



Biennale für aktuelle Musik
Frankfurt Rhein Main

SUPER- ORGANISM

Ensemble Modern
hr-Sinfonieorchester
Sylvain Cambreling

Werke von
Miroslav Srnka
Conlon Nancarrow
Rebecca Saunders

06. FEB. 2026
20.00 | VILCO
Bad Vilbel





Biografien
finden Sie unter
cresc-biennale.de

Sendetermin
von SUPERORGANISM
19.04.2026 | 20:03 Uhr
hr2-kultur

cresc...
Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main
ist ein Festival von
Ensemble Modern und **hr-Sinfonieorchester**



Ensemble
Modern
Frankfurt

hr SINFONIE
ORCHESTER
FRANKFURT RADIO SYMPHONY

Medienpartner

hr2
KULTUR

cresc... wird ermöglicht durch



Mit freundlicher Unterstützung von



Patronats-
gesellschaft
Ensemble
Modern e.V.



06.02.2026 | 20 Uhr | VILCO Bad Vilbel

SUPERORGANISM

Miroslav Srnka (*1975)

Superorganisms
für großes Orchester (2022)

- Superorganism 01
- Superorganism 02
- Superorganism 03
- Superorganism 04

Dauer: 22 Minuten

Conlon Nancarrow (1912-1997)

Studies No. 7, 6, 12 (1948-51) –
für Kammerorchester

bearbeitet von

Yvar Mikhashoff unter Mitarbeit
von Charles Schwobel (1987/1995)

Dauer: 22 Minuten

*** Pause ***

Rebecca Saunders (*1967)

Wound

für Ensemble und Orchester (2022)

Dauer: 38 Minuten

Mitwirkende

Ensemble Modern

hr-Sinfonieorchester

Sylvain Cambreling | Dirigent

Ensemble Modern

Dietmar Wiesner | Flöte • Christian Hommel |
Oboe • Jaan Bossier | Klarinette • Kristof
Dömötör | Klarinette und Saxophon •
Johannes Schwarz | Fagott • Thomas Mittler |
Horn • Sava Stoianov | Trompete • Till
Künkler | Posaune • Ueli Wiget | Klavier •
Hermann Kretzschmar | Klavier • David Haller |
Schlagzeug • Rainer Römer | Schlagzeug •
Steffen Ahrens | Elektrische Gitarren • Stefan
Hussong | Akkordeon • Jagdish Mistry |
Violine • Giorgos Panagiotidis | Violine •
Megumi Kasakawa | Viola • Annie Jacobs-
Perkins | Violoncello • Paul Cannon |
Kontrabass

SCHWÄRMEN

cresc... 2026 – Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main

Schwärmen. Schon das Wort selbst evoziert Bewegung. Es changiert zwischen Subjekt und Zustand, zwischen Biologie und Gefühl, bezeichnet die Auflösung des Einzelnen im Kollektiv, den Taumel zwischen Individualität und Gemeinschaft. Und womöglich ist es gerade diese Mehrdeutigkeit, die den Begriff so aktuell macht. Unsere Gegenwart, geprägt von globaler Vernetzung, pluralen Dynamiken und emotionalen Gemeinschaften, befindet sich im Zustand kontinuierlichen Schwärmens: digital, sozial, ästhetisch.

In der Zoologie beschreibt der Schwarm ein Phänomen kollektiver Intelligenz. Schwärme, so zeigen neuere Forschungen, handeln ohne zentrale Steuerung und Hierarchie. Eine perfekte Ordnung resultiert demnach aus lokalen Interaktionen und minimalen Regeln. Es entsteht ein »Superorganismus«: ein Gefüge, das sich wie ein autonomer Körper verhält, wobei dessen einzelne Akteure die Rollen von Zellen oder Organen erfüllen. Dieses Modell wurde weit über den biologischen Kontext hinaus zur Metapher: in der Soziologie als Denkfigur für emergente Systeme, in der Informatik als Vorbild für algorithmische Netzwerke und in der Kunst als poetische Chiffre für das Verhältnis von Teil und Ganzem. Der Schwarm ist Symbol für die Intelligenz der Vielheit — für eine Ordnung, die weniger geplant als erfahren wird.

