



9. koncert fredag d. 18. marts 2022 kl. 19:30

Randers Kammerorkester
Berit Barfred Jensen, sopran
David Riddell, dirigent

Gustav Mahler (1860-1911):
Symfoni nr. 4

- 1. Bedächtig, nicht eilen*
- 2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast*
- 3. Ruhevoll, poco adagio*
- 4. Sehr behaglich*

Berit Barfred-Christensen er uddannet i Wien. Allerede i studietiden sang hun Bachs Matthæuspassion i Wiens Musikverein, en Mozart-koncert i Wiens Konzerthaus, utallige messer med livetransmission i Ö1- radioen samt flere forskellige roller på Wiener Kammeroper. Fra 2006 til 2011 var Berit Barfred-Christensen solist på Badisches Staatstheater i Karlsruhe, hvor hun bl.a. sang de centrale Mozartpartier som Pamina, Susanna, Zerlina og Despina samt Marzelline i Fidelio, Frasquita i Carmen og Gretel i Hänsel und Gretel. Berit Barfred-Christensen har optrådt i England, Polen, Danmark, Tyskland og Østrig, og hun har bl.a. sunget på Den Jyske Opera, Dessau Operaen, Aarhus Sommeropera, Nordic Opera, Copenhagen Opera Festival, Ålborg Operafestival og Stadttheater Ingolstadt ved Carinthischer Sommer Festival. I 2018 sang hun den kvindelige hovedrolle i Aarhus Sommeroperas opsætning af Telemanns Pimpinone med Randers Kammerorkester i orkestergraven på St. Magnus Festival i Skotland.

Randers Kammerorkesters kunstneriske leder og chefdirigent, **David Riddell**, er født i Elgin, Skotland. Han har studeret musik på The University of St. Andrews og The University of Edinburgh samt direktion på Guildhall School of Music and Drama i London. I dag er David Riddell bosiddende i Danmark, hvor han er musikchef for Randers Kammerorkester og kunstnerisk leder af Aarhus Sommeropera. Han er en hyppig gæstedirigent for de fleste danske orkestre og har dirigeret talrige operaproduktioner på Den jyske Opera og Aarhus Sommeropera. I Storbritannien har Riddell optrådt med bl.a. The Northern Sinfonia, English Touring Opera, Scottish Opera, og The Garden Venture (Royal Opera, Covent Garden).

Næste koncerter:

Søndag d. 3. april kl. 16:00 Akademisk Kor (i Hobro kirke)

Der gøres også opmærksom på årets generalforsamling, der finder sted umiddelbart efter koncerten med Akademisk Kor d. 3. april. Generalforsamlingen finder sted i Hobro Kirkecenter. Indkaldelsen til årets generalforsamling fulgte formelt med sæsonprogrammet!
Dagsorden ifølge vedtægterne.

Torsdag d. 28. april kl. 19:30 Farinelli (på gymnasiet)

Farinelli i samarbejde med Hobro Teaterkreds. Musikforeningens medlemmer har fri adgang, men ønsker man at tilkøbe en tapas-menu, kan det gøres via teaterkredsens hjemmeside: www.tkmf.dk

Når man har drukket "einen kleinen braunen" og spist en Sachertorte på en af cafeerne i Wien, kan man sætte sig i den sporvogn, der går mod forstaden Grinzing og stige ud lidt før endestationen. På venstre side lidt op ad bakken finder man den lille kirkegård, hvor Gustav Mahler blev begravet efter sin død i 1911. En varm sommerdag kan man gå langs de sirlige grusgange og søge skygge under de store træer, mens man nyder en ø af ro og idyl midt i storbyen. Netop modsætningen mellem den indre ro og det moderne menneskes splittelse og angst, som byen kan være et symbol på, er hovedtemaet i Mahlers symfonier og orkesterlieder. Roen forsøgte han selv at finde i bjergene, hvor han i sine ferier søgte tilflugt for at komponere den musik, som han betragtede som sin livsopgave. Udenfor ferierne måtte han hellige sig sine pligter som dirigent ved bl.a. operaen i Hamborg, Wien og til sidste New York, og selv om han havde en høj status som kapelmester ved bl.a. den fornemme Statsoper i Wien, følte han altid, at han svigtede det, som han egentlig skulle, nemlig at komponere.

