



Deutschlandfunk



oxana omelchuk



MAINS ON



Oxana Omelchuk

Das Alte im Neuen

Zur Musik von Oxana Omelchuk
von Beate Bartlewski

„Der Kopf eines Musikers funktioniert wie ein Sampler, er ist mit unendlich viel musikalischem Material geladen“, meint Oxana Omelchuk. „Die heutzutage geschriebene neue Musik zeigt sehr oft“, so Omelchuk weiter, „dass das Ergreifen des Alten als Neues der eigentliche historische Motor des künstlerischen Schaffens ist.“ Komponieren heißt für sie nicht unbedingt, etwas Neues zu erfinden, sondern vor allem das Wiederentdecken und Transformieren von altem Material. Als Kind der Postmoderne lässt sie vermeintlich Unvereinbares aufeinanderprallen: Eine präparierte Spieluhr trifft auf eine Viola d’amore, Klassik auf Trickfilmmusik, spektrales Komponieren auf Opernarien. In dieser Verbindung entsteht eine reizvolle, semantisch aufgeladene Klangsprache, aus der sich im Laufe der Jahre ihre ganz eigene Handschrift herauskristallisiert hat. Ein alter, tragbarer analoger Synthesizer, der Jahre ungenutzt in einer Ecke ihres Zimmers verstaubte, hat ihrer Kompositionsweise seit Kurzem eine neue Richtung gegeben. Als Konstanten ihrer künstlerischen Arbeit sind Sensibilität, Melancholie und Humor geblieben.

Oxana Omelchuk kam 2002 nach Köln, um dort an der Musikhochschule zu studieren. Zunächst war sie so überwältigt von der für sie fremden Klangwelt, dass sie erst einmal aufhörte zu komponieren. Das hatte damit zu tun, dass die Vorstellung von Musik in ihrer weißrussischen Heimat im Wesentlichen klassisch-romantisch geprägt war, die neue Musik mit der Zwölftönigkeit endete und elektronische Musik praktisch nicht existierte. Während ihres Kompositionsstudiums in Minsk war nicht kreative Individualität gefragt, sondern das Beherrschen des kompositorischen Handwerks. Heimlich hatte sie allerdings begonnen, mit den

Gattungen zu spielen und diese zu verfremden: Sie ließ spätromantische Klaviermusik von Blechbläsern spielen, einen Streichquartettsatz von vier Pauken, oder sie schnitt ein brav komponiertes Rondo auseinander und klebte es neu zusammen. Aber dabei blieb es. In Köln ermutigte ihr Kompositionslehrer Johannes Fritsch sie, auf ihre eigenen Vorstellungen und Ideen zu achten und diese ernst zu nehmen. Nachdem sie sich einigermaßen in ihrem neuen Umfeld zurechtgefunden hatte, begann sie allmählich, wieder zu komponieren. Die *Sieben Intrad*en für Klarinette, Trompete, Posaune, Bassposaune, Schlagzeug, Orgel und Kontrabass, uraufgeführt 2004, ist eines der ersten Werke, die in Deutschland entstanden. Eine Intrada (Eröffnungsstück) ist eine alte musikalische Gattung aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die zu besonderen Festlichkeiten gespielt wurde. Die Tradition ist für Omelchuks Schaffen sehr wichtig, denn sie ist, so die Komponistin, „mit einem Künstler wie der Schatten mit einem Menschen verbunden“. Im Fall der *Sieben Intrad*en bedeutet das, dass sie die alten Formvorlagen benutzt, um diese mit gegenwärtigem Inhalt zu füllen. So ist das Ausgangsmaterial von *Intrada II* eine Pavane, die sie als Organistin oft in der Kirche spielte. Sie hat das Stück jedoch extrem verlangsamt, mikrotonal verfremdet und mit Glissandi versehen, so dass es nicht mehr zu erkennen ist. Ein weiteres Kennzeichen ihrer Musik und speziell der *Sieben Intrad*en ist das Fragmentarische. Es sind kurze Stücke, die wie Erinnerungsfetzen auftauchen und wieder verschwinden. So dauert die *Intrada I* gerade einmal dreizehn Sekunden. Sie besteht aus einem rhythmisierten E-Dur-Akkord, der von den Blechbläsern mit gestopften Instrumenten gespielt wird und im Verlauf des Stücks immer wieder vorkommt. Doch je öfter er vorkommt, desto absurder wirkt er. Ein anderes wichtiges Merkmal ihrer Musik ist das scheinbare Verwenden von historischen Zitate. In Wirklichkeit sind es, wie in den *Intrad*en III und IV, musikalische Allusionen, beispielsweise von Händels strahlenden Barocktrompeten.

Eine neue Richtung erhielt Omelchuks Kompositionsweise durch ein Geschenk ihres verstorbenen Lehrers Johannes Fritsch: ein EMS VCS-3 Analogsynthesizer aus den frühen 1970er Jahren. Angeregt durch den Synthesizer-Spezialisten Florian Zwißler begann sie, an den Knöpfen zu drehen, zu experimentieren und Sounds aufzunehmen. Auf einmal eröffnete sich ihr eine neue Welt. Die Faszination für diese historische Geräuschmaschine hat dazu geführt, dass sie ihre Ideen inzwischen nicht mehr am Schreibtisch, sondern direkt am Instrument entwickelt. Parallel zu ihrer Tätigkeit als Komponistin war und ist sie immer schon als Musikerin auf diversen Tasteninstrumenten in verschiedenen Ensembles aktiv. Nun wagt sie sich mit ihrem Synthesizer auch als Improvisateurin auf die Bühne. Auf der Suche nach weiteren live-elektronischen Möglichkeiten stieß sie auf das Buch *Hand-made Electronic Music* des amerikanischen Komponisten Nicolas Collins. Hierin gibt es Anweisungen, wie sich mit einfachsten Mitteln elektro-akustische Instrumente selber bauen lassen. Die *Fünf Zwischenspiele*, die hier ganz konkret als vier Intermezzi und ein Postludium fungieren, sind das jüngste Ergebnis ihrer neuen Vorgehensweise. Zusammen mit dem Kontrabassisten Constantin Herzog hat sie folgendes Improvisationskonzept erarbeitet: mit Synthesizer, E-Bass, Theremin und selbstgebaute Instrumenten jeweils einen speziellen Klang zu erzeugen, auf den der Spielpartner mit ähnlichem Klang antworten soll. So hat sie beispielsweise in *Intermezzo I* einen Sound mit einem mikrofonierten, mit Spiralen unterschiedlicher Größe bestückten Holzbrett vorgegeben, das Klänge ähnlich der Kalimba erzeugt. Auf diesen Sound antwortet ihr Duopartner mit einem mit Krokodilkammern präparierten E-Bass, so dass man nicht mehr unterscheiden kann, von wem der Klang ausgeht. In *Postludium* reagiert Herzog auf den Synthesizer mit E-Gitarren-Feedback, in *Intermezzo II* auf das Theremin mit einer Stimmgabel, die er mit einem speziellen Effektgerät bearbeitet hat. Auf der vorliegenden CD

hat Omelchuk die *Fünf Zwischenspiele* so kunstvoll eingefügt, dass sie sich klanglich den älteren Kompositionen annähern. Ihre ganz eigene Handschrift kristallisiert sich so heraus und wird hör- und erfahrbar: eine Komposition in der Komposition.

