonata for Trautonium and Piano, GeWV 433

(Edited by Peter Pichler)

Both sonatas were composed in 1949 and were preserved as autographs in Harald Genzmer's estate, whereby GeWV 433 was originally entitled "Burleske, Largo, Scherzo." The pieces were intended to be performed with Oskar Sala. It is not possible to determine if the pieces were ever actually performed and yet, it is clear that these are challenging, painstakingly elaborate scores. The manuscripts are now held in the collection of the Bavarian State Library in Munich.

The sonata GeWV 432 contains four movements. The opening adagio begins with progressive subharmonic sounds produced by the Trautonium's two manuals (E-flat augmented in a wide range in the lower manual and a C-minor sixth chord in the upper manual). This forms the background for the theme played by the piano. The middle part is characterized by melodic interaction in the two voices of the Trautonium. Then, a shortened reprise of Part A follows with subharmonics and an ultimate resolution. The soul of the second movement (*Allegro molto*) is the rhythmically interlocked synergy of the Trautonium (at times playing two voices) and piano. The meter alternates between 12/8 and 9/8 and syncopations dictate the impact on

rhythmic activity. Despite this, there are clear, long melodic arcs. The third movement has two parts. It begins slowly (*tranquillo*) with beautiful melodic arcs in the Trautonium in the full range of the instrument. A faster part (*presto*) then follows with a new timbre, a short Trautonium solo and a subharmonic passage. The concluding *vivace* is a lighthearted dance piece in 4/4 and 5/4 time in Genzmer's typical harmonic language.

Sonata GeWV 433 (not designated by Harald Genzmer as such) consists of three movements: burlesque, largo and scherzo. The burlesque in ABA-form is characterized by the alternation between the major and minor third, which due to the pure intonation produced by the subharmonic generator also sounds "a bit off" in the mixtures. The noise generator is used as a special effect. In the largo, major and minor sixths are then the dominating intervals (mirroring the thirds in the first movement). After that, major and minor thirds duke it out on both of the Trautonium's manuals, which in the end resonates harmonically as an A-flat major sixth chord. The scherzo, perhaps the most interesting duo piece on this CD, is shaped by the drum-like rhythm in the piano part. The Trautonium plays around the rhythm in 6/8 time with countless syncopations and a rhythmic competition between the two instruments ensues.

*Concerto for Mixture Trautonium and Orchestra,
GeWV 168*

(Edited by Peter Pichler)

Harald Genzmer's second Trautonium concerto was composed in 1952 and premiered on February 1, 1953. The novelty of Genzmer's second Trautonium concerto is the calculated deployment of the subharmonic mixtures, which are at times faced with similarly structured sounds in the orchestra. Thus, it is about much more than virtuosic solo playing. Genzmer devised a three-part notation system for the solo instrument: in the top row, the tablature for the performer (two parts in treble clef), and in the bottom two rows (in treble and bass clef), the real (subharmonic) tones. Harald Genzmer and Oskar Sala seemed to have spent a lot of time discussing the form and configuration of the concerto and after the first few performances there were also discussions about the particular parts, as a letter from Sala to Genzmer from July 22, 1954 makes clear: "Dear Genzmer, (...) It seems like we are both working on a solution to the same problem: movement four. You've suggested eliminating a passage. Here's my suggestion: in place of the current triple octave mixture, we use the mixture 2+5+7+8. Thereby, the dangerous bass notes are eliminated, the tonality is guaranteed by 2 and 8, just like before, while 5+7 add some excitement

to the mixture. (...) But now for the main thing: by eliminating this passage, you also remove the climax of the movement. If we implement my suggestion, the second spot after 37 is now an octave higher and as a result, also a fourth higher than the first spot. This section will therefore constitute both a sonic and technical climax of the piece. (...) I believe you should do without eliminating the passage this time. If I realize that I'm wrong (but I think that is unlikely), then of course I'll accept the old version with the eliminated passage." Consequently, it is difficult to locate a final version of this concerto. However, one can safely assume that Harald Genzmer would have approved Peter Pichler's version of the piece, which appears on this recording. The goal was to make the concerto or at least the most interesting parts of it suitable for live performance and more specifically performable in a smaller context, i.e. without the "large orchestra" originally called for. As a result, the instrumentation was reduced to a chamber music format, some reductions were made to the individual movements and the parts were reordered. The result: 1. Moderato (originally the beginning of the final movement), 2. Scherzo: Allegro (as in the original), 3. Scherzo: Andante (a B-part, which Genzmer had originally intended for the Scherzo but was never recorded by Sala), 4. Largo (as in the original, where, however, it formed the third movement) and

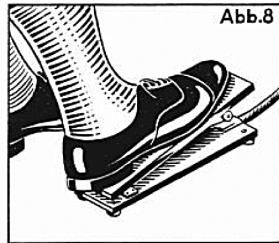
5. Finale: Moderato (an excerpt from the original final movement). Missing is the original fourth movement, a burlesque.

