



CAP 21195

Ture Rangström

INVOCATIO

Symfoni nr 4
d-moll

VAUXHALL

Orkestersvit
i miniatyr

exempel
uttrala.

den i-ko efter
i-ko efter Spak

ANFÄLLET FA
KUNG HAARON

HÄFTIG KONTOR
TILL SJÖEN

Merit-Trygg
Ingen fara
är emble!

Handwritten signature
74 40

Värdet skapades i

BENGS

Handwritten signature
Vauxhall



TURE RANGSTRÖM

(1884–1947)



Invocatio (1933–36)

Symfoni nr 4 d-moll

1 I	Preludio	4'12
2 II	Alla toccata	3'26
3 III	Intermezzo	5'50
4 IV	Recitativo ed Arioso	12'10
5 V	Finale	5'08

The Stockholm Philharmonic Orchestra
Erik Lundkvist, organ
Conductor Yuri Ahronovitch

Recorded in the Stockholm Concert Hall,
January 16 and 18, 1985
Recording engineer: Mikael Åsberg
Producer: Ulf Rosenberg

Vauxhall (1937)

"Orkestersvit i miniatyr"

6 I	Entré & Tromba solo	1'55
7 II	Flauto solo (Diana)	2'00
8 III/IV	Fagotto solo (Pan) / Clarinetto solo (Venus)	4'35
9 V	Trombone solo (Charon)	1'08
10 VI	Oboe solo (Daphne)	1'53
11 VII	Arpa solo (Apollos lyra) e Final	3'55

The Stockholm Philharmonic Orchestra
Soloists: Bengt Christiansson *flute*, Lars Olof Loman *oboe*, Lars Almgren *clarinet*, Sven Aarflot *bassoon*, Rolf Bengtsson *horn*, Rune Bodin *trombone*, Rozalina Skytt *harp*
Conductor Osmo Vänskä

Recorded in the Stockholm Concert Hall,
June 16, 1986
Recording engineer: Olle Bolander
Producer: Ulf Rosenberg

Edition: Manuscript
Liner notes: Axel Helmer © 1986
English translation: Robert Carroll
Editor: Lars Silén

Booklet design: Olof Helldin
Cover: Drawing by Jon-And, 1940
Rikskonserter © 1987
Made in Great Britain

Liner notes: Axel Helmer © 1986
English translation: Robert Carroll
Editor: Lars Silén
Booklet design: Olof Helldin
Cover: Drawing by Jon-And, 1940
Rikskonsserter © 1986



Rikskonsserter har statens uppdrag att främja svenskt musikliv och arbetar med musik i förskolan – skolkonsserter – Musik för Ungdom (Jeuneses musicales) – musik i föreningar och på vårdinrättningar – offentliga konsserter – internationella kontakter – musikinformation – läromedel – grammofoonskivor (**Caprice**).



Rikskonsserter has been commissioned by the Swedish Government to encourage Swedish music. Its activities include pre-school music, school concerts, Youth and Music (Jeuneses musicales), music for voluntary associations and nursing institutions, public concerts, international relations, music information and the publication of teaching materials and gramophone records (on the **Caprice** label).



Ture Rangström

Ture Rangström, svensk tonsättare och musiksribent, föddes i Stockholm 30/11 1884. Efter en kort tids kontrapunktstudier för Johan Lindgren studerade han i Berlin och München 1905–07 sång för Julius Hey, vilket lade grunden till hans förtrogenhet med tysk liedrepertoar och tysk sångpraxis, den sistnämnda senare kompletterad med starka intryck av italiensk sång (Caruso m fl). I Berlin tog han också några få lektioner i komposition för Hans Pfitzner. Rangström levde hela sitt liv i Stockholm och under somrarna i Östergötlands skärgård, från 1935 på sin ö Törnsholmen. Under åren 1907–22 var han mest verksam som sångpedagog, dessutom tidvis recensent i olika dagstidningar och tidskrifter. Sporadiska framträdanden som gästdirigent (från 1919) ledde till engagemang i Göteborgs orkesterförening 1922–25, där han genomförde en nydanande repertoarpolitik men inte lyckades övertyga som dirigent. Efter 1925 återupptog han sångundervisningen och ägnade sig åt administrativa uppgifter (pressekreterare vid Stockholmsoperan 1930–36) och åt musikskriftställarskap. Från 1936 levde han mest som fri tonsättare, men tvingades i flera omgångar till långvariga sjukhusvistelser för en halsåkomma, som ledde till hans frånfalle 11/5 1947.

I Rangströms produktion finns för orkester 4 symfonier, konsertverk för piano och violin, några sviter; verk för violin och piano, för piano

solo; en stråkkvartett; operorna *Kronbruden* (1915), *Medeltida* (1918), *Gilgamesj* (1943–46, ofullb) samt åtskillig scenmusik; ett fåtal körstycken och ca 250 sånger. Vissa av hans större verk, såsom I:a symfonin "*August Strindberg in memoriam*", stråksviten *Divertimento elegiaco* och operan *Kronbruden* har funnit en fast position på repertoaren, men det är särskilt med sina sånger, som Rangström framstår som en av de allra främsta i svensk musik och där han med högt uppdriven poetisk lyhörddhet har skapat en både personlig och särpräglad vokalmusik. Rangström var också en betydande och produktiv skribent, som utom de många recensionerna och musikkronikorna skrev essäer, kåserier, självbiografiska artiklar och dikter.

Åkallan och gyckelspel

På två tidigare inspelade skivor (Caprice 1207 och 1208) med kammarmusik respektive romanser har 100-årsminnet av den svenske tonsättaren Ture Rangström (1884–1947) födelse markerats. På denna tredje skiva presenteras två orkesterverk av Rangström, nämligen hans fjärde symfoni *Invocatio* (1933–36) och sviten *Vauxhall* (1937).

De två verken ligger varandra mycket nära i tiden men mäter samtidigt upp en av de stora kontrasterna i Rangströms personlighet: i symfonin ett borrande och sökande engagemang i grundläggande livsfrågor, i sviten maskspel, lek med identiteter, ironisk distans. Båda verken tillhör den sista "perioden" i Rangströms skapande, då den expressionistiska intensiteten bryts upp av linearitet, distans, av en åldrande konstnärns återblickar och sammanfattningar, ibland också renodlingar och förenklingar, samt, inte minst, av en improvisatorisk frihet i associationernas snabba spel.