Fast von Anfang an verwendet Oxana Omelchuk in ihren Kompositionen ein erweitertes Instrumentarium, beispielsweise Spielkonsolen, 1980er-Jahre-Keyboards oder auch Spielzeuginstrumente. In *Böhmisches Lied // 3. Versuch* für Viola d'amore aus dem Jahr 2017 ist es eine kleine Spieluhr mit winziger Walze, kleinen Zungen und Kurbel. Sie hatte sie bereits 2005 in einem Museum in Wuppertal entdeckt. Erklingen sollte eine Melodie aus *La Bohème* von Giacomo Puccini. So sehr sie jedoch die Partitur der Oper durchforstete, sie konnte die Melodie der Spieluhr nicht finden. So entstand *Böhmisches Lied // 1. Versuch*. Auch der 2. Versuch blieb beim Versuch, denn das gezielt bestellte Instrument enthielt wieder nur einen unidentifizierbaren Fake-Puccini. Omelchuk ließ nicht locker und bestellte erneut. Diesmal kam eine verpackte Spieluhr mit der Überschrift „Kandinsky Arabesque“. Das Bild war unschwer als *Contrasting Sounds* von Wassily Kandinsky zu erkennen, aber die Melodie unentzifferbar. Unbeirrt setzte Omelchuk ihre Versuchsreihe fort. Sie präparierte die Spieluhr mit winzigen Magneten, damit sie, wie sie sagt, „ein bisschen verstimmt klingt“. In *Böhmisches Lied // 3. Versuch* kombiniert die Interpretin, deren Instrument auf dem Tisch liegt, verschiedene Spieltechniken, beispielsweise Flageolett-Pizzicati – mit und ohne E-Bow – mit dem Klang der Spieluhr. Der Clou: Inzwischen wurde das Rätsel der Melodie von der Interpretin entschlüsselt. Sie stammt vom 1952 geborenen Komponisten und Arrangeur Giovanni Marradi!

Das *Quodlibet* für Flöte, Klarinette, Horn, Schlagzeug, Cembalo, Violine, Viola und Violoncello entstand 2006 anlässlich der Verleihung des Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendiums an Oxana Omelchuk. Ein Quodlibet – es war bereits zwei Jahrhunderte vor Johann Sebastian Bach populär – ist eine Art musikalischer

Scherz, ein Potpourri aus bekannten Melodien, die entweder nacheinander oder gleichzeitig gesungen wurden. Omelchuk hatte ursprünglich die Idee, ein Stück aus mehreren alten Quodlibets zu schreiben. Da sie aber zu wenig originale Werke auftreiben konnte, beschloss sie, die Komposition mit allen Materialien, die gerade auf ihrem Schreibtisch lagen, zu erweitern: eine CD der Comedian Harmonists, die Spieluhr mit dem Fake-Puccini und ein Quintett von Johannes Fritsch, das sie gerade analysierte. Aus diesen Materialien und den originalen Quodlibets wählte sie bestimmte Stellen aus und transkribierte sie. Um ihre Fundstücke miteinander zu verbinden, schuf Omelchuk ein neutrales musikalisches Feld. Sie wählte einen Text von Joseph Brodsky, der ebenfalls gerade auf ihrem Schreibtisch lag und ordnete jeweils eine Zeile des Textes einem der acht Instrumente zu. Dann entwickelte sie ein spezielles Vokabular: Jeder Buchstabe entspricht einem bestimmten Ton, jedes Interpunktionszeichen einer speziellen Geräuschaktion und jedes Leerzeichen einer Pause. Und jeweils ans Ende einer literarischen Zeile integrierte sie eines ihrer Fundstücke. Entstanden ist eine Komposition voller Fragilität und schwebender Leichtigkeit.

Omelchuk ist zwar überwiegend mit klassischer Musik sozialisiert worden, aber Mitte der 1980er Jahre schwappte auch die MTV-Welle in die ehemaligen Ostblockstaaten. Seit sie in Westeuropa lebt, ist für sie jede Art von Musik immer und überall gegenwärtig. Dazu stöbert sie gerne auf Flohmärkten nach alten musikalischen Schätzen. Diese Überfülle an Material ist für sie, wie sie sagt, gar nicht mehr zu bewältigen, darum gibt es in ihren Stücken auch keine dramaturgische Entwicklung, sondern ein Nebeneinanderstellen von Material. In **Wow and Flutter** hat sie die Methode, Altes in neue Kontexte zu bringen, auf die Spitze getrieben. Das Stück ist eine Hommage an die Schellackplatte, geschrieben für zwei Posaunisten und ein hybrides Ensemble aus Klassik- und Jazzmusiker*innen.

„Wow and flutter“ ist ein Terminus für das Auftreten von Gleichlaufschwankungen analoger Medien wie Tonband, Kassettenrekorder und Schallplatte. Und so verwendet sie gleich zu Beginn die drei verschiedenen Geschwindigkeiten der Schallplatte: Mit dem Material diverser Ragtimes moduliert sie minimalistisch von einem Tempo ins andere. Ein anderer Teil ist mit *Licks* betitelt und thematisiert die Überfülle heutiger Musik. Als „Licks“ bezeichnet man kurze, meist ein- oder zweitaktige Phrasen, die im Jazz und Rock sowohl Fundament als auch Baustein improvisierter Soli sind. Auf die Komposition übertragen heißt das: Fast jeder Takt ist mit einer anderen Musik gefüllt, mit einer Mischung aus Klassik, Jazz, Rock, Pop, Country und Trickfilmmusik. Ein weiterer Teil des streng systematisch gearbeiteten Stücks ist dem ehemals berühmten russischen Opernsänger Fjodor Iwanowitsch Schaljapin gewidmet. Omelchuk hat dessen tieftransponierten Stimm-Samples mit den beiden Posaunen spektral verschmolzen, so dass erst gegen Ende bruchstückhaft die Stimme des Sängers zu erkennen ist.