Verden havde tabt sin uskyld i begyndelsen af 1900-tallet, hvor Mahler spadserede rundt i de wieneriske gader eller dirigerede Puccini og Wagner på operaen. Nietzsche havde allerede for flere år siden annonceret, at "Gud er død", og Freud havde i sin konsultation på anden sal i Berggasse nr. 19 kigget ind i det inderste på de af borgerskabets fruer, der havde lagt sig på hans divan. I sine bøger afslørede Freud ubevidste følelser, drifter og behov, som de pæne damer på cafeerne ikke brød sig om at tænke på. Og såvel damerne som herrerne lod stadig som om ingenting var hændt, når de om søndagen promenerede på Kärntnerstrasse og hilste høfligt på hinanden. Men som kunstner følte Mahler med sit sensitive sanseapparat instinktivt, at alle holdepunkter var væk - at mennesket var overladt til sig selv og sine drifter. Han beskrev sig selv som tredobbelt hjemløs "som böhmer blandt østriger, som østriger blandt tyskere, og som jøde i hele verden". Samtidig slap han aldrig ud af dødsangstens håndfaste greb, og den helt konkrete død tog otte af hans søskende - de syv døde som små, og den ottende begik selvmord som ganske ung. I 1907 mistede han desuden sin fire år gamle datter, der som en grusom tilfældighed døde efter, at han havde afsluttet partituret til Kindertotenlieder. Hustruen Alma Mahlers utroskab fik ham mod slutningen af sit liv til at konsultere Sigmund Freud, som en hel eftermiddag forsøgte at hive komponisten op af depressionens dyb.

Den idyl, som man kan opleve på Mahlers kirkegård, står således som en direkte modsætning til det liv, han levede. Og vil man definere mennesket af i dag som et menneske, der lever i splittelsen mellem f.eks. familielivet på den ene side og arbejdslivet på den anden, og hvor depression og angst ikke er ukendte begreber, kan Mahler stå som et eksempel på det moderne menneske. Konsekvensen blev, at hans musik kan indeholde de smukkeste passager med en næsten overjordisk skønhed, men i et dybere lag under musikken ligger altid den erkendelse, at idyllen og skønheden kun er midlertidig. Det er ikke nogen tilfældighed, at den smukke adagietto fra femte symfoni blev brugt som underlægningsmusik til Viscontis filmatisering af Thomas Manns Døden i Venedig, hvor byen er smuk på overfladen, mens vandet i kanalerne er fuld af råddenskab.

Som barn oplevede Mahler et heftigt skænderi mellem sine forældre. Han flygtede ned på gaden, hvor en lirekasse spillede tidens slagere. Modsætningen mellem den forfærdelige oplevelse og musikens ubekymrede durakkorder satte dybe spor i den unge Gustav, og hans musik blev senere kendetegnet ved de groteske sammenstød mellem vidt forskellige sfærer og ideer. Et eksempel er tredje sats i første symfoni, hvor børnesangen Mester Jakob, der spilles i mol i de dybe kontrabasser, støder sammen med et hysterisk marchorkester, der pludselig dukker op i musikken. Her får det moderne menneskes splittelse sit raffinerede udtryk. Intet er, som det tager sig ud på overfladen, og intet står uimodsagt - selv ved barndommens sange kan der sættes et absurd spørgsmålstejn.

De romantiske komponister i 1800-tallet var optaget af at bruge musikken som et udtryk for andet end det rent musikalske. I modsætning til den såkaldte absolutte musik fremlagde komponisterne i f.eks. de symfoniske digte et "program", som mere eller mindre detaljeret fortalte en historie, tolkede et digt eller beskrev et handlingsforløb. Richard Strauss drev den ud i ekstremerne, når han hævdede, at han i musikken kunne beskrive opdækningen på et spisebord, så man kunne kende forskel på knivene og gafferne. Mahler havde et mere ambivalent forhold til de programmer, han enten trak tilbage eller helt undlod at skrive. Det betyder ikke, at der ikke er et dybere ekstramusikalsk indhold i Mahlers musik, som den græsk-tyske musikprofessor Constantin Floros har konstateret i sine analyser. Men det handler hos Mahler ikke om mere eller mindre banale konkrete handlingsforløb men i højere grad om et filosofisk, medmenneskeligt og eksistentielt indhold. Frem for at trække en tolkning ned over hovedet på publikum med fare for at gøre et mangetydigt budskab alt for ordinært og entydigt, har han villet lade musikken tale for sig selv og give den enkelte blandt publikum lejlighed til at drage sine egne konklusioner.