Tillkomstdata mm

Startpunkt för den fjärde symfonin blev ett kort orgelstycke, daterat 20/8 1933. Det fick titeln *Invocatio* (Åkallan). Efter nedskriften av orgelstycket (senare identiskt med symfonins första sats) följde, som ofta hos Rangström, en längre tid av inre förberedelse och sammanställning av skisser och utkast; hela symfonin blev färdig i klaverutdrag tre år senare under ett intensivt arbetspass 4–22 september 1936. Partituret av-

slutades två månader senare och bara en vecka före uruppförandet i Stockholms konsertförening 20/11 1936 under tonsättarens ledning. Ännu vid detta tillfälle hade verket undertiteln "Symfoniska improvisationer" och fick den mera definitiva beteckningen "Symfoni nr 4" först när en förkortad version uppfördes 1943. *Invocatio* är tillägnad två av Rangströms närmaste vänner, tonsättaren och Stim-chefen Eric Westberg och hans fru Inga Westberg.

Sviten *Vauxhall* har sina rötter i Rangströms musik till en uppsättning av Shakespeares *Henrik IV* på Dramatiska teatern i Stockholm. Musiken skrevs vid årsskiftet 1933/34 men kom aldrig till användning (föreställningen inställdes). I *Vauxhall* har bl.a. ett avsnitt i "Diana"-episoden och hela "Daphne"-episoden flyttats över från scenmusiken. Tre andra av styckena i scenmusikens arrangerades för två violiner (*Tre dansminiatyrer*, otr.); motiviskt står dessa *Vauxhall*-musiken mycket nära.

Hela *Vauxhall*-sviten komponerades färdig 24/8 1937, skrevs i partitur daterat 20/9 1937 och uruppfördes en vecka senare 26/9 i Stockholms konsertförening med tonsättaren som dirigent. -Dedikation: "Till Kurt Atterberg, god vän och jubelåldring 1937."

Lyrisk för orkester?

Det är ingen tillfällighet att *Invocatio* till en början betecknades "symfoniska improvisationer" och först senare fick den mera definitiva och anspråksfulla beteckningen "symfoni". Redan vid denna tid hade det sagts så ofta att det liknar en orubblig sanning att på romansens område hade Rangström givit sitt bästa, mest personliga och autentiska. Hans symfonier däremot hade diskuterats länge för deras fria fantasiform i stun-

dom ganska speciell kombination med hävdvunna "symfoniska" element. Själv myntade Rangström uttrycket "lyrik för orkester" säkert bara för att ge en formel för sina egna intentioner. Den är träffande men långt ifrån heltäckande. Särskilt intensiv var diskussionen på 1930–40-talen, mycket möjligt beroende just på *Invocatio*, där Rangström "gjort ett försök att arbeta i strängare form än komponisten tidigare brukat", (egna ord, 1936).

Oneklingen intar *Invocatio* en särställning. Låt oss göra en kort resumé och börja år 1903/04 i den då 18-årige tonsättarens kontrapunktstudier för Johan Lindegren. Inte bara därför att vissa inslag i den "strängare formen" i *Invocatio* har sina rötter här, utan också därför att brytningen i Rangströms musik mellan hävdvunna kompositionsformer och hans eget behov av associativt fri rörlighet i kompositioner kommer till synes mycket tidigt. Under de följande åren, egentligen ända fram till 1914, året för den första symfonin *August Strindberg in memoriam*, kämpade Rangström i både kammarmusik och orkesterverk hårt med olika traditionella instrumentala former. Hans uppgörelser med det symfoniska och med sonatformer liknar en jakobsbrottning. Den utnynnade närmast i ett slags collage-teknik, där olika, kontrasterande delar, inte sällan med stor spänning och intensiva kulminationer fogas samman till större helheter. Strindbergs-symfonin kröner och sammanfattar i symfoniskt format mycket av studie- och utvecklingssträvandena under denna drygt tioåriga period. Den är frukten av en stark, ungdomlig satsning och bärs upp av en kanske inte helt förlöst men ändå hållfast symfonisk spänning.

Den andra symfonin *Mitt land* (1918–19) är av ett helt annat slag. Till frågan om det "lyriska": under de närmast föregående åren skrev Rang-

ström två orkestersviter, *Intermezzo drammatico* (1916) och *Divertimento elegiaco* (1917), fyllda av en enkel men därför inte alltid så entydig musik, nästan genomgående homofont hällen, i korta, ganska slutna avsnitt, än dansartade, än pastischerande, än poetiskt skimrande, än rytmiskt upprörda. Harmonik, dynamik och klang växlar hela tiden. Den ena stämningen avlöser den andra. Sviterna innehåller, kan man säga, i allt väsentligt grunddragen i Rangströms orkesterpoesi.

Den andra symfonins första sats är ett försök att stöpa om denna orkesterpoesi i symfoniskt format. Det har onekligen inte lyckats riktigt; trots fina enskildheter (bl.a. det Schubert-inspirerade kontrasttemat) gör satsen ett tämligen fragmentariskt och genom kompakt instrumentation statistiskt intryck. Det symfoniska flöppet stramas dock åt betydligt i det följande – i finalen finns några av de mest koncentrerade avsnitten i Rangströms symfonier överhuvudtaget.

Än mer "lyrisk" är den tredje symfonin *Sång under stjärnorna* (1929). Men på ett annat sätt än i den föregående symfonin. "Lyrisk" är den genom att tematiken – och därmed motivmaterialet i hela symfonin – bygger på Rangströms egen sång *Bön till natten* (1924). Det finns en vokal andning i symfonins högromantiskt sjudande klang, i fras och rytm. Förankringen i sångaren och tonsättaren Rangströms fantasi gör denna ensatsiga symfoni till hans kanske mest särpräglade orkesterverk. Själv beskrev han, träffande, symfonin som "icke annat än en solosång, utan ord, satt för stor orkester" (1930).



Invocatio

I de tre första symfonierna finns många detaljer som visade att den korta men betydelsefulla studietiden hos Lindegren satte djupa spår i Rangströms instrumentala tänkande. I *Invocatio* är sambandet ännu mera påtagligt. Rangström knyter – ganska exakt trettio år senare – medvetet an till denna tid. På ett sätt är detta tidstypiskt: många tonsättare sökte sig under denna tid – 1920–30-talen – till ”objektiva” musikformer, mycket som en reaktion mot i längden självförtärande romantiska känslö- och stämningsspel. Också för Rangströms del torde det ha förhållit sig så; Men verken från sommaren 1933, då första satsen i *Invocatio* tillkom, är på olika sätt tecken på att Rangström var på väg ut ur en djupgående personlig och konstnärlig kris under åren omkring 1930. Inte så att han övergav stora tankar och idéer, men det hade vuxit fram en större distans till det egna jaget, i musiken en större ”objektivitet”, en ökad linearitet och uppluckring av klangen, en mera kompromisslös dissonansbehandling.