In den meisten ihrer Kompositionen verwendet Oxana Omelchuk Collage-techniken und Stilimitationen. Mit der Zeit wurde ihr bewusst, dass sich diese Art zu komponieren am besten elektronisch und mit modernen technischen Mitteln wie dem Sampler realisieren lässt. Und so begann sie 2008, nach ihrem Konzertexamen, ein Aufbaustudium für elektronische Musik bei Michael Beil in Köln. **Staahaadler Aff** für Schlagwerk und Samplepad ist das erste Stück, das in diesem Zusammenhang entstand. Omelchuk stöbert nicht nur gerne auf Flohmärkten, sondern auch im Internet nach altem Material. Auf der Suche nach nostalgischen Klängen von alten Musikautomaten, stieß sie auf einen im Erzgebirge gelegenen Gasthof, in dessen Speisesaal sich ein Musikautomat aus dem 19. Jahrhundert befindet, dessen zentrale Figur ein Mandoline spielender Affe ist. Dieses Bild eines mehrere Instrumente bedienenden Äffchens hatte sie vor Augen, als sie

den *Staaheadler Aff* für Schlagzeug solo und Samplepad schrieb – eine Art One-Man/Woman-Band, wie man sie heute noch gelegentlich in der Straßenmusik findet. Der Schlagzeuger, bei der vorliegenden Aufnahme die Schlagzeugerin, soll nicht nur das Schlagwerk und diverse andere perkussive Klangerzeuger bedienen, sondern auch das Samplepad. Dieses ist mit allem möglichen musikalischen wie außermusikalischen Material geladen: den Geräuschen von alten Musikautomaten, der Stimme einer russischen Romanzensängerin, einem Salonmusikstück oder dem Ticken einer alten Uhr. In einer bestimmten zeitlichen Abfolge bedient die Schlagzeugerin das Samplepad, und zwischen diesen Zeiten soll sie die Samples imitieren, kommentieren oder kontrastieren. Das Stück lässt also der Interpretin innerhalb eines festgelegten Rahmens Improvisationsfreiheit.

In *Ballare* erweitert Omelchuk ihr Kompositionsmaterial um die Bildebene. In diesem Fall um ein Video mit dem hochemotionalen WM-Qualifikationsspiel Deutschland gegen Schweden aus dem Jahr 2012, das in die Geschichte einging. Zur Erinnerung: Deutschland führte nach einer Stunde 4:0 und kassierte dann innerhalb von dreißig Minuten vier Gegentore. Augenzwinkernd, aber nach einer strengen seriellen Methode hat sie – zusammen mit dem Visualisierungskünstler Jens Standke – in mühevoller Kleinarbeit mithilfe eines speziellen digitalen Verfahrens bestimmte Bewegungsmuster herausgefiltert, um sie in Musik umzusetzen. Einzel- und Mannschaftsaktionen wurden so zu Solo- und Ensemblestücken. Jeder Ballberührung, jedem Ballkontakt, jeder Gestikulation der beteiligten Spieler wurde ein Klang zugeordnet und so ein rhythmisches Muster ermittelt, das in eine bestimmte Metrik eingebunden wurde. Die so gewonnene hochkomplexe rhythmische Struktur und die dazugehörige Videosequenz werden mehrmals wiederholt, dabei aber immer wieder neu beleuchtet – sowohl klanglich durch die vier Schlagzeuger und ihren riesigen Instrumentenpark als auch visuell.

Biografie

Oxana Omelchuk, 1975 in Weißrussland geboren, studierte bei Johannes Fritsch und Michael Beil an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Neben ihrer kompositorischen Tätigkeit tritt sie als Musikerin (analoge Synthesizer) in verschiedenen Formationen auf, zum Beispiel im Duo mit Constantin Herzog bzw. Florian Zwißler, im Quartett MONOPASS mit Florian Zwißler, Luís Antunes Pena und Mark Polscher sowie im Simon Rummel Ensemble. Omelchuks Musik wurde u.a. vom Ensemble Musikfabrik, dem Ensemble Garage, hand werk, dem ensemble mosaik, dem SWR Vokalensemble, Studio Dan, dem Klangforum Wien und dem Ictus Ensemble aufgeführt, u.a. bei ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln, ECLAT Stuttgart, Wien Modern, Afekt Festival Tallinn, musikprotokoll Graz, Ars Musica Brüssel und dem Warschauer Herbst. Sie erhielt verschiedene Auszeichnungen und Stipendien, darunter das Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendium der Stadt Köln (2006), den Stipendien-Aufenthalt im Künstlerdorf Schöppingen (2007) und ein Aufenthaltsstipendium in der Künstlerresidenz Villa Aurora Los Angeles/USA (2018). Zudem wurde sie 2019 für den Deutschen Musikautorenpreis in der Kategorie „Ensemble mit Elektronik“ nominiert. Oxana Omelchuk lebt und arbeitet als freischaffende Komponistin in Köln.

www.oxanaomelchuk.com

Old wine, new bottles

The music of Oxana Omelchuk

by Beate Bartlewski

“A musician’s brain works like a sampler”, Oxana Omelchuk maintains. “It’s loaded with an infinite amount of musical material.” She continues: “The new music written today often shows that taking up the old as something new is the true historical motor of artistic creativity.” To Omelchuk, composing does not necessarily mean inventing something new; it mainly resides in rediscovering and transforming old material. As a child of postmodernism, she splices together seemingly irreconcilable things: a prepared music box clashes with a viola d’amore, classical music with cartoon filmscores, spectral textures with opera arias. Their combination gives rise to a delightful and semantically vibrant musical language from which, over the years, her wholly personal idiom has evolved. An out-dated portable analogue synthesizer, gathering dust in the corner of her room for years on end, has recently channelled her mode of composition into a new direction. Yet the constants of her artistic work – sensitivity, melancholy, humour – remain intact.

Oxana Omelchuk moved to Cologne in 2002 in order to study at its University of Music. At first she was so overwhelmed by the unaccustomed world of sounds that she stopped composing altogether. The reason was that the notion of music in her native Belarus was basically classical-romantic in nature; modern music ended with the 12-note row, and electronic music hardly existed at all. Her composition studies in Minsk placed no emphasis on creative individuality, but rather on mastering the composer’s craft. But she secretly began to toy with and deform the genres: she had late-romantic piano music played by brass instruments, a string quartet movement by four timpani, or she cut apart a well-behaved rondo

and pasted it together in a new order. But she went no further than that. In Cologne her composition teacher, Johannes Fritsch, encouraged her to pay attention to her own notions and ideas and to take them seriously. Once she had settled down in her new environment to a certain extent, she gradually returned to composition. One of the first works she wrote in Germany was *Sieben Intraden* (Seven Intradas) for clarinet, trumpet, trombone, bass trombone, percussion, organ and double bass (2004). The *intrada* (entrance piece) is a time-honoured 16th- and 17th-century musical genre performed at special festivities. Tradition is very important to Omelchuk’s music, for, she says, it is “connected to an artist like a person’s shadow”. In the case of *Sieben Intraden*, this means that she employs old formal patterns in order to fill them with present-day content. The opening material of *Intrada II*, for instance, is a pavana that she often played on the organ in church. But it is extremely slowed down, distorted with microtones and covered in glissandos to the point where it is no longer recognisable. Another feature of her music, and specifically of *Sieben Intraden*, is its fragmentary nature. The pieces are short, cropping up and vanishing like scraps of memory. *Intrada I*, for example, lasts a mere 13 seconds. It consists of a rhythmic E-major chord played with stopped notes in the brass and recurring over and over again as the piece proceeds. But the more often it recurs, the more absurd it sounds. Another major feature of her music is its apparent use of historical quotations. In reality these are musical allusions, as witness Handel’s radiant baroque trumpets in *Intraden III* and *IV*.