Mahler har imidlertid i en række sammenhænge antydning af det ekstramusikalske indhold i 4. symfoni. Allerede den oprindelige undertitel "humoreske" fortæller, at symfonien er anderledes i forhold til de tre første alvorlige og stort anlagte symfonier. Konkret har Mahler sammenlignet symfonien med himlens blå farve i alle dens forskellige nuancer, og han har beskrevet karakteren i symfonien som "en uhørt munterhed, en overjordisk glæde, som på samme tid tiltrækker og frastøder, et utroligt lys, en utrolig luft, hvor også en rørende menneskelig stemme høres". Det er typisk for Mahler, at han her beskriver glæden som både tiltrækkende og frastødende, for under munterheden lurer også det modsatte, som Mahler understreger, når han omtaler "den paniske rædsel, der til tider griber et menneske på den smukkeste dag".

Det dobbelttydige, som også findes i Mahlers mest "ubekymrede" symfoni, fremgår allerede af i de første takter af første sats. Det indledende tema er her et eksempel på, hvordan Mahler modsiger det, der ligger indbygget i musikens naturkraft. Som optakt spiller førsteviolinerne tonerne d-e-fis op til et g på den efterfølgende takts betonedede slag, hvilket i sig selv er et helt simpelt og uskyldigt motiv. De første tre toner spilles med et crescendo (stigende tonestyrke), og for en musiker ligger det på rygraden at betone det næste g. Mahler foreskriver imidlertid, at g'et skal spilles pianissimo (meget svagt), og i stedet for den udløsning af spænding, som musikken lægger op til, og som lytteren forventer, kommer en lille, men alligevel betydningsfuld overraskelse. Satsens i øvrigt uskyldige og næsten naive karakter understreges i den efterfølgende rokokko-agtige melodik og af alpekøernes klokker, der indleder satsen.

Hvis symfoniens første sats har forledt tilhøreren til at tro, at det kun handler om en banal lykkefølelse, vil man komme på andre tanker i den til tider næsten makabre og groteske anden sats. Mahler gav oprindeligt satsen følgende overskrift: "Døden (på tysk omtalt som "Freund Hain") spiller op til dans; Døden stryger fiolen og leder os op i himlen". For at illustrere dødens violin har Mahler foreskrevet, at kapelmesteren foruden sit normale instrument benytter en violin stemt en tone højere, hvilket giver en skæv, falsk og uhyggelig klang. Begrundelsen for denne sats kunne være, at det himmelske liv, som skal beskrives i de næste satser, har døden som forudsætning. Døden illustreres også i satsens sidste takter, hvor Mahler i den originale orkesterudgave benytter tamtam'en, som han i sine værker generelt bruger som et dødsymbol. Mahler udtalte selv om satsen: "Den vil få hårene til at rejse sig på dit hoved, men gådens løsning i adagioen viser, at hensigten ikke var så alvorlig".

Tredje sats er et eksempel på, hvordan Mahler formår at skabe en næsten overjordisk smuk musik. Men som en understregning af, at symfonien som genre ifølge Mahler skal indeholde alt, er der i satsen også følelser som vemod, nostalgi, sammenbrud, sorg og overstadig glæde. Mod slutningen stiger orkestret pludseligt uden overgang fra de svageste nuancer til et mægtigt fortissimo i en ren og klar E-dur. Hvis satsen kan opfattes som et tilbageblik på det forlængede jordiske liv, er vi nu nået til de himmelske regioner - porten er slået op.

Sidste sats er hele symfoniens konklusion, som alle de indledende satser henviser til. Satsen kom til verden ni år før resten af symfonien som en lied for sopran og orkester med titlen "Das Himmlische Leben". Mahler forklarer selv om den usædvanlige afslutning, at det er barnet, som her fortæller, hvad der var meningen med det hele. Gennem symfonien er der på overfladen en antydning af det næsten barnlige og banale, og konklusionen på værket kunne være, at kun med barnets umiddelbare naivitet var det muligt for Mahler at opretholde forestillingen om en himmelsk verden.