Symfonins första sats *Preludio* är en kort chaconne över ett arkaiserande tema i dorisk kyrkoton, som innehåller hela symfonins motivstoff. Det är en musik som presenterar sig med stor tyngd och närmast totalt utspel. Den har rests som en mäktig arkad, en pelargång av fulltoniga ackord. I botten ligger en mycket enkel konstruktion: kärnan är en tvåstämmig sats, nästan som i någon övning med given *cantus firmus* i de gamla kontrapunktstudierna. Samtidigt får man en erinran om att flera associationer, idéer kan

lagras över varandra i Rangströms musik: man skymtar antydningar om den danske kompositören Carl Nielsens *Symfonisk suite* (inledningssatsen) och hans *Chaconne* för piano – det är i så fall en apostrofering av en musik som Rangström många gånger hade betecknat som en befriande motvikt mot passivt romantiskt stämningsmusicerande.

Efter den mäktiga portalsatsen följer utan avbrott (”attacca”) en *Toccata* av perpetuum mobile-karaktär med en orolig, jagande åttondelsrörelse som går igenom nästan hela satsen. Musiken är, som tempobeteckningen anger, ett ”ursinnigt” allegro, där motiv ur första satsens chaconne-tema hörs i början i en korthuggen fras som upprepas ”likt en *cantus firmus* i ett rasande *Dies irae*” (egna ord, 1943). Och i de kontrasterande sångbara partierna klingar hela chaconne-temat fram i utjämnade notvärden i orgel och blåsare.

De två första satserna bildar ett block med musik i nästan oavbruten högsättning, som i tredje satsen avlöses av ett *Intermezzo*, mellanspel. Titeln får tas bokstavligt: med sin lugnt vaggande siciliano-rytm i 6/8-takt och de kontrasterande menuett-artade partierna är *Intermezzo* ett stycke interfolierande stämningsmusik utan dramatiska accenter, som hämtat från någon av Rangströms orkestersviter – *Notturno*-satsen i *Intermezzo drammatico*, (1916) är inte långt borta här.

Intermezzo slutar med en kort, eftertänksam fras, som föregriper den improvisatoriskt sökande melodislingan i ess-moll (Rangströms ”mörkaste”, mest pessimistiska tonart) i början av den följande satsen *Recitativo ed arioso*. Vi är framme vid symfonins centrum, den egentliga *Invocatio*-satsen. Formellt är den ett växelspel mellan fripolyfona avsnitt med orgel och blåsare

som huvudagerande ("recitativ") och homofona partier där stråkgruppen spelar den främsta rollen ("arioso"). Redan i satsens början anslås en sakral ton: det blir som en växling mellan koral-förspel och församlingssång.

Vill man tala om ett religiöst uttryck – och det kan man – så är detta varken entydigt bekännande eller okomplicerat. Ingen annan symfonisats av Rangström rymmer så stora kontraster som denna. I "recitativ"-avsnitten utvecklas ett fritt linjespel, som än tunnast ut till spröd, meditativt inåtvänd tvåstämmighet, som i något gammalt *bicinium* för orgel, än tornar upp sig i mäktiga tutti-kulminationer. Ständigt fylls den homofona satsen ut av åttondelrörelser i fallande sekunder, dessa i äldre passionsmusik vanliga smärtsymboler.

För Moses Pergament blev detta till något av ett motto för inte bara denna sats utan för hela symfonin: en klagan. Här ett citat:

"Ty trots namnet ('Invocatio') ger denna musik faktiskt mer en förnimmelse av vemodsfull inre kamp. Det är visioner av längst förgåten fred och frid, sacrala klanger, som likt ljusa skyar segla in i ett orosfält, där de fördystras och sprängas." (Svenska Dagbladet 21/11 1936, rec. av uruppförandet.)

Ändå: denna adagio-sats slutar efter våldsamma kulminationer och starka tonartskontraster med uttryck av djup avspänning som är sällsynt i Rangströms musik.

Finalen är tämligen kort. Chaconne-temat från första satsen återkommer, nu spetsat med en envetet upprepad trumpetfanfar – fräna och bitska klanger från trumpeterna spelar också sin roll i det följande avsnittet, ett ganska kort *gigue*-artat *presto* med galghumoristiska accenter. Till slut inramas *presto* med att chaconnen återkom-

mer. Men innan det sker, gör Rangström ännu en reverens för den äldre musik, där han hämtat så många olika impulser: med ett mycket personligt formulerat citat av den ärevördigt gamla melodin *La folia*.

Men varför *Invocatio* åkallan? Själv gav Rangström ett par tolkningar: "åkallan till livets stränga makter", "barbarens åkallan till den ökande guden". Tanken på en symfoni med ett sådant tema formulerade han redan vid 1910-talets mitt, då han i skissboken bland "verk som väntar" antecknade en symfoni "med det stora motivet – Miserere!/åkallan". Förverkligandet dröjde alltså ungefär tjugo år men planen var tydligen aktuell hela tiden. Den skymtar t.ex. i ett brev till Bo Bergman (1924) om planerna på en "nutida livs- eller dödsmissa, en art profant requiem, för trogna och otrogna, mest det sista"; de har anknytningar till både sången *Bön i natten* (1924) och till den tredje symfonin *Sång under stjärnorna* (1929).

Nu skall man inte ta de "sakrala klanger", koralmelodiken etc i *Invocatio* som uttryck för en konfessionell inställning. En anknytning finns säkert. Men tyngdpunkten ligger i att Rangström var en "romantisk" konstnär, som i sin musik – och i sitt författarskap – "iscensatte" sina tankar och idéer. Det är frågan om bilder av verkligheten, om en litterärt inspirerad musikers rika spektrum av metaforer, myter, symboler. Alla Rangströms större verk "handlar om" hans närmast existensiella engagemang i grundläggande livsfrågor. Till en början fick detta en traditionell "romantisk" gestalt med livet-döden-kärleken-havet som centrala och konstnärligt mycket fruktbara symboler. Åtskilligt av detta finns förvisso kvar ännu efter de genomgripande krisåren omkring 1930 men tog efterhand formen av en alltmer ödmjukt formulerad humanistisk syn på

människan som ett unikt värde, kallad att skapa något som är större än hon själv. Tankar på livet och konstnärskapet som tempeltjänst, förgångelsekänsla och försoningstankar blir alltmer framträdande teman, så i några dikter från 1930-talet, i sången *Mot natten* (1941) och körsångerna *Sub umbra* (1941), också i operan *Gilgamesj* (1943–44).