Omelchuk’s mode of composition took off on a new tack after she received a gift from her late teacher Johannes Fritsch: an EMS VCS-3 analogue synthesizer dating from the early 1970s. Inspired by synthesizer specialist Florian Zwißler, she started to twist the knobs, to experiment and record sounds. Suddenly an entirely new world opened up before her eyes. Since then her fascination with this historical

noise machine has led her to develop her ideas directly on the instrument rather than at her desk. Alongside her activity as a composer, she has been and remains a performing musician on various keyboard instruments in a number of ensembles. Now she also dares to improvise on stage with her synthesizer. While searching for further possibilities in live electronics, she lit on the book *Handmade Electronic Music* by the American composer Nicolas Collins. Here she found instructions for building her own electro-acoustical instruments with the simplest of means. **Fünf Zwischenspiele** (Five Interludes), consisting specifically of four intermezzos and a postlude, are the most recent upshot of her new *modus operandi*. Together with double bass player Constantin Herzog, she worked out an improvising concept involving synthesizer, electric bass, theremin and self-constructed instruments. Each instrument generates a specific sonority to which the other player must respond with a similar sonority. *Intermezzo I*, for example, specifies a sound produced with a miked wooden board equipped with spirals of different sizes, generating sounds resembling a kalimba. Her duo partner responds to this sound with an electric bass prepared with alligator clips, making it impossible to tell which musician is producing which sound. In *Postludium* Herzog responds to the synthesizer with feedback from the electric guitar; in *Intermezzo II* he responds to the theremin with a tuning fork altered with a special-effects device. Omelchuk has inserted the *Fünf Zwischenspiele* so skilfully on our CD that they approximate the sound of the earlier pieces. In this way her distinctive fingerprint emerges, becoming audible and perceivable, a composition within the composition.

Almost from the very outset Omelchuk expanded the instrumentation of her music to include such sound generators as game consoles, keyboards from the 1980s or even toy instruments. In **Böhmisches Lied // 3. Versuch** (Bohemian Song // Third Attempt), composed for viola d'amore in 2017, the sound generator is a

little music box with tiny cylinder, small teeth and crank that she discovered in a Wuppertal museum as far back as 2005. It was said to play a melody from Giacomo Puccini's *La Bohème*, but no matter how closely she scoured the opera's score, she was unable to find the melody. This gave rise to **Böhmisches Lied // 1. Versuch** (First Attempt). **2. Versuch** (Second Attempt) likewise remained at this stage, for once again the instrument she specifically ordered contained an unidentifiable 'fake Puccini'. Refusing to give up, she ordered yet another music box. This time its packaging bore the caption 'Kandinsky Arabesque'. The picture was easily identified as Wassily Kandinsky's *Contrasting Sounds*, but the melody was unlocatable. Undeterred, she persevered in her series of attempts. She prepared the music box with tiny magnets, making it sound, as she puts it, "a bit out of tune". In **Böhmisches Lied // 3. Versuch** the performer, whose instrument rests on the table, combines the sound of the music box with various performance techniques, such as pizzicato harmonics (with and without EBow). In the meantime the performer has solved the riddle of the melody: it was written by Giovanni Marradi, a composer-arranger born in 1952!

Quodlibet, for flute, clarinet, horn, percussion, harpsichord, violin, viola and cello, was composed for the awards ceremony when Omelchuk won the Bernd Alois Zimmermann Scholarship in 2006. Quodlibets were already popular two centuries before Johann Sebastian Bach. They are a sort of musical joke, a medley of well-known tunes sung either in succession or simultaneously. Omelchuk's original idea was to write a piece consisting of several old quodlibets. Unable to find enough original works, she decided to expand the piece with all the materials she happened to find lying on her desk: a CD of the Comedian Harmonists (a German novelty vocal group from the 1920s and 1930s), the music box with the fake Puccini and a quintet by Johannes Frisch that she was currently analysing. From

these materials and the original quodlibets she selected and transcribed particular passages. Then she created a neutral musical backdrop on which to combine her *objets trouvés* with each other. She chose a text by Joseph Brodsky that also happened to be lying on her desk, and assigned each line of the text to one of the eight instruments. Then she developed a special vocabulary: each letter corresponds to a particular pitch, each punctuation mark to a specific noise action and each blank to a rest. And at the end of every line of the poem she integrated one of her *objets trouvés*, producing a composition full of fragility and hovering lightness.

Omelchuk grew up largely immersed in classical music, although in the mid-1980s the MTV wave also inundated the former states of the Eastern Bloc. But since living in Western Europe she has been alive to every kind of music, at all times and in all places. She gleefully scours flea markets for old musical treasures. The profusion of material is, she maintains, more than she can cope with. As a result, her pieces present a juxtaposition of material rather than a dramatic development. In **Wow and Flutter** she employed her method of placing old things in new contexts and took it to extremes. The piece, an homage to the shellac disc, is written for two trombonists and a hybrid ensemble of classical and jazz musicians. 'Wow and flutter' is a term referring to irregularities in the playback speed of analogue media such as magnetic tape, cassette recorders and gramophone records. Thus, at the very beginning she employs the three different speeds of the recording, modulating minimalistically from one tempo to another using material from various rags. Another section, entitled *Licks*, deals with the superabundance of today's music. 'Licks' are short phrases, usually of one or two bars' duration, that serve as foundations or building blocks in improvised jazz and rock solos. Transferred to her composition, it means that almost every bar is filled with a different kind of music, a mélange of classical, jazz, rock, pop, country and

cartoon music. Another section of this rigorously systematic piece is dedicated to the once celebrated Russian operatic bass Feodor Ivanovich Chaliapin. Omelchuk has spectrally blended samples of Chaliapin's voice, transposed to a lower register, with the two trombonists in such a way that the voice only becomes recognisable in fragments toward the end of the piece.

Most of Omelchuk's compositions employ collage techniques and stylistic imitations. As time passed she realised that this manner of composing was best suited for electronics and modern technical resources such as the sampler. Consequently, in 2008, after earning her performance degree, she began postgraduate studies in electronic music with Michael Beil in Cologne. **Staahaadler Aff**, for percussion and sample pad, is the first piece that originated in this context. Not only is Omelchuk fond of rummaging through flea markets, she also scours the internet for old material. While searching for nostalgic sounds from old mechanical instruments, she stumbled across a hotel in the Ore Mountains whose dining room featured a mechanical instrument from the 19th century with a mandolin-playing monkey as its central figure. She had this image of a multi-instrumentalist monkey in mind when she wrote **Staahaadler Aff** for solo percussionist and sample pad – a one-man (or -woman) band of the sort still occasionally found among buskers. The percussionist must play not only the percussion and various other percussive sound generators, but the sample pad as well. The latter is loaded with all manner of musical and extra-musical material: noises from old mechanical instruments, the voice of a Russian chanteuse, a piece of salon music or the ticking of an old clock. The percussionist employs the sample pad in a pre-defined temporal order and must imitate, comment upon or contrast the samples between these points in time. In other words, the piece grants the performer license to improvise within a predetermined framework.