Darüber hinaus sind Schwarm und Schwärmen auch anthropologische Konstanten. Menschen bewegen sich in Gruppen, bilden Gemeinschaften und Bewegungen, stiften Erzählungen und Rituale. Das Schwärmen gerät hier zur sozialen Dynamik in Form spontaner Anpassung, empathischen Nachahmens oder der Affektübertragung im Kollektiv. Und

nicht zuletzt berührt das menschliche Schwärmen in fast paradoxer Umdeutung etwas zutiefst Innerliches. »Für jemanden schwärmen« — das bedeutet, sich emotional zu verlieren, getragen von Euphorie, Sehnsucht und Verklärung. In diesem Sinne ist das Schwärmen die romantische Miniatur des zuvor beschriebenen Schwarmverhaltens: im Überschwang der Entzückung — allein mit dem Objekt der Bewunderung.

Kaum eine Kunstform verweist so sinnfälliger auf die Idee des Schwarms wie die Musik. Sie entsteht in Bewegung, organisiert Diversität und schafft Kollektive im Moment ihres Erklingens. Zumal im Ensemble Klang zum sozialen Körper wird: Jede Stimme behauptet sich, und zugleich formt sich aus ihrer Koordination ein übergeordnetes Ganzes. In dieser Wechselseitigkeit zeigt sich das Prinzip des Schwarms in seiner ästhetischen Wirkung; nicht als blinde Anpassung, sondern als hörende Intelligenz, als Empfindung für Nähe, Distanz und Resonanz. Und dass Musik schließlich auch den Schwarm im romantischen Sinne verkörpern kann, versteht sich von selbst: Wer für eine Komposition, eine Melodie oder eine Stimme schwärmt, macht eine Erfahrung jenseits des Sagbaren — ebenso intensiv wie flüchtig. Als »Poesie der Luft« beschreibt Jean Paul die Musik; und die Luft wiederum ist eine Heimat der Schwärme.

In seiner achten Ausgabe widmet sich cresc... den verschiedenen Facetten von Schwärmen. Zwischen Naturbeobachtung und digitaler Kultur, zwischen Biologie und Emotion erkundet das Festival, wie sich das Viele im Klang organisiert und welche Formen des Zusammenwirkens daraus entstehen können.

MIROSLAV SRNKA (*1975) SUPERORGANISMS (2022)



Die Entwicklung raumgreifender instrumentaler Klangkontinuen war eine der bahnbrechenden Neuerungen der postseriellen Musik. Mit rekordverdächtig Zahl an unabhängigen Instrumentalparts ermöglichten Iannis Xenakis' »Metastasis« (1955), Friedrich Cerhas »Spiegel« (1960/61) oder György Ligetis »Atmosphères« (1961) ungeahnte Klangerfahrungen im traditionellen Orchesterapparat. Dort ist die Einzelstimme praktisch konturlos verwoben in einen irisierenden Organismus und dennoch unverzichtbarer Bestandteil der mikroskopischen Organisation orchestraler Klangmassen. Gegenwärtig erfährt die Idee des innerlich bewegten, gewöhnliche Wahrnehmungen musikalischer Zeit suspendierenden Kontinuums, eine merkliche Renaissance (in Partituren von Justė Janulytė, Catherine Lamb, Bára Gísladóttir, Timothy McCormack u. a.). Auch Miroslav Srnka knüpft in »Superorganisms« daran an:

»Jedes Orchestermitglied hat eine eigenständige Rolle, es gibt buchstäblich Tausende von kleinen Klangpunkten, Klanglinien und Klangpfeilen. Die Streicher*innen zum Beispiel werden manchmal fast solistisch behandelt,

erschließen sich aber erst als Gruppe. Die Eigenständigkeit der Stimme strebt kaum je nach einer solistischen Ausdrucksindividualität.« Die hier verhandelten Beziehungen zwischen Individuum und Kollektiv reflektiert der Komponist aber nicht nur auf der rein klanglichen Ebene: »Superorganismen sind Gruppen von Individuen derselben Art, die als eine Einheit agieren, zum Beispiel Ameisen oder Bienen. Auch ein Orchester ist eine solche Gemeinschaft von Individuen derselben Spezies. [...] Im Orchester hat jeder seine eigene Rolle, spezifische Funktionen, doch erst im Zusammenspiel entsteht die Einheit. [...] Ich wollte diese Idee des Superorganismus in Klang übersetzen. Beim Zuhören beobachten wir diese Klänge, wie wir es zum Beispiel in Naturdokumentationen tun. Mit derselben Faszination, wie wir etwa dabei zusehen, wie Ameisen etwas bauen. Und genau darum geht es. Ich bin überzeugt: Wir sind Natur. Es gibt nicht die Natur und wir. Immer wenn wir das vergessen, geraten wir in Schwierigkeiten.«