Så även i *Invocatio*, där recitativsatsen har nära musikaliska samband med bl.a. ett par sånger: *Orfeus* (1933) till Bo Bergmans dikt om den heliga "lyran, som friar det fångslade, löser det levandes innersta röst" och *Väl den som gudar har* (Karin Boye; 1941), också den en sång med sakrala ord ("vig dig till kämpe vid en altarrund"). Många sådana trådar av livssyn, livskänsla, musikaliska och textliga teman förbinder olika verk med varandra i Rangströms produktion till en tät väv av associationer, minnen, idéer.

Anm. Föreliggande inspelning av *Invocatio* grundas på den ursprungliga och fullständiga versionen enligt originalpartituret från 1936. Efter uruppförandet uppstod en diskussion om symfonins längd, vilket ledde till att en förkortad version uppfördes 1943; vid detta tillfälle hade Rangström (utan att lyckas övertyga vare sig sig själv eller andra) motvilligt strukit hela *Intermezzo*-satsen och 16 takter i *Recitativo ed arioso*-satsen.

Vauxhall

kallas i undertiteln "orkestersvit i miniatyr" och i tonsättarens kommentar ett "divertissement", vilket senare uttryck manar fram den på 1700-talet omhuldade divertimento-formen. Titeln och den litterära anknytningen hade Rangström denna gång funnit i den svenska författarinnan Anna Maria Lenngrens (1754–1817) dikt *Vauxhall* (1796) som trängseln i ett förlusteställe i det dåtida Stockholm. Lukten av mystik och pomada står tät i luften, man skymtar lätt ett över-sminkat elände bakom puder och snörning – allt iakttagat med en förenig av påtaglighet och ironisk distans. Det är en kombination som Rangström med gillande kunde känna igen hos sig själv.

Nu är det inte så mycket besökarna i den dåtida Vauxhallen som figurerar i Rangströms svit. I stället manas i "programmet" ett *commedia dell'arte*-upptåg fram, där några klassiska gudagestalter passerar revy. Sitt hemvist har de väl inte i den antika Olympen utan snarare i 1700-talets adliga och höviska sceneri, i slotten, i parkerna, på teatern i det gustavianska – och bellmanska! – Stockholm.

Vauxhall är Rangströms utan jämförelse mest lekfulla, mest musikantiska verk, utformat med distans, med en litet torr, nyklassicistisk saklig distans till stoffet, också i lyriskt inåtvända fraser. Det utstrålar inre avspänning, mera *laissez-faire*, mindre av vilja att överväldiga och övertala. I de korta och mycket skiftande episoderna lyfts det ena instrumentet efter det andra fram, ibland (vilket sker ganska sällan i Rangströms

musik) med inslag av virtuoseri. De elegiska skuggorna står väl främst lånen ur scenmusiken för (Diana- och Daphne-episoderna); i marschavsnitten i den första episoden (också lånade från scenmusiken) kan man nog mera ta fasta på beteckningen "visselkonsert" än "krigsmarsch". På flera ställen anspelar Rangström även på andra verk ur sin egen tidigare produktion och i den turbulenta finalens snabba stråkpässager har han säkert roat sig med att ge igen för vännernas förebråelser att det fanns så få sextondelar i hans musik.

Ställd i sitt tidssammanhang kan *Vauxhall* på sitt sätt liksom *Invocatio*-symfonin ses som en reaktion mot överlastad romantik, i sviten med en strävan till avspänt och i bästa mening underhållande musicerande.

Under 30-talet hade Rangström börjat sammanfatta sin musikaliska verksamhet, revidera äldre verk och pröva dittills oanvända skisser o. a. arbetsmaterial. Det ligger nära till hands här att lyfta upp en tråd i den täta rangströmska associationsväven och se "divertissemang" *Vauxhall* som en motbild till den tjugo år tidigare komponerade stråksviten *Divertimento elegiaco* (1917), med titeln lånad från "1700-talets glada divertimenti" (samtida programkommentar). Där är titeln mest en bister paradox: det sorgsna divertimentot innehåller en mörk musik, i ett brev betecknad som en "dödens karneval" (1917).

Humor i båda fallen. Men nu inte som trots och pajazzogrin utan som ett försonande leende åt livets (dvs människornas) obotliga dårskap.

Axel Helmer

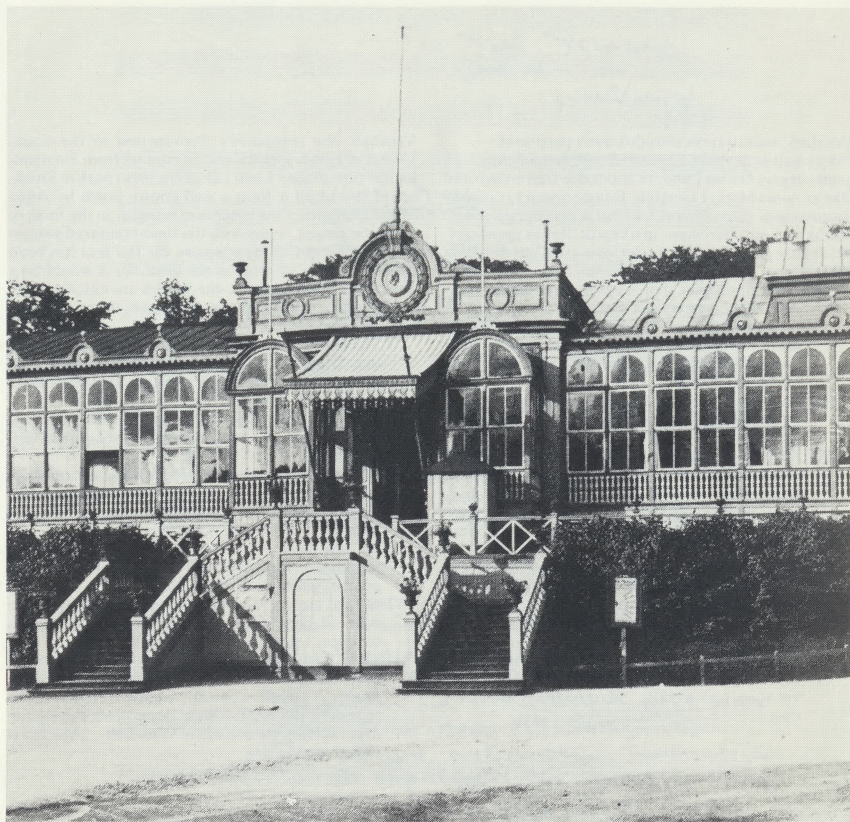
Referenser

T. Rangström: brev till Bo Bergman och W. Stenhammar; programkommentar radio 21/11 1930 (symfoni nr 3); programkommentarer 20/11 1936 och 3/11 1943. Stockholms konsertförening (*Invocatio*); rec. av uruppförandet av *Invocatio*. -L. Hedwall: Den svenska symfonin (1983; AWE/Gebbers).