In *Ballare* Omelchuk expands her compositional material to the visual level. In this case she adds a video recording of the highly emotional World Cup qualification match between Germany and Sweden in 2012. The match has gone down in history: after leading 4:0 after an hour of play, Germany suffered four goals from their opponents within the space of 30 minutes. With a wink of the eye, but with rigorously serialist methods, Omelchuk and the media artist Jens Standke painstakingly filtered out particular patterns of movement using a special digital procedure in order to turn them into music. Individual and team actions became solo and ensemble pieces. Every touch of the ball and every gesticulation of the players were assigned to a sound, thereby giving rise to a rhythmic pattern integrated in a particular metre. The resultant highly complex rhythmic structure and the associated video sequence were repeated several times and cast again and again in new light, both on the visual level and through the sounds of the four percussionists with their huge arsenal of instruments.

Biography

Oxana Omelchuk was born in Belarus in 1975 and studied with Johannes Fritsch and Michael Beil at Cologne University of Music and Dance. Besides her work as a composer, she also appears in various ensembles as a performing musician (analogue synthesizer), including a duo with Constantin Herzog or Florian Zwißler, the quartet MONOPASS with Florian Zwißler, Luís Antunes Pena and Mark Polscher, and the Simon Rummel Ensemble. Her music has been performed inter alia by Ensemble Musikfabrik, Ensemble Garage, hand werk, ensemble mosaik, the SWR Vokalensemble, Studio Dan, Klangforum Wien and the Ictus Ensemble at such leading festivals as ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln, ECLAT Stuttgart, Wien Modern, the Afekt Festival Tallinn, musikprotokoll Graz, Ars Musica Brussels and the Warsaw Autumn Festival. Among her awards and distinctions are the Bernd Alois Zimmermann Scholarship from the City of Cologne (2006), a travel grant to the Schöppingen Artists Village (2007) and a travel grant to the Villa Aurora Artists Residence in Los Angeles (2018). She was also nominated for the German Music Authors' Prize in the category 'ensemble music with electronics' (2019). Today she lives and works as a freelance composer in Cologne.

www.oxanaomelchuk.com

L'ancien dans le nouveau

La musique d'Oxana Omelchuk

par Beate Bartlewski

« La tête d'un musicien fonctionne comme un échantillonneur, elle est chargée d'une énorme quantité de matériau musical », affirme Oxana Omelchuk. Elle poursuit : « La nouvelle musique écrite à l'heure actuelle montre bien souvent que le véritable moteur historique de la création artistique, c'est de comprendre l'ancien comme étant nouveau. » Pour elle, composer ne signifie pas nécessairement inventer quelque chose de neuf, mais avant tout redécouvrir et transformer un matériau ancien. Enfant du postmodernisme, elle s'attache à faire entrer en collision des éléments qui semblent inconciliables : une boîte à musique préparée et une viole d'amour, musique classique et musique de bande dessinée, composition spectrale et airs d'opéra. De ces rencontres naît un langage sonore plaisant et chargé de sens, à partir duquel son écriture très personnelle s'est forgée au fil des ans. Un vieux synthétiseur analogique portable, dont elle ne se servait plus depuis des années et qui prenait la poussière dans un coin de sa chambre, a récemment infléchi son art de composer vers une direction nouvelle. La sensibilité, la mélancolie et l'humour demeurent cependant les constantes de son travail artistique.

Oxana Omelchuk arrive à Cologne en 2002 pour y faire ses études au conservatoire. Dans un premier temps, elle est tellement submergée par cet étrange monde du son qu'elle cesse de composer. Sa réaction est liée au fait que dans son pays natal, la Biélorussie, l'idée de la musique est essentiellement influencée par le romantisme et la musique classique, que la nouvelle musique s'arrête à la Dodécaphonie et que la musique électronique n'existe pratiquement pas. Pendant ses études de composition à Minsk, ce n'était pas l'individualité créative qui primait,

mais la maîtrise du métier de la composition. Elle avait toutefois commencé à jouer secrètement avec les genres musicaux et à les détourner : elle avait fait interpréter de la musique romantique tardive pour piano à des cuivres, un mouvement de quatuor à cordes par quatre timbales, et découpé un rondo composé dans les règles de l'art pour en recoller les fragments à sa guise. Mais pas plus. Son professeur de composition à Cologne, Johannes Fritsch, l'encourage à prêter attention à ses propres visions et idées, et à les prendre au sérieux. Après s'être acclimatée à son nouvel environnement, elle se remet progressivement à composer.

La pièce *Sieben Intradén* (Sept entrées musicales) pour clarinette, trompette, trombone, trombone basse, percussions, orgue et contrebasse, donnée pour la première fois en 2004, est l'une de ses premières œuvres créées en Allemagne. L'intrada (pièce d'ouverture) est un genre musical datant des XVI^e et XVII^e siècles, interprété lors de festivités particulières. La tradition est très importante dans le travail d'Omelchuk, car elle est, selon ses propres mots, « liée à un artiste, comme l'ombre à un être humain ». Dans le cas des *Sieben Intradén*, elle a recours à d'anciens modèles formels pour les remplir de contenu contemporain. La matière première d'*Intrada II* est une pavane qu'elle jouait souvent à l'église en sa qualité d'organiste. Ralentie à l'extrême, détournée en utilisant des micro-intervalles et dotée de *glissandi*, la pièce musicale d'origine est méconnaissable. Parmi les signes distinctifs de sa musique, et surtout des *Sieben Intradén*, relevons celui de l'aspect fragmentaire. Ce sont des pièces courtes qui émergent et disparaissent comme des fragments de mémoire. L'*Intrada I* ne dure ainsi que treize secondes. Elle est composée d'un accord rythmique en mi majeur, joué par les cuivres avec instruments bouchés, qui revient régulièrement tout au long du morceau. Mais plus cet accord se reproduit, plus il paraît absurde. Autre caractéristique de la musique d'Oxana Omelchuk, l'utilisation apparente de citations historiques. En réalité,

il s'agit d'allusions musicales, comme celle aux trompettes baroques rayonnantes employées par Händel, citées dans les *Intraden III* et *IV*.