Miroslav Srnka denkt das Orchester also als eine Art utopisches »Superinstrument«, das in den vier Teilen der Komposition unterschiedliche klangliche Aggregatzustände zwischen Statik und Bewegung ausformuliert. Um einen kontinuierlichen Klangfluss zu gewährleisten, strebt der Komponist einen möglichst homogenen, fluiden Gesamtklang ohne individuelle Akzentuierungen oder expressives Vibrato an. »Innerlich bewegt, äußerlich großzügig« lautet die Anweisung zu »Superorganism 01« — ein dichtes Netzwerk aus dissonanten Akkordflächen (Blas- und Streichinstrumente) und flüchtigen Arpeggiofiguren oder Skalenbewegungen (Perkussion, Klavier, Harfe), dessen Dynamik ganz

unmerklich anwächst. Entscheidend für den »fluoreszierenden« Charakter dieser Musik ist, dass die einzelnen Klangereignisse gegeneinander verschoben aus der Stille auftauchen, kurz anschwellen und dann wieder in die Unhörbarkeit verschwinden – wie ein Objekt im Raum, das sich eigentlich nicht fortbewegt, aber unentwegt seine Lichtintensität ändert.

Eine kontemplative Klangfarbenstudie im Grenzbereich von Ton und Geräusch ist dann »Superorganism 02«. Am Beginn stehen hier leise Rauschflächen, die gebürsteten Trommeln, Luftgeräuschen der Bläser*innen und Flageolettclustern der Streicher*innen zu verdanken sind. Es entsteht eine unwirkliche, geräuschintensive Klanglandschaft, in deren flirrenden Frequenzen sich Andeutungen klei-

ner Motive und Melodien verstecken. Kontrastiert wird sie in »Superorganism 03« von auf- und abwärtswirbelnden Klangwellen aller Instrumente in rasendem Tempo – »as fluid as possible«. Mit dem Ziel, die Materie »Klang« möglichst kleinteilig zu verflüssigen, wird das Orchester in eine extreme Zahl von Einzelstimmen aufgespalten; allein der Streicherapparat ist in fast 50 Systeme aufgefächert. Srnkas monumentale Mikropolyphonie findet ihre Fortsetzung im abschließenden Teil »Superorganism 04«, der – »as fast as possible« – ein Mosaik aus komplex ineinander verschachtelten Loops präsentiert. Erst auf halber Strecke werden verbindliche Tonhöhen erreicht und schließlich ein klungsatter Verdichtungsprozess generiert.

CONLON NANCARROW (1912-1997)

Studies No. 7, 6, 12 (1948–51)

Für Kammerorchester bearbeitet von Yvar Mikhashoff
unter Mitarbeit von Charles Schwobel (1987/1995)



»Nancarrow's Musik ist die größte Entdeckung seit Webern und Ives. Sie vereint die amerikanische Tradition mit der Polyphonie Bachs und der Eleganz Strawinskys – für mich ist Nancarrow einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. In völliger musikalischer Isolation schuf er in Mexiko eine frappierende Musik, überaus originell, konstruktiv und gleichzeitig emotional, die in ihrer temporalen Vielschichtigkeit nur von einem Player Piano wiedergegeben werden kann.«

Plastischer als in György Ligetis begeisterter Expertise ließe sich das Phänomen Conlon Nancarrow kaum beschreiben. Er entdeckte den 1912 in Arkansas geborenen Einzelgänger zu Beginn der 1980er Jahre und hatte großen Anteil daran, dass Nancarrow's »Studies« für die mit Lochstreifen betriebenen Selbstspielklaviere in den Blick der Öffentlichkeit gerieten.