*Suite des Danses pour Instruments
Électroniques, GeWV 435*

(Edited by Peter Pichler)

Harald Genzmer composed the four-movement suite in 1958, when it was already clear that Oskar Sala would concentrate his future activities on his own, newly set-up studio. As a result, the composition also ended up being realized in this studio and was recorded layer for layer via the multi-tracking, synchronization process, which at that point was in its infancy. Therefore, while it is possible to talk about a final recorded version of the piece, which first appeared on the French label Erato in 1972 (STU 70633), no score to the piece has yet been located. Peter Pichler's editing had the goal of being able to perform the suite live on three Trautoniums. This is possible, because in principle the piece contains classically formed movements (as understood in the language of free tonality). There is an ostinato bassline, which opens the piece and provides it with a framework. This is followed by middle voices, which are partly noise-based and partly tonal, and finally by a melody or – perhaps more accurately stated – melodic

fragments. All of this is presented with the sonic capabilities of the Trautonium (mixtures, vocal and percussive timbres) and the electronic environment (noise generator, frequency converter, reverb), so that the relatively simple construction is somewhat less obvious. Despite this, it is clear that Genzmer remained true to his harmonic and contrapuntal thought and inserted caesuras and surprising moments in those places, where from a dramaturgical standpoint it seemed to him to make sense. However, at the time (1960), Genzmer and Sala were active in precisely the area that would become the standard in the field of the production of pop and rock music, a method used by Techno DJs since the 1990s. At the time, layers of sound were piled on top of each other using magnetic tape. Sala recorded the corresponded sequences on his instrument in succession. Today, computers, MIDI and Virtual Studio Technology (VST) more or less offer everyone the opportunity to produce music in this way without having to accomplish anything extraordinary compositionally or technically. It is so much the better, then, that the process can also be inverted: the *Suite des Danses pour Instruments Électroniques* by Harald Genzmer, originally a studio production, can now be performed live.



Peter Pichler plays the mixture trautonium.



Interview with Peter Pichler

Kai-Erik Ziegenrucker

For decades, the Trautonium had a sole performer, who was also its developer. What fascinated you about this instrument?

Peter Pichler: Naturally, it was above all else the absolute singularity of the instrument and its 1,001 sonic and articulation possibilities, which know no limit and demand that the performer approach music-making in an entirely new way. But ultimately, it was also the Trautonium's warm, electronic sound that fascinated me and would not let go.

You also play a number of other instruments ...

P. P.: Yes, I'm actually a classical guitarist (modern classical guitar) and Renaissance lutenist. I also have good command over the Arab oud. These instruments possess an intimacy and melancholy, which can be of great help to a young musician and person in pursuit of the sound of his or her own life. In particular, the Renaissance music of John Dowland and the compositions of Hans Werner Henze, e.g. Royal Winter Music, have had a big impact on me. Of course, each instrument occupies its own world, one worth exploring, and

due to production-technical reasons, recordings and theater productions over the years, I have more or less each instrument at home, ready to play.

Some of the instruments I play well, others less so. I play the Indian Sitar and believe that I understand the Indians better because of it! If you are familiar with the music of a country, you also understand the people behind it. I also play the American lap steel guitar. I have to say, as a result of this, I've become a better Cowboy for carnival! On this recording, I'm the one playing tuba and trumpet on the Genzmer concerto. I can't play flute.

When you were younger, you played in a punk band and then studied classical and early music. How do the two strains fit together?

P. P.: Punk was of course the first thing to make an impression on me and really get me interested in music. The most important aspect of the whole thing was – and still is – that we first had a particular attitude towards particular issues and then used the music as a medium to combat conformism, mediocre petit bourgeois values and phony capitalism. Nothing about that attitude has changed. At the time, I was thirteen, looked like I was seventeen and incidentally, I could play some guitar.

In Munich, punk was seen more as an avant-garde movement and differed starkly from the "No Future"-direction of the English movement. We also thought that punk should keep developing and evolve out of its amateurism into high culture. Taking this into account, it becomes obvious that someone like me would want to research the origins of the guitar. And so then, at the age of eighteen, when I began studying classical guitar and Renaissance-lute at the Mozarteum in Salzburg, my second life began. Of course, I also took many classes on early music in Augsburg and Karlsruhe, with Robert Spencer for example.

And outside of your studies, you were playing with the experimental pop-rock band from Munich, NO GOODS ...