Le style de composition d'Omelchuk change de cap lorsqu'elle reçoit en cadeau de son défunt professeur Johannes Fritsch, un synthétiseur analogique EMS VCS-3 du début des années 1970. Inspirée par le spécialiste en synthétiseurs Florian Zwißler, elle commence à tourner les boutons, expérimenter et enregistrer des sons. Un nouveau monde s'ouvre à elle. La fascination pour cette « machine à bruits » historique l'amène à développer ses idées non plus à sa table de travail, mais directement à l'instrument. Parallèlement à son travail de compositrice, elle exerce toujours son métier de musicienne en jouant de divers instruments à clavier dans plusieurs ensembles. Elle ose désormais monter sur scène pour improviser sur son synthétiseur. En cherchant d'autres ressources de l'électronique en direct, elle découvre le livre *Handmade Electronic Music* du compositeur américain Nicolas Collins. Il contient des instructions sur la façon la plus simple de construire soi-même des instruments électroacoustiques. *Fünf Zwischenspiele* (Cinq interludes), composés de quatre interludes et d'un postlude, est l'aboutissement de sa nouvelle approche. Avec le contrebassiste Constantin Herzog, elle développe le concept d'improvisation suivant : créer un son particulier avec synthétiseurs, basse électrique, thérémine et instruments faits maison, auquel le partenaire doit répondre par un son similaire. Dans *Intermezzo I*, par exemple, elle génère une sonorité avec une planche de bois, équipée de microphones et de spirales de différentes tailles, qui produit des sons similaires à ceux de la kalimba. Son partenaire réplique au moyen d'une basse électrique préparée avec des pinces crocodile, de sorte qu'il n'est plus possible de savoir de qui émane le son. Dans *Postludium*, Herzog réagit au synthétiseur avec un feedback de guitare électrique, dans *Intermezzo II*, il répond au thérémine en employant un diapason qu'il a préparé avec un appareil à

effets spéciaux. Omelchuk insère les *Fünf Zwischenspiele* de façon si habile dans le disque présenté ici, qu'ils se rapprochent de la sonorité de ses compositions plus anciennes. Son écriture musicale personnelle se cristallise, devient dès lors audible et perceptible : à la manière d'une composition dans la composition.

Depuis le début ou presque, Oxana Omelchuk se sert d'une palette instrumentale élargie pour composer : consoles de jeux, claviers électriques des années 1980 ou instruments-jouets. Dans *Böhmisches Lied // 3. Versuch* (Chant de Bohème // Troisième essai, 2017) pour viole d'amour, elle a recours à une petite boîte à musique avec un minuscule cylindre, de petites lames et une manivelle. Omelchuk la découvre en 2005 dans un musée de Wuppertal. Elle est censée reproduire une mélodie de *La Bohème* de Giacomo Puccini. La compositrice dissèque la partition de cet opéra, mais n'y trouve pas la mélodie de la boîte à musique. C'est pourquoi elle crée *Böhmisches Lied // 1. Versuch (Premier essai)*. La deuxième tentative reste également expérimentale, car l'instrument qu'elle commande ne joue, en l'occurrence, qu'un faux Puccini non identifiable. Elle ne lâche pas prise et passe à nouveau commande. Cette fois, on lui livre une boîte à musique avec le titre « Kandinsky Arabesque ». L'illustration facilement reconnaissable représente *Contrasting Sounds* de Vassily Kandinsky, mais la mélodie est indéchiffrable. La compositrice poursuit sa série d'expériences sans être perturbée. Elle finit par préparer la boîte à musique avec de minuscules aimants, pour, comme elle le dit, obtenir « un son un peu désaccordé ». Dans *Böhmisches Lied // 3. Versuch*, l'interprète, dont l'instrument est posé sur la table, combine différentes techniques de jeu, par exemple les harmoniques-pizzicati – avec ou sans EBow – et le son de la boîte musicale. Le comble de l'histoire : entre-temps, l'interprète a élucidé l'énigme de la mélodie. Elle a été créée par le compositeur et arrangeur Giovanni Marradi, né en 1952 !

Quodlibet pour flûte, clarinette, cor, percussions, clavecin, violon, viole et violoncelle a vu le jour en 2006, dans le cadre de la remise de prix de la bourse Bernd-Alois-Zimmermann à Oxana Omelchuk. Un quodlibet – déjà populaire deux siècles avant Jean-Sébastien Bach – est une sorte de plaisanterie musicale, un pot-pourri de mélodies connues, chantées soit l'une après l'autre soit simultanément. Omelchuk a l'idée d'écrire une pièce à partir de plusieurs quodlibets anciens. Mais comme elle ne trouve pas suffisamment d'œuvres originales, elle décide d'étendre la composition à tous les matériaux qui traînent justement sur son bureau : un CD des Comedian Harmonists, la boîte à musique avec le faux Puccini et un quintette de Johannes Fritsch, qu'elle est en train d'analyser. Elle sélectionne certains passages de ces matériaux et des quodlibets originaux, puis les transcrit tout en créant un champ musical neutre pour y combiner ses trouvailles. Elle choisit pour cela un texte de Joseph Brodsky, qui repose également sur son bureau, et assigne une ligne du texte à chacun des huit instruments. Elle développe ensuite un vocabulaire particulier dans lequel chaque lettre correspond à une tonalité définie, chaque signe de ponctuation à une action sonore spécifique et chaque espace, à une pause. Pour finir, elle intègre une de ses trouvailles à la fin de chaque ligne du texte. Le résultat est une composition pleine de fragilité et d'une légèreté flottante.

Bien qu'Oxana Omelchuk ait surtout grandi dans l'univers de la musique classique, au milieu des années 1980, la vague MTV a également atteint les pays de l'ancien bloc de l'Est. Depuis qu'elle vit en Europe occidentale, toute sorte de musique est présente sans cesse et partout. S'ajoute à cela que la compositrice aime fureter dans les marchés aux puces à la recherche de vieux trésors musicaux. Comme elle le dit elle-même, elle n'arrive plus à venir à bout de cette surabondance de ressources, c'est pourquoi il n'y a pas d'évolution dramaturgique dans ses pièces, mais une juxtaposition de matériaux. Dans **Wow and Flutter**, elle a

poussé à l'extrême la méthode consistant à placer des éléments anciens dans de nouveaux contextes. Cette pièce est un hommage au disque en gomme-laque, pour deux trombonistes et un ensemble hybride de musiciens classiques et jazz. « Wow and flutter » désigne l'apparition de fluctuations de synchronisation (pleurage et scintillement) de supports analogiques, tels que les bandes magnétiques, les magnétophones à cassettes et les disques. Elle emploie dès le début les trois vitesses différentes du disque : en utilisant différents ragtimes, elle module de façon minimale d'un tempo à l'autre. La partie intitulée *Licks* est quant à elle consacrée à la surabondance actuelle de musique. Les « licks » sont de courtes phrases, généralement d'une ou deux mesures, qui pour la musique jazz et rock sont à la fois le fondement et le module des solos improvisés. Si l'on applique cela à la composition, cela signifie que presque chaque mesure est associée à une musique différente, avec un mélange de classique, jazz, rock, pop, country et de musique de dessin animé. Une autre partie du morceau composé de manière strictement systématique est consacrée au chanteur d'opéra russe jadis célèbre, Fiodor Ivanovitch Chaliapine. Omelchuk y fait fusionner de façon spectrale des échantillons de sa voix, transposés dans les graves, avec les deux trombones, de sorte que c'est seulement vers la fin de la partie que la voix du chanteur peut être reconnue par fragments.