Einer der Gründe, dass Nancarrow Ende der 1940er Jahre seinen eigenen, von menschlichen Unwägbarkeiten losgelösten musikalischen »Reproduktionsapparat« kultivierte, war das Unbehagen mit Interpret*innen, die seinen Vorstellungen komplexer Polyphonie nicht gewachsen waren. Fortan vereinten seine Kompositionen in bis dahin ungekannter Weise heterogene rhythmische, metrische und temporale Prozesse in extremen Geschwindigkeiten. Nachträglichen Transkriptionen seiner Stücke für Player Piano stand Nancarrow eher skeptisch gegenüber. Das leuchtet zunächst ein, vergegenwärtigt man sich den Charme, den die spezifische Klangästhetik der Selbstspielklaviere ausstrahlt, auf denen die komplexen Strukturen praktisch in Reinkultur in Erscheinung treten.

Auf der anderen Seite haben bisherige Instrumentationen die Möglichkeit erfolgreich genutzt, die vielstimmigen Prozesse klangfarblich zu differenzieren und die Musikalität, die Nancarrow unbestritten in die papierernen Notenrollen hineingestanz hat, wirkungsvoll nach außen zu tragen. Denn bei aller konstruktiven Mechanik der menschenunmöglichen Mehrstimmigkeit prägen die einzelnen »Studies« eine verblüffende Vielfalt musikalischer Charaktere. Sie zeigen sich beeinflusst nicht nur von Ikonen abendländischer Polyphonie wie Palestrina oder Bach, sondern auch von Elementen aus Blues, Jazz und Flamenco.

Einen deutlichen Blues-Charakter – insbesondere im synkopierten Ostinato der Basstimmen – zeigt die im Wesentlichen dreistimmige »Study No. 6«. Deren melodische Bewegung ist auf zwei verschiedene Taktarten (gerade und ungerade) in zwei Klavierstimmen verteilt, was eine unregelmäßig stolpernde Rhythmik zur Folge hat. Über diesem vertrackten Fundament wird in den Holzbläsern*innen eine skalenartige, zwischen Dur und Moll schwankende Melodie mit eigenem $\frac{3}{4}$ -Metrum abgespult.

Als polyrhythmische Tour de Force ist Nancarrow's »Study No. 7« angelegt, die zu seinen längsten und komplexesten Studies zählt. In einem Hochgeschwindigkeitsparcours wird eine Vielzahl rhythmischer und melodischer Gestalten durcheinandergewirbelt; wild vorwärtsdrängende Passagen mit pulsierenden Basstimmen und eher lyrische Abschnitte mit längeren, hoquetusartigen Artikulationen wechseln hier einander ab. Die Instrumentation von Yvar Mikhashoff ist dabei ausgesprochen farbig und kontrastreich: Gleich zu Beginn markieren gedämpfte Trompeten und Celesta-Klänge den latent grotesken Charakter einer Komposition, die in kakophonischer Dichte endet.

Nancarrow's »Study No. 12« gilt als eine der emotionalsten des Komponisten und ist vom andalusischen Flamenco inspiriert. Schwermäßige Melodien, stilisierte Gitarrenarpeggien, Kastagnetten-Geräusche, rhythmisches Klatschen und markante Solopartien werden in einer metrisch zerrissenen Dramaturgie mit ständigen Taktwechseln in das Player Piano übertragen. Schon im Klavier allein wären die adaptierten Elemente unverkennbar, in der Instrumentation werden sie endgültig zu einem farbigen, manchmal fast karikaturhaften Flamenco-Pastiche.

REBECCA SAUNDERS (*1967)

WOUND (2022)



Rebecca Saunders' ausgesprochen haptisches Verhältnis zur Materie »Klang« hat ihrer Musik eine einzigartige Präsenz verliehen. Zwischen den Polen zerbrechlicher Stille und überbordender Expressivität hat die britische Komponistin einen ganzen Kosmos differenzierter Klangartikulation entwickelt, der in »Wound« (2022) das fruchtbare Grenzland zwischen Ton und Geräusch in besonderer Vielgestaltigkeit erkundet. Es ist dabei kein Widerspruch, dass das kompositorische Abklopfen der Sprachfähigkeit kompositorischer Mitteilung sich in der Dialektik von Sprechen und Schweigen wie ein roter Faden durch die Musik zieht. Man könnte es auch als die »Wunde« bezeichnen, die Saunders' Musik als stets präsente Möglichkeit des Scheiterns leitmotivisch in sich trägt, aus der die Komponistin jedoch ihre ureigene Sprachkraft gewinnt.