P. P.: NO GOODS was the beginning of a collaboration that continues today with my wonderful fellow musician friends, Jan Kahlert and Tschinge Krenn. The two of them also helped out on this CD: they play the Folk Trautoniums and percussion and contrabass. With NO GOODS, I experienced the complete business routine of a German indie band on all the small and some of the larger stages in the German-speaking world over the course of two decades. There are three particularly eccentric CDs – a sort of German-language

folk / avant-garde rock –, which were released by Trikont, a somewhat particular, leftwing Munich label. Trikont has somehow managed to continue to exist for decades and I've also worked with them on other productions, with Hans Söllner and Funny von Dannen for example. In the 1990s, NO GOODS was already playing live techno and today we perform as a Trautonium trio. A new CD is sitting in my desk drawer, awaiting release ...

You live and work mainly in Munich. There, you've also been involved with diverse, alternative theater projects over the years, as idea developer, director, composer, and arranger ... The connection between theater and music is then clearly very exciting for you.

P. P.: The theater as a free artistic space, an island of artistic freedom – that had fascinated me ever since I was a student. I did my first theater production during my music studies in Augsburg with Harald Schmidt in 1988 or 1989. The aim of modern theater, to bring all the new and old art forms under one roof and to serve as a nucleus for new forms and ideas, is an excellent way of doing things and allows diverse artists to come together and exchange ideas. This phenomenon is perhaps unique to Germany.

I worked for many years for the great Frank Baumbauer at the Munich Kammerspiele and on

the side developed a few of my own productions: *Wiedersehen in Trautonien* [Reunion in Trautoniums], *Bloß a G'schicht* [Just Another Story], and *Zurück im Paradies* [Back in Paradise]. For these productions, I received some funding and a couple of theater awards.

Unfortunately, there were also a few negative experiences: stubbornness, lack of imagination, unoriginal work, incompetency ... Because of this, the theater kind of stopped being fun for me and I sort of set it aside.

Do you feel that with your 2010 project "Wiedersehen in Trautonien" you fulfilled a dream and then changed the direction of your artistic path?

P. P.: The story of the Trautonium is the story of failing at the highest level. The protagonists – Trautwein, the wacky inventor with a vision for a future heading towards the world of electronics; Hindemith, the great German composer, who had to leave his favorite country, whose values he embodied and loved; and Sala, the youth, the student, the performer – they represent something in our country, a story, a situation, from which we can learn quite a lot and which we cannot afford to forget.

This of course makes for great theater. And for the soundtrack, Hindemith's trio pieces played

live on three Volkstrautioniums. What could be better? For me, this was the entry point for playing the Trautonium and understanding its history – an important first step with the goal of bringing the instrument back to life.

You had Jürgen Hiller's firm Trautoniks construct a complete Mixture Trautonium. What kind of challenges and demands does this instrument pose for the performer?

P. P.: Jürgen Hiller first built three Volkstrautioniums for me for the theater production. I sold one of them to the Deutsches Museum. It's stored there in a closet and every now and again, it's taken out and used for a performance. After that I built my own Mixture Trautonium.

Of course, the instrument harbors many challenges for the player, like intonation, dynamics and playing technique. Even just trying to figure out the proper fingering method (I play with four fingers per hand, without using my thumbs) was exasperating. There are many knobs and sliders that you have to adjust while playing, and using the subharmonic generator effectively basically requires a separate degree and a math exam, but then again, it's precisely this that enables the polyphonic play with pure intonation.

The instrument presents an incredible approach to making music for any composer: it's both

lower and higher than any other instrument and it generates tone combinations that are only possible on the Trautonium. The generator is controlled using your feet. Oskar Sala had one rotating pedal per foot, with which, by moving them to the side, the performer could activate three settings, which were in turn preselected from one hundred I, on the other hand, use shift pedals. Thus, the performer needs to use more than just his or her fingers to play the instrument. Sala actually wrote a short Trautonium method, but of course, the method doesn't tell you how you're supposed to play these classical pieces that are often virtuosic and really difficult. However, this is where my experience with other instruments proved to be quite helpful and also, in the realm of early music, no one really knows how exactly it's supposed to work ...

Of course, I'm quite lucky that there are some recordings of the Trautonium that I can use as a basis for my own approach. However, Oskar Sala had a very idiosyncratic way of playing, which has something to do with the prevailing taste at that time, the zeitgeist. Trautwein's son, who came to two concerts of mine, was quite taken by the whole thing and happy that someone else was playing the instrument. This strengthened my resolve to take a different course than Sala. Well, even decades later, you could still pick out a certain dissonance. Sal and Trautwein argued

for years about rights and obstructed one another. But of course, in Germany everything has to end well in Germany. Later, they found that they were once again able to tolerate one another and worked out everything concerning patents and rights, well for the most part at least.