Dans la plupart de ses compositions, Oxana Omelchuk utilise des techniques de collage et d'imitation de style. Au fil du temps, elle s'est rendu compte que la meilleure méthode pour composer de la sorte est d'employer l'électronique et des moyens techniques modernes tels que les échantillonneurs. C'est ainsi qu'à l'issue de son concert d'examen en 2008, elle a commencé une formation complémentaire en musique électronique avec Michael Beil à Cologne. **Staahaadler Aff** pour percussion et sample pad est le premier morceau créé dans ce cadre. Omelchuk

aime non seulement fouiner au marché aux puces, mais aussi sur Internet, pour y trouver du matériel musical ancien. À la recherche des sonorités nostalgiques des vieux automates à musique, elle a découvert dans la salle à manger d'une auberge située dans les monts Métallifères, un automate du XIX^e siècle dont la figure centrale est un singe jouant de la mandoline. C'est cette image d'un singe jouant plusieurs instruments qu'elle a en tête lorsqu'elle écrit *Staaahadler Afff* pour solo de percussions et sample pad – une sorte d'homme- ou femme-orchestre comme on en voit encore parfois dans la rue aujourd'hui. Le percussionniste, en l'occurrence la percussionniste, doit non seulement jouer de la les instruments de percussion et de divers autres générateurs de sons percussifs, mais aussi actionner le sample pad. Celui-ci est chargé de toute sorte de matériel musical ou extra-musical : bruits de vieux automates à musique, voix d'une chanteuse de romances russe, morceau de musique de salon ou tic-tac d'une vieille horloge. Dans une séquence temporelle définie, la percussionniste actionne le sample pad et, entre ces épisodes, doit imiter et commenter les échantillons, ou produire un effet de contraste. La pièce laisse ainsi l'interprète libre d'improviser dans un cadre déterminé.

Dans *Ballare*, Oxana Omelchuk élargit son matériau de composition au champ visuel. Il s'agit ici d'une vidéo du match, riche en émotions et désormais historique, de l'Allemagne face à la Suède lors des qualifications à la coupe du monde de football, en 2012. En guise de rappel : l'Allemagne menait 4-0 après une heure de jeu, puis a concédé quatre buts en moins de trente minutes à son adversaire. Non sans un clin d'œil, mais en suivant une méthode sérieuse stricte, la compositrice a sélectionné avec une grande minutie – en coopération avec Jens Standke, artiste en visualisation – certains modèles de mouvements à l'aide d'un procédé numérique spécial afin de les traduire en musique. Les actions individuelles et

collectives sont devenues des pièces solos et d'ensemble. Chaque contact de balle, chaque geste des joueurs impliqués est assigné à une sonorité ; il en résulte un modèle rythmique qui est intégré à une métrique définie. La structure rythmique très complexe qui en découle et la séquence vidéo correspondante sont répétées plusieurs fois, mais à chaque fois sous un nouvel éclairage, tant sur le plan sonore, par les quatre percussionnistes et leur immense parc instrumental, que sur le plan visuel.

Biographie

Oxana Omelchuk, née en 1975 en Biélorussie, a fait ses études auprès de Johannes Fritsch et Michael Beil à l'École supérieure de Musique et de Danse de Cologne. En plus de ses activités de composition, elle se produit en tant que musicienne (synthétiseur analogique) dans diverses formations, par exemple en duo avec Constantin Herzog respectivement Florian Zwißler, dans le quatuor MONOPASS avec Florian Zwißler, Luís Antunes Pena et Mark Polscher, ainsi qu'avec l'Ensemble Simon Rummel. La musique d'Oxana Omelchuk a été interprétée notamment par l'Ensemble Musikfabrik, l'Ensemble Garage, hand werk, l'ensemble mosaik, le SWR Vokalensemble, Studio Dan, le Klangforum Wien et l'Ictus Ensemble, au festival ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln, ECLAT Stuttgart, Wien Modern, Afekt Festival Tallinn, musikprotokoll Graz, Ars Musica Bruxelles et l'Automne Varsovien. Elle a reçu plusieurs prix et bourses, dont la Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendium de la ville de Cologne (2006), la bourse de séjour dans le village d'artistes Schöppingen (2007) et dans la résidence d'artistes Villa Aurora à Los Angeles aux États-Unis (2018). En 2019, elle a également été nommée pour le prix allemand d'auteurs de musique dans la catégorie « Ensemble avec instruments électroniques ». Oxana Omelchuk vit et travaille comme compositrice indépendante à Cologne.

www.oxanaomelchuk.com



DEUTSCHER MUSIKRAT

edition
zeitgenössische musik

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autorinnen und Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden EDITION die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

www.musikrat.de/edition

*The CD-series EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
is a project of the German Music Council.*

All the following composers have been portrayed

Ondřej Adámek · WER 6419 2
Luís Antunes Pena · WER 6416 2
Carola Bauckholt · WER 6538 2
Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
Annesley Black · WER 6590 2
Achim Bornhöft · WER 6577 2
Johannes Boris Borowski · WER 6412 2
Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
Sebastian Claren · WER 6567 2
Michael Denhoff · WER 6514 2
Milica Djordjević · WER 6422 2
Andreas Dohmen · WER 6568 2
Moritz Eggert · WER 6543 2
Dietrich Eichmann · WER 6550 2
Reinhard Febel · WER 60502-50
Orm Finnendahl · WER 6562 2
Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
Burkhard Friedrich · WER 6554 2
Evan Gardner · WER 6423 2
Lutz Glandien · WER 6529 2
Detlev Glanert · WER 6522 2
Saed Haddad · WER 6578 2

Peter Michael Hamel · WER 6520 2
Karin Haußmann · WER 6558 2
Markus Hechtle · WER 6570 2
Carsten Hennig · WER 6565 2
Arnulf Herrmann · WER 6576 2
Detlef Heusinger · WER 6531 2
York Höller · WER 6515 2
Adriana Hölszky · WER 6511 2
Klaus K. Hübler · WER 6524 2
Leopold Hurt · WER 6410 2
Márton Illés · WER 6584 2
Jamilia Jazylbekova · WER 6583 2
Jens Joneleit · WER 6566 2
Johannes Kalitzke · WER 6512 2
Gordon Kampe · WER 6581 2
Marina Khorkova · WER 6418 2
Malika Kishino · WER 6411 2
Juliane Klein · WER 6559 2
Ernst August Klötzke · WER 6552 2
Babette Koblenz · WER 6508 2
Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
Steffen Krebber · WER 6420 2

Joachim Krebs · WER 6526 2
Johannes Kreidler · WER 6413 2
Claus Kühnl · WER 6525 2
Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
Jörg Mainka · WER 6557 2
Philipp Maintz · WER 6589 2
Elena Mendoza · WER 6580 2
Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
Isabel Mundry · WER 6542 2
Sarah Nemtsov · WER 6585 2
Sergej Newski · WER 6587 2
Karola Obermüller · WER 6424 2
Matthias Ockert · WER 6588 2
Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
Helmut Oehring · WER 6534 2
Oxana Omelchuk · WER 6430 2
Erik Oña · WER 6563 2
Michael Pelzel · WER 6415 2
Matthias Pintscher · WER 6553 2
Anton Plate · WER 60501-50
Robert HP Platz · WER 6521 2
Enno Poppe · WER 6564 2
Bernfried E. G. Pröve · WER 6544 2
Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
Lula Romero · WER 6429 2
Peter Ruzicka · WER 6518 2
Steffen Schleiermacher · WER 6530 2