Symfoni nr 4 d-moll *Invocatio* (1933-36). Otryckt. Partitur (autograf): Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande.

Vauxhall. Orkestersvit i miniatyr (1937). Otryckt. Partitur (autograf): Stockholm, Statens musiksamlingar; Musikbiblioteket.

Dikten *Vauxhall* cit. e. *Anna Maria Lenngren: Satir och idyll*. Dikter i urval av Magnus von Platen. Stockholm 1962. Prisma.



Vauxhall, Gröna Lund, Djurgården.
Foto: Stockholms Stadsmuseum

Vauxhall, tonsättarens introduktion i partituret:
 "Vaux-hall är den från England lånade benämningen på gamla dagars Gröna Lund; vi minns den från en berömd dikt av Anna Maria Lenngren. Komponisten har i divertissementangets form önskat leka med det äldriga nöjet. Var så god, mitt herrskap, marknadstältet är uppslaget, det regnar guskelov inte, ty det vore synd om de gamla kostymerna; gycklarna göra sin entré!

- I. Först uppträder den äregirige trumpeteten, Guden Mars, som solist.
- II. Den kyska flöjten följer honom i spåren och bär liksom Diana mänskäran på sin hjässa, jagar unga hjortkalvar i skymningen – och är numera klädd i rosa shorts.
- III. Den ende, som gäcker henne, är den ludenbyxade Pan, men hans skratt tystnar – i en fagottdrill –
- IV. för hornets ekotoner, ur vilka Venus, svept av klarinetterns våta slöjor, stiger, liksom ur badet. Långe kan hon dock icke syssla med sina behag.
- V. ty nu tutar den dystre Charon i sin lur, basunen ropar: har du obolen i fickan, gäst på dödens ström?
- VI. Ack nej! svarar Daphne, den klagande oboen, jag är bara en tvinander lager kring poetens tinning, själv äger jag intet!
- VII. Då stränger Apollon sin lyra, och under glättigt harospel går det trasgranna följet in till den burleska finalen. Ett par ironiskt förstämnda horn representera kritiken. Pukan sätter tre punkter vid Vaux-hallens slut ... Marknaden är stängd för dagen."

Vauxhall, the composer's introduction in the score:
 Vaux-hall is the appellation, borrowed from England, for old-time Gröna Lund (an amusement park in Stockholm); we recall it from a well-known poem by Anna Maria Lenngren. The composer wanted, in the form of a divertissement, to toy with the time-honoured amusement. Step right up, gentlemen, the fair tent has been pitched, it's not raining, thank God, for it would be a pity for the old costumes: the jesters are entering.

- I First the ambitious trumpet makes its appearance. The god Mars is the soloist.
- II The chaste flute follows in his footsteps and bears, like Diana, a crescent moon on his crown. He hunts young fawns in the twilight – and is nowadays clad in pink shorts.
- III The only one who mocks her is Pan, wearing shaggy pants, but his laughing falls silent – in a bassoon's trill.
- IV for the echo tones of the French horn, out of which Venus, wrapped in the clarinet's watery veils, ascends as if from a bath. She cannot, however, attend to her pleasures for long.
- V for now the sombre Charon toots on his horn, the trombone cries: Do you have the obol in your pocket, guest at Death's river?
- VI Oh no! answers Daphne, the plaintive oboe, I am only a languishing laurel around the poet's temples, I possess nothing myself!
- VII Then Apollo strings his lyre and while the harps play, the gaudy retinue enters for the burlesque finale. A couple ironically muffled French horns represent the critics. With three beats the kettle-drum accents the end of the Vaux-hall ... The fair is closed for the day.

Till Huru Flöjten
 god väns ur
 Jubelarium
 1967

Vaux-hall

Orkester i miniatyr

af

Ture Rangström

1888-1947

Partiturer:

2 flöjter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter
 2 horn, 2 trumpetor, 2 basuner,
 pukor, slagverk, harpa (i piano), tråk

Vaux-hall är den från England
 lånade benämningen på gamla dagars
 Gröna Lund; vi minns den bl. a. från en be-
 römd dikt af Anna Maria Lenngren.

Komponisten har i divertissementangets form
 önskat leka med det äldriga nöjet.

Var på god, mitt herrskap, marknadstäl-
 tet är uppslaget, det regnar guskelov
 inte, ty det vore synd om de gamla
 kostymerna; gycklarna göra sin entré!

Ture Rangström

Ture Rangström, Swedish composer and author on musical topics, was born in Stockholm November 30, 1884. After studying counterpoint for a short time with Johan Lindegren, he pursued further studies in Berlin. In Munich 1905–07 he studied singing with Julius Hey, which laid the basis for his familiarity with the German Lied repertoire and singing practice. This was supplemented by strong influences from Italian singing (Caruso et al.). He also took a few composition lessons in Berlin from Hans Pfitzner. Rangström lived in Stockholm all of his life; during the summers in the Östergötland archipelago and after 1935 on his island Törnsholmen. During the years 1907–22 he was mostly active as a singing teacher; moreover he was, from time to time, a critic in various daily newspapers and periodicals.

Sporadic appearances as guest conductor (beginning in 1919) led to engagement with the Gothenburg Orchestra Society 1922–25, where he carried out a pioneering repertoire policy but failed to be convincing as a conductor. After 1925 he took up teaching singing again and devoted himself to administrative tasks (press secretary at the Royal Opera of Stockholm 1930–36) and also to writing on musical topics. After 1936 he lived mostly as a free composer, but was forced a number of times to spend long periods in the hospital on account of a disease of the throat which led to his death May 11, 1947.