Die Assoziationen zum Werktitel »Wound«, die Saunders im Vorwort der Partitur beschreibt, lesen sich fast wie eine Klangbeschreibung: »Schneiden, zerreißen, brechen, aufreißen, die Haut oder das Fleisch durchbohren; demütigen, betrüben, beleidigen. Von Gewalt entstellt und verunstaltet. Eine Wunde, die sich in die Haut eingegraben hat – gezeichnet, ein Merkmal der Andersartigkeit. Die unvollkommene Oberfläche, ausgefranste Ränder, Risse in der Fassade. Die Andeutung von Verletzlichkeit: die erlesene Zerbrechlichkeit und Unvollkommenheit, die uns menschlich macht. Stille ist die Leinwand, auf der das Gewicht des Klangs seine Spuren hinterlässt. Klang reißt die Oberfläche der Stille auf oder schält ihre Haut ab, dringt näher heran und stürzt in die Unterwelt, auf der Suche nach dem, was darin verborgen liegt.«

Saunders' verletzliche Klangsuche findet in einem opulent besetzten Instrumentarium statt, wo ein 12-köpfiges Solist*innenensemble in den Orchesterapparat eingebettet ist und klangliche Physiognomien impulsiv kollidieren oder miteinander verschmelzen. Die für Saunders ohnehin typische, minutiöse Differenzierung klangfarblicher Artikulationen beansprucht in der Partitur »ganze 25 Seiten voller Spielanweisungen. Bei aller Detailversessenheit hat die Komponistin für das Klanggeschehen drei fundamentale, eher schlichte Befindlichkeiten festgelegt: »Wound oszilliert zwischen drei Klangzuständen: tiefdunkel und expansiv, schnell und rhythmisch, und expressiv-melodischen Fragmenten.«

In der Tat sind die dunklen Farbgebungen und schrundigen Artikulationen vom ersten Takt an präsent: ein dumpfes Brodeln mit düsteren Pulsationen, in dem immer wieder explosive Ausbrüche und schroffe Attacken freigesetzt werden. Heftige Entladungen von Energie vollziehen sich im Rahmen einer permanenten Spannung des Klangraums, in der Momente der Stagnation und Hyperaktivität kaum noch unterscheidbar sind. Die rasende Motorik, die ungefähr ab der Hälfte des Stücks in einigen Stimmen immer dominanter wird, soll nach dem Willen der Komponistin »wie eine tanzende Furie« wirken. Schon nach gut sieben Minuten erscheinen in den Streicher*innen aber auch die ersten

seufzerartigen Motive und nehmen eine für Saunders eher untypische Aura expressiver Melancholie vorweg, die gegen Ende des Stücks beinahe elegische Züge annehmen wird. Die Musik wird fragil, intim, expressiv, sogar von einem »Brahms'schen Vibrato« ist in der Spielanweisung die Rede. Die Wunden und der Schmerz, die in Saunders' Klanggeweben an die Oberfläche kommen, werden also durchaus »gepflegt« – auch wenn sich am Ende jegliche Physis in kaum noch wahrnehmbarem Rauschen und höchsten Frequenzen zu entstofflichen scheint.

Dirk Wieschollek





Sylvain
Cambreling



IMPRESSUM

**cresc... Biennale für aktuelle Musik
Frankfurt Rhein Main**
ist ein Festival von **Ensemble Modern**
und **hr-Sinfonieorchester**

Vertreten durch
Christian Fausch (Künstlerischer Manager
und Geschäftsführer Ensemble Modern)
Michael Traub (hr-Musikchef
und Manager hr-Sinfonieorchester)

Programmentwicklung
Christian Fausch
Michael Traub
Beate Schüler (Kuratorin und Dramaturgin,
Büro für Programmplanung & Dramaturgie)
Dietmar Wiesner (Ensemble Modern)
Andreas Maul (ehem. hr-Sinfonieorchester)
Christiane Engelbrecht (IEMA)
Olaf Stötzler (hr-Bigband)