Annette Schlünz · WER 6539 2
Tobias P.M. Schneid · WER 6560 2
Oliver Schneller · WER 6579 2
Martin Schüttler · WER 6575 2
Jay Schwartz · WER 6572 2
Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
Hannes Seidl · WER 6574 2
Charlotte Seither · WER 6548 2
Daniel Smutny · WER 6586 2
Mathias Spahlinger · WER 6513 2
Gerhard Stäbler · WER 6516 2
Volker Staub · WER 6545 2
Christoph Staude · WER 6546 2
Günter Steinke · WER 6541 2
Thomas Stiegler · WER 6561 2
Sebastian Stier · WER 6569 2
Ulrich Stranz · WER 6519 2
Lisa Streich · WER 6425 2
Jagoda Szymtka · WER 6414 2
Hans Thomalla · WER 6571 2
Jakob Ullmann · WER 6532 2
Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
André Werner · WER 6540 2
Jörg Widmann · WER 6555 2
Heinz Winbeck · WER 6509 2
Stephan Winkler · WER 6556 2
Helmut Zapf · WER 6528 2
Fredrik Zeller · WER 6551 2
Walter Zimmermann · WER 6510 2
Vito Žuraj · WER 6417 2

... to be continued ...

Oxana Omelchuk (*1975)

CD	72:21
1 Sieben Intradon (2004)	9:55
für Ensemble	
Ensemble für Neue Musik Sankt Peter: Kristof Dömötör, Klarinette · Rochus Aust, Trompete · Matthias Muche, Posaune · Wolf Schenk, Posaune · Simon Roloff, Schlagzeug · Frank Stanzl, Orgel · Ron Skatabs, Kontrabass · Leitung: Jonathan Stockhammer	
2 Intermezzo 1 (2018)	3:10
für E-Bass und Perkussion	
Constantin Herzog, E-Bass · Oxana Omelchuk, Perkussion	
3 Böhmisches Lied // 3. Versuch (2017)	12:53
für Viola d'amore	
Annegret Mayer-Lindenberg, Viola d'amore	
4 Intermezzo 2 (2018)	2:21
für E-Bass und Theremin	
Constantin Herzog, E-Bass · Oxana Omelchuk, Theremin	

Quodlibet (2006)

9:49

für Flöte, Klarinette, Horn, Schlagzeug, Cembalo, Violine,
Viola und Violoncello

Ensemble Musikfabrik: Claudio Santambrogio, Flöten · Carl Rosman, Klarinetten ·
Christine Chapman, Horn · Michael Weilacher, Schlagzeug · Ulrich Löffler,
Cembalo/Harmonium · Benjamin Spillner, Violine · Axel Porath, Viola ·
Dirk Wietheger, Violoncello

5 Fricassée I	2:52
6 Centone	1:38
7 Ensalada	0:27
8 Fricassée II	4:53
9 Intermezzo 3 (2018)	1:08
für E-Bass und Spieluhr	
Constantin Herzog, E-Bass · Oxana Omelchuk, Spieluhr	
10 Intermezzo 4 (2018)	4:07
für E-Bass und EMS VCS-3 Synthesizer	
Constantin Herzog, E-Bass · Oxana Omelchuk, EMS VCS-3 Synthesizer	

Wow and Flutter (2017)

25:00

für zwei Posaunen und Ensemble

Studio Dan: Matthias Muche, Posaune solo · Daniel Riegler, Posaune solo, Leitung · Thomas Frey, Flöte · Clemens Salesny, Klarinette, Saxofon · Dominik Fuss, Trompete · Mathias Koch, Schlagzeug · Michael Tiefenbacher, Klavier, Keyboards · Sophia Goidinger-Koch, Violine · Maiken Beer, Violoncello · Constantin Herzog, Kontrabass

11 Schellack 1. Ragtimes

2:44

12 Long Play 1

6:33

13 Zinkblech. Schaljapin

4:36

14 Long Play 2. Licks

2:54

15 Medium Play

3:11

16 Schellack 2. Saint Louis Blues

5:01

17 Postludium (2018)

3:34

für E-Bass und EMS VCS-3 Synthesizer

Constantin Herzog, E-Bass · Oxana Omelchuk, EMS VCS-3 Synthesizer

DVD

28:33

1 Ballare (2014)

17:40

für Schlagquartett und Video

Schlagquartett Köln: Thomas Meixner · Boris Müller · Dirk Rothbrust · Achim Seyler · Video: Jens Standke

2 Staahaadler Aff (2010)

10:53

für Schlagwerk und Samplepad

Rie Watanabe, Schlagwerk und Samplepad

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2016): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt · Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrike Liedtke · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider · Dagmar Sikorski
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

CD: 1: Produktion Feedback Studio · 14. November 2004 · Kunst-Station Sankt Peter Köln · Tonmeister: Wolfgang Ellers
2, 4, 9, 10, 17: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 20. Dezember 2018 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Christoph Rieseberg
3: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 19. Dezember 2018 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Michael Morawietz
5–8: Produktion Feedback Studio · 20. August 2006 · Kunst-Station Sankt Peter Köln · Tonmeister: Wolfgang Ellers
11–16: Koproduktion von Studio Dan & Matthias Muche und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 1. Februar 2018 · Stadtgarten Köln · Tonmeister: Stephan Schmidt

DVD: 1: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 30.–31. Mai 2017 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Kamera: Jennifer Günther, Gesa Hollerbach, Valerij Lisac (KLANGHAFEN Videoproduktion) · Aufnahmeleitung, Schnitt und Regie: Valerij Lisac · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Wolfgang Rixius · Tontechniker: Roman Weingardt
2: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · 16. Juni 2017 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Kamera: Jennifer Günther, Gesa Hollerbach, Valerij Lisac (KLANGHAFEN Videoproduktion) · Aufnahmeleitung, Schnitt und Regie: Valerij Lisac · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Hendrik Manook · Tontechniker: Roman Weingardt

Noten: © Oxana Omelchuk
Erstellung des CD-Masters: Stephan Schmidt
Erstellung der DVD: Feedbackfilm / Nikolas
Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · Autorin: Beate Bartlewski · Translation: Dr. J. Bradford Robinson · Traduction: ECHOO Konferenzdolmetschen
Redaktion: Gerardo Scheige

Bildmotive: Cover- und Inlaydesign: © Simon Rummel
Bildmotiv Monster: © Gregor Josef Herzog
Porträtfoto Oxana Omelchuk: © Holger Neschen
Grafisches Konzept: HJ. Kropp
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Wiesbaden
© + © 2019 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany | service@wergo.de · www.wergo.de