In Rangström's production there are for orchestra 4 symphonies, concert pieces for piano

and violin, for solo suites; there are works for violin and piano, for solo piano; a string quartet; the operas *Kronbruden (The Crown Bride)* (1915), *Medeltida (Medieval)* (1918), *Gilgamesj* (1943–46, unfinished) and also a great deal of other music for the stage; a few choral works and about 250 songs. Certain of his larger works such as the First Symphony *August Strindberg in memoriam*, the string suite *Divertimento elegiaco* and the opera *The Crown Bride* have found a stable position in the repertoire. But Rangström's songs especially rank him among the greatest masters in Swedish music, and here he has, with a keen poetical sensitivity, created vocal music which is both personal and distinctive. Rangström was also an important and prolific writer who, besides many reviews and musical news articles, wrote essays, conversational and autobiographical articles and poems.

Invocation and jollification

The birth centenary of the Swedish composer Ture Rangström (1884–1947) was commemorated in two previous recordings (Caprice 1207 and 1208), of chamber music and lieder respectively. This third record is devoted to two orchestral works – The Fourth Symphony, *Invocatio* (1933–36), and the suite *Vauxhall* (1937).

These two works come very close together in time but they span one of the great contrasts of Rangström's personality, with a profound, questioning exploration of the fundamental questions of

life in the symphony and, in the suite, a masquerade, a confusion of identities and ironic detachment. Both works belong to Rangström's final "period", with expressionist intensity giving way to linearity, detachment, the retrospection and summing-up of an aging artist and, sometimes, refinements and simplifications as well. Then again, not least, there is a mercurial spontaneity of association.

The background

The Fourth Symphony germinated from a short organ composition, dated 20th August 1933 and entitled *Invocatio*. The writing of this piece (identical with what was to be in the first movement of the symphony) was followed, as so often with Rangström, by a long period of inward preparation, sketches and preliminary drafts until, three years later, the close score of the whole symphony was completed at unremitting speed between 4th and 22nd September 1936. The full score was completed two months later, just a week in advance of the première performance on 20th November 1936 by the Stockholm Concert Association, conducted by the composer. At this stage the work was still subtitled "Symphonic Improvisation" and the more definitive designation, "Symphony No. 4", was not used until the performance of an abridged version in 1943.

Invocatio is dedicated to two of Rangström's closest friends, the composer and STIM (The Swedish Performing Rights Society, Ltd) director Eric Westberg and his wife Inga.

The *Vauxhall* suite derives from Rangström's incidental music for a production of Shakespeare's *Henry IV* at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm. That music was composed at about the New Year 1934, but it was never actu-

ally played because the performance was cancelled. *Vauxhall* has been made to incorporate, for example, a section of the "Diana" episode and the whole of the "Daphne" episode from the incidental music. Three other pieces from the music for the play were arranged for two violins (*Three Dance Miniatures*, unpub.) and thematically these are very closely allied to the *Vauxhall* music.

The entire *Vauxhall* suite was composed by 24th August 1937, the score was dated 20th September 1937 and the première performance a week later, on 26th September, was given by the Stockholm Concert Association, conducted by the composer. The suite is dedicated to Rangström's friend and fellow-composer Kurt Atterberg, on the occasion of his 50th birthday.

Poetry for orchestra?

It is no coincidence that *Invocatio* was initially dubbed "Symphonic Improvisations" and did not acquire the more definitive, pretentious epithet of "symphony" until later. By then it had already been remarked several times that Rangström's lieder seemed invariably to embody all that was best, most personal and authentic about him as a composer. His symphonies, on the other hand, were a longstanding topic of discussion on account of their free, improvisational form, sometimes employing quite an idiosyncratic combination of conventional "symphonic" elements. The expression "poetry for orchestra" was coined by Rangström himself, doubtless purely in order to formulate his own intentions. The expression is apt but by no means exhaustive. The tide of discussion ran very high during the 1930s and 1940s, quite possible on account of *Invocatio*, in which Rangström, in his own words

(1936), had “attempted greater stringency of form than the composer had employed previously”.

There is no disputing the special position which *Invocatio* occupies. Here is a short résumé, beginning in 1903–04 when Rangström, now 18 years old, was studying counterpoint with Johan Lindegren. We can make this our starting point not only because certain aspects of the “greater stringency” of *Invocatio* are rooted here but also because the antithesis in Rangström’s music between conventional forms of composition and his own need for a free association of musical ideas becomes apparent very early on. During the years that followed, in fact all the time until 1914, when he composed his first symphony, *August Strindberg in memoriam*, Rangström was wrestling fiercely, both in his chamber music and in orchestral compositions, with various traditional instrumental forms. There was in fact something of Jacob and the Angel about his contest with symphonic and sonata form. The immediate outcome was a kind of collage technique in which contrasting parts are forged into larger entities, not infrequently with great tension and powerful climaxes. The Strindberg Symphony is a coping stone, summarising in symphonic format a great deal of the intellectual and developmental exertions of this period of just over ten years. It is the result of strong, youthful commitment and is sustained by a symphonic tension which may still be somewhat embryonic but is definitely viable.

The second symphony, *Mitt land* (“My country”) (1918–19), is of a completely different kind. As regards the “Poetic” aspect, during the preceding years Rangström composed two suites for orchestra: *Intermezzo drammatico* (1916) and *Divertimento elegiaco* (1917), the music of which

is simple, but not invariably unambiguous, almost entirely homophonic and divided into short, fairly self-contained sections, some of them dance-like, others pastiche, poetically shimmering or rhythmically agitated. Harmony, dynamics and texture vary all the time. One mood succeeds another. These suites, one might say, contain all the essentials of Rangström’s orchestral poetry.

The first movement of the second symphony is an attempt to recast this orchestral poetry in a symphonic mould. One has to admit that Rangström did not quite pull it off. In spite of some fine details (such as the Schubertian contrasting theme), this movement makes a fairly fragmentary impression, at the same time as its compact scoring feels rather static. After this, however, the symphonic development becomes much more streamlined, and the finale includes some of the most concentrated episodes to be found in any of Rangström’s symphonic writing.

Still more “lyrical” is the third symphony, *Sång under stjärnorna* (“Song under the stars”) (1929), but not in the same way as the previous symphony. It is “poetic” in that the themes – and with them the essential material of the entire symphony – are based on Rangström’s own song *Bön till natten* (“Prayer to the night”) (1924). There is a vocal breathing about the highly romantic, seething texture of this symphony, about its phrasing and rhythm. This symphony in one movement, emanating as it does from Rangström’s creative imagination as singer and lieder composer, is one of the most distinctive works he ever wrote for orchestra. He himself aptly characterised the symphony as “nothing but a solo song, without words, scored for a large orchestra” (1930).