Finanzen
Kathrin Schulze (Ensemble Modern)

Koordination
Anne Hagenkötter (Ensemble Modern)

Produktionsmanagement
Maximilian Dinies, Edda von Gerlach,
Erik Hein, Ina Meineke, Sebastian Nier
und Annika Schubert (EM)
Christiane Engelbrecht
und Aaron Stephan (IEMA)
Julian Conrad, Josephine Plath
und Armin Wunsch (hr-Sinfonieorchester)
Christian Nickel (hr-Bigband)

Pressearbeit
Marie-Luise Nimsgern (Ensemble Modern)
Isabel Schad (hr-Kommunikation)

Marketing
Marie-Luise Nimsgern, Anne Hagenkötter
(Ensemble Modern)
Daniela Steinmacher (hr-Kommunikation)

Programmhefte
Adam Gellen, Marie-Luise Nimsgern,
Michael Rebhahn, Beate Schüler (Redaktion)
Ellen Freyberg, Dirk Wieschollek
(Programmtexte)
Michael Rebhahn (Einführungstext)

Social Media
Daniel Voigt (Ensemble Modern)
Julian Conrad (hr-Sinfonieorchester)

Grafikdesign
Sylvia Lenz

Eventmanagement
Melanie Heurich, Alexander Miltz
(hr-Künstlerische Produktion)
Marie Baudis, Sabine Hilberg,
Lorena Maccioni, Sonja Rink
(hr-Eventmanagement)

Website
Christopher Martin (CMCM)

Fotocredits: Mirolslav Srnka © Kaupo Kikkas, Conlon Nancarrow © akg-images, Rebecca Saunders © Astrid Ackermann,
Ensemble Modern © Katharina Dubno, Sylvain Cambreling © Marco Borggreve, hr-Sinfonieorchester © hr/Ben Knabe

cresc... ALLE KONZERTE IM ÜBERBLICK

Während des Festivals:

04.–15.02.2026

So–Fr: 18–22.30 Uhr, Sa: 20–22.30 Uhr
(außer 13./14.02.)

KunstKulturKirche Allerheiligen

INSIDE THE SWARM

Licht- und Klanginstallation

Justine Emard

Donnerstag, 05.02.2026 | 20 Uhr

Centralstation, Darmstadt

SWARMING VOICES

hr-Bigband • Trondheim Voices •
John Hollenbeck

Freitag, 06.02.2026 | 20 Uhr

VILCO, Bad Vilbel

SUPERORGANISM

Ensemble Modern • hr-Sinfonieorchester •
Sylvain Cambreling

Samstag, 07.02.2026 | 17 Uhr

Dornbuschkirche, Frankfurt

KRAFTWERKE

Mitglieder des Ensemble Modern •
Adriane Westerbarkey • Schüler*innen

Samstag, 07.02.2026 | 19 Uhr

hr-Sendesaal, Frankfurt

DESERT MUSIC

hr-Sinfonieorchester • Synergy Vocals •
Brad Lubman

Sonntag, 08.02.2026 | 14.15 Uhr

Frankfurter Stadtraum

VON SCHWÄRMEN & EINZELGÄNGERN

Ensemble Modern • Pia Davila •
Julian Prégardien • Lucie Leguay

Sonntag, 08.02.2026 | 19.45 Uhr

Casals Forum, Kronberg

VON SCHWÄRMEN & EINZELGÄNGERN

Ensemble Modern • Pia Davila •
Julian Prégardien • Lucie Leguay

Freitag, 13.02.2026 | 20 Uhr

Künstler*innenhaus Mousonturm,
Frankfurt

SWARM MUSIC

IEMA-Ensemble 2025/26 • Continuum XXI

Samstag, 14.02.2026 | ab 20 Uhr

KunstKulturKirche Allerheiligen,
Frankfurt

BEEHIVE CONNECTIONS

Mitglieder von: Ensemble Modern • hr-Bigband •
hr-Sinfonieorchester • IEMA-Ensemble 2025/26

Sonntag, 15.02.2026 | 18 Uhr

Frankfurt LAB, Frankfurt

SONIC SYNERGIES – young_professionals

Ensemble Modern • IEMA-Ensemble 2025/26 •
Toby Thatcher • Michael Jarrell