Otherwise, the Mixture Trautonium is like any other instrument. If you really want to master it, then you have to practice – a lot! For me, it's no problem to spend ten hours a day practicing the Trautonium, it's a sort of electroacoustic meditation. I also don't have any back problems yet and enjoy spending time alone ...

You frequently met with Oskar Sala in the 1990s. What did you two discuss?

P. P.: At our first meeting, I actually wanted to convince him to work with me on a production. I had come with compositions for our band, NO GOODS, with an added Trautonium. We had planned to record everything in a day and pay Sala 1,000 Deutsche Mark. The CD was supposed to come out on the Trikont label.

Unfortunately, I made a fatal error. During my meetings with Sala, I always let my DAT recorder run and then edited the conversations with the maestro. As a result, I was able to listen back to everything and analyze it. At the time, I thought

that I'd win him over through the content of the matter at hand, because, you know, I had already gained such incredible experience from working with such magnificent professors during my studies. But Sala wasn't just anyone. You have to keep in mind, he performed with the greatest conductors of his time and knew the greatest composers personally and kept in close contact with them, people like Hindemith, Schoenberg, Orff, K.A. Harman, Hermann Scherchen ... In any case, Oskar just wanted to know how much money he would get for the show and I completely forgot to mention that ... pretty dumb! It's a shame. We never ended up doing the recording. He let me play his instrument briefly, but he was quite nervous. Today, I can completely understand why ... He demonstrated his style of playing and explained some things. I of course paid close attention! Great! A genius! Needless to say, he didn't take me too seriously at the time.

Another time, I ran into Sala at a concert at the Volksbühne in Berlin. Unfortunately, his instrument wasn't working properly. However, he just played his records and conducted alongside! Very masterful! I was friends with a radio critic, who obtained a backstage pass for me. I was then able to interview Sala. I also ran into the people from Kraftwerk, who had come to pay him their respects.

However, Sala was pretty bored by Kraftwerk and modern electropop. He thought it was too banal, always the same tempi, etc.

Your passion for the Trautonium isn't limited to mastering the instrument as a performer. You're also interested in the instrument's original repertoire, which presumably isn't terribly extensive.

P. P.: Actually, there's more than you'd think! In the first place, Hindemith and Harald Genzmer, a student of Hindemith, wrote many works. But Paul Dessau also composed a few things for the Trautonium. For example, he composed a fantastic concerto that I still want to record. Orff wrote something, there are a number of unknown composers who wrote pieces and of course there are many compositions by Sala, many of which have yet to be published. Remember, he had actually studied composition with Hindemith.

My plan was initially to record the pieces written specifically for the Trautonium. It worked out well then that the Harald Genzmer Foundation supported me in my endeavor of bringing the Trautonium back to the stage. For this reason, I first recorded Genzmer's pieces for Trautonium and piano and the electronic *Suite des Danses pour Instruments Électroniques*, as well as excerpts from Genzmer's second Concerto for

Mixture Trautonium and Orchestra with its sub-harmonic sounds. Besides this, I also recorded the *andante* movement from the concerto, which for whatever reason Sala didn't record at the time, But there's still more from Genzmer. Two of his compositions from the 1930s are on this CD. Had I known what to expect, I would have thought twice about it. Genzmer demands everything from the musician. As you might expect, because of this project, I had to step away from all other activities, for example, using the instrument in a pop production, but that'll happen soon enough.

Now, there's the first modern composition for Trautonium and orchestra by Manuela Kerer, which I premiered in July 2016. One can then continue to build on this and bring the instrument into the present.

I would like to thank Marcus Faul (Harald-Genzmer-Stiftung), Bernd Scheumaier, Peter Hackel, Erich Rummler, Dieter Döpfer, Stephan Hofer, Johann Jürgen Koch, Christine Söring, Gunter Steffen, Petra Blechschmidt, Selina and Sabine Regler, Deutsches Museum München.

(Peter Pichler)



www.peterpichler-trautonium.com

management / contact:
Pamela Rachholz
tel. +49 (0)174 342 06 45
e-mail: mail@peterpichler-trautonium.com

pmr 0081

Recording Venue: Konzertsaal KMS Erding, Bavaria, Germany
Producer: Peter Pichler
Engineer: Michael Heilrath
Editing: Michael Heilrath
Booklet Text: Kai-Erik Ziegenrucker
Photos: Angelo Esslinger (p. 1), Edward Beierle (p. 5, 6, 18, 19),
Wilhelm Sturm (p. 8, 21), Dietmar Zwick (p. 26),
Translation: Noah Zeldin
Graphic design: Alexander Kremmers (paladino media)

Gefördert von der
Harald-Genzmer Stiftung



www.genzmer-stiftung.de



www.rundfunkschaetze.de



A production of **paladino music**
© & © 2017 paladino media gmbh, vienna
www.paladino.at

20375