Invocatio

There are many details about the first three symphonies showing that the short and significant period spent under Lindegren’s tuition had profoundly influenced Rangström’s approach to instrumental composition. This is more apparent than ever in *Invocatio*, where – almost exactly thirty years after the event – Rangström consciously reverts to this period. This, in a way, is typical of its time. During the Twenties and Thirties, many composers found their way back to “objective” musical forms, very much as a reaction against ultimately self-destructive romantic harpings on emotions and moods. This is probably also true in Rangström’s case. But the works from the summer of 1933, when the first movement of *Invocatio* was written, indicate in their various ways that Rangström was emerging from a profound personal and artistic crisis during the years round about 1930. Not that he abandoned great thoughts and ideas, but he had achieved greater detachment from his own ego and, in his music, greater “objectivity”, more linearity and buoyancy of texture, and a less compromising treatment of dissonance.

The first movement of the symphony, *Pre-ludio*, is a short chaconne over an archaic theme in the Dorian mode containing the thematic material for the entire symphony. This music presents itself massively and with almost total immediacy. It is constructed like a colossal arcade, a colonnade of full-sounding chords. The underlying structure is very simple. Essentially it is a two-part composition, almost like the exercise,

used in old counterpoint studies, of fitting a second part to a given *cantus firmus*. At the same time we are reminded of the way in which several different associations of ideas can be superimposed in Rangström’s music, because there are fleeting allusions to the Danish composer Carl Nielsen’s *Symphonic Suite* (introductory movement) and to his *Chaconne* for piano. If so, Rangström is paying tribute to music which he very often described as a salutary counterpoise to the passive, romantic evocation of moods.

This massive gateway movement is followed *attacca* by a *perpetuum mobile* *Toccata* with an agitated, restless quaver movement that hardly ever stops. As the tempo indication makes clear, this is an *allegro “furioso”*, with snatches of the chaconne theme from the first movement recurring to begin with in a truncated phrase repeated “like a *cantus firmus* in a furious *Dies irae*” (Rangström’s own words, 1943). And in the contrasting *cantabile* episodes the full chaconne theme rings out, in equalised note values, from the organ and wind instruments.

The first two movements make up a musical block of almost unrelieved tension which, in the third movement, is relieved by an *Intermezzo*. This title is meant literally. The *Intermezzo*, with its gently swaying siciliano rhythm in 6/8 time and its contrasting minuet-like episodes, is like an evocative interposition, with no dramatic accents, taken from one of Rangström’s orchestral suites; the *Notturmo* movement of *Intermezzo drammatico* (1916) is never very far away.

Intermezzo ends with a short, reflective phrase adumbrating the improvisationally exploratory, undulating melody in E flat minor (Rangström’s “darkest”, most pessimistic key) at the beginning of the movement which follows, *Recitativo ed arioso*. We have now come to the

heart of the symphony, the real *Invocatio* movement. In form it alternates between freely polyphonic episodes dominated by the organ and wind instruments ("recitativo") and homophonic episodes ("arioso") in which the strings take the lead. From the very beginning this movement assumes an ecclesiastical tone, alternating as it were between chorale prelude and the singing of the congregation.

If we are to speak of religious expression – as we may – this music is neither unambiguously affirmative nor uncomplicated. No other symphonic movement by Rangström presents such powerful contrasts. The "recitativo" sections present a free linearity of development which sometimes diminishes into a fragile, contemplative and introverted two-part structure, like an old organ *bicinium*, and sometimes surges into tremendous tutti culminations. The homophonic texture is constantly being filled out by quaver movements in descending seconds, the stock emblem of pain and suffering in early passion music.

To Moses Pergament, this became something of a motto not only for the *Invocatio* movement but also for the symphony as a whole – a lament. He writes:

"For despite its name ('Invocatio') this music actually conveys more in the nature of a melancholy inward struggle. Visions of long-forgotten peace and tranquillity, sacred sounds, sail like bright clouds into a troubled sky, where they darken and explode." (Svenska Dagbladet, 21st November 1936, reviewing the première performance).

And yet, after violent outbursts and drastic modulations, this adagio movement ends with a profound repose which is rarely to be found in Rangström's music.

The finale is fairly short. The chaconne theme of the first movement returns, this time garnished with an ostinato trumpet fanfare, and harsh, biting sounds from the trumpets also have their part to play in the ensuing section, a fairly short gigue-like presto with touches of gallows humour. By way of conclusion, the presto is framed by the returning chaconne. But before this happens Rangström once more pays tribute to the early music from which he has derived so many different impulses, this time with a highly personalised quotation of the venerable old tune *La folia*.

But why *Invocatio*? Rangström himself supplied two interpretations: "invocation of the imperious powers of life", "the barbarian's invocation of the unknown deity". He already conceived the idea of a symphony on this kind of subject in the mid-1910s, when he noted a symphony "on the great theme of Miserere!/invocation" in his sketchbook, among "works pending". The idea, then, was not to be realised for another 20 years, but clearly the plan was never forgotten. It crops up, for example, in a letter to Bo Bergman (1924) about plans for a "contemporary mass of life or death, a kind of profane requiem, for believers and unbelievers, mostly the latter". There are points of contact here with the song *Bön till natten* (1924) and with Rangström's third symphony, *Sång under stjärnorna* (1929).

Not that the "sacred sounds", the chorale melodies etc. of *Invocatio* are to be taken as a *confessio*. No doubt there is a connection here, but above all Rangström was a "Romantic" artist who, in his music and in his authorship, "staged" his thoughts and ideas. These are pictures of reality, an abundant spectrum of metaphors, myths and symbols from an expressive musician inspired by literature. All Rangström's major

works "deal with" his virtually existential involvement in fundamental questions of life. To begin with this involvement assumed a traditional, "Romantic" guise with life-death-love-the sea as its central and artistically very fruitful symbols. True, a great deal of this remains after the cathartic years of crisis round about 1930, but instead there gradually emerged a humbly formulated humanist view of man as a unique being, called upon to create something greater than himself. Ideas of life and art as temple service, a feeling of transcendence and thoughts of atonement become more and more prominent as themes, as witness various poems from the 1930s, the song *Mot natten* (1941) and the choral compositions *Sub umbra* (1941), as well as the opera *Gilgamesj* (1943–44).

Similarly, the recitativo movement of *Invocatio* has, for example, a close musical affinity to a couple of songs: *Orfeus* (1933), a setting of Bo Bergman's poem about the sacred "lyre, which frees the imprisoned, redeems the innermost voice of the living" and *Väl den som gudar har* (Karin Boye, 1941), which is also a song in a religious vein ("pledge yourself as a warrior at the altar rail"). There are many such strands of views and attitudes concerning life and of musical and poetic themes weaving different works by Rangström into a close-knit fabric of associations, memories and ideas.

Note. This recording of *Invocatio* is based on the complete version represented by the original score from 1936. The length of the symphony came under debate following the première performance, with the result that an abridged version was performed in 1943. For that occasion Rangström (unconvincingly to himself and others) had reluctantly deleted the entire *Intermezzo* movement and 16 bars of the *Recitativo ed arioso* movement.

Vauxhall

This suite is subtitled "a miniature suite for orchestra" and the composer refers to it as a "divertissement", which is more reminiscent of the 18th-century divertimento. This time Rangström took his title and his literary allusion from a poem entitled *Vauxhall* (1796) by the Swedish author Anna Maria Lenngren (1754–1817) describing the milling crowds at a place of amusement in Stockholm at that time. The air is redolent of musk and pomade and one catches a glimpse of misery disguised by powder and crinolines – all observed with a combination of palpability and ironic detachment which Rangström could approvingly recognise in himself.

But it is not so much the visitors to 18th-century Vauxhall that appear in Rangström's suite. Instead the "programme" conjures forth a *commedia dell'arte* revelry in which a number of classical deities are passed in review. They belong not so much to the Olympus of classical antiquity as to the aristocratic and courtly scene of the 18th century, the palaces, the parks, the theatres of the Stockholm of Gustav III and Bellman.

Vauxhall is by far Rangström's most playful and *musikantisch* work, composed with detachment, a somewhat dry, neo-classical disavowal of his material, even in moments of lyrical introversion. It radiates inward repose, *laissez-faire* rather than a determination to overwhelm and convince. In its brief and highly variable episodes, one instrument after another is given prominence, sometimes (and this is quite un-

usual in Rangström's music) with a touch of virtuosity. Most of the elegiac shadows, one feels, are provided by the incidental music borrowed from elsewhere (the Diana and Daphne episodes). The *alla marchia* sections of the first episode (also borrowed from the incidental music to Henry IV) can, the composer remarks, be heard more as a "whistle-pipe concerto" than a "military march". At several points Rangström also alludes to other works of his own, and in the rapid string passages of the turbulent finale he must have had great fun getting his own back on friends who had deplored the paucity of semi-quavers in his music.

Viewed in its chronological context, *Vauxhall* can in a way, like the *Invocatio* symphony, be seen as a reaction against overburdened romanticism. In the suite this takes the form of a bid for relaxed and, in the best sense of the term, entertaining music. During the 1930s Rangström had begun to sum up his musical activity, revising earlier works and trying out previously unused sketches and other working material. It is tempting hereto unravel a thread of his close-knot fabric of associated ideas, by interpreting the *Vauxhall* "divertissement" as the opposite number of a suite for strings, *Divertimento elegiaco* (1917), composed twenty years earlier, the title of which was borrowed, in the words of contemporary programme notes, from "the cheerful divertimenti of the 18th century". In the earlier composition, the title is a grim paradox, for the divertimento contains sombre music, described in a letter as a "carnival of death" (1917).

Humour in both cases. But this time, instead of defiance and a *pajazzo* grimace, a conciliatory smile at the incurable madness of life (i.e. humanity).

Axel Helmer

References

T. Rangström: letters to Bo Bergman and W. Stenhammar; programme notes for a radio broadcast 21st November 1930 (Symphony No. 3); programme notes of 20th November 1936 and 3rd November 1943. Stockholm Concert Association (*Invocatio*); review of première performance of *Invocatio*. L. Hedwall: *Den svenska symfonin* (1983; AWE/Gebers). Symphony No. 4 in D minor *Invocatio* (1933–36). Unpub. Score (autograph): Stockholm, Stiftelsen Musikulturens främjande. *Vauxhall*. Miniature Suite for Orchestra (1937). Unpub. Score (autograph): Stockholm, Statens musiksamlingar; Musikbiblioteket. Original words of the poem *Vauxhall* quoted from *Anna Maria Lenngren: Satir och idyll*. Dikter i urval av Magnus von Platen. Stockholm 1962. Prisma.

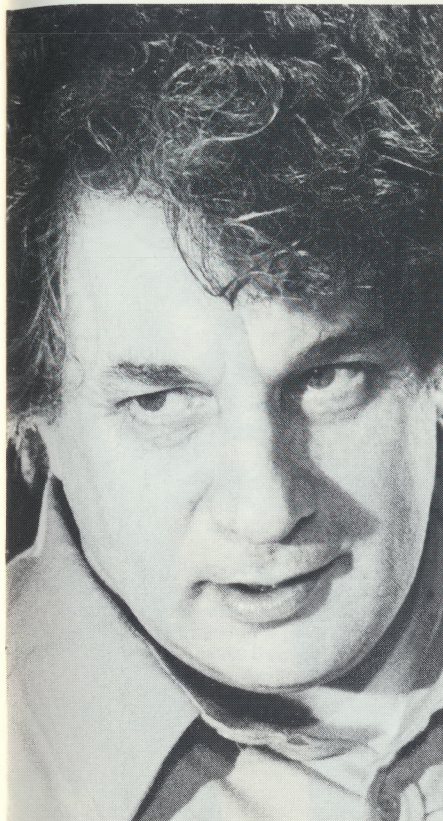


Foto Tommy Nilsson

Yuri Ahronovitch föddes i Leningrad 1933. Redan som 4-åring började han vid hemstadens musikkonservatorium i en klass för musikbegåvade barn.

Kriget tvingade honom avbryta sina musikstudier och innebar stora personliga umbäranden. Efter krigsslutet kunde han dock fullborda studierna och ta sitt dirigentdiplom. Tidigt engagerades han för konserter med flera av Sovjetunionens ledande orkestrar och för operaföreställningar på Bolshoiteatern i Moskva.

Ahronovitch utsågs 1964 till chefsdirigent för Moskvas Radiosymfoniorkester, en tjänst som han innehade till sin emigration till Israel 1972.

Under sina år i västerlandet har han nått en framträdande position i det internationella musiklivet. Talrika gästspel hos många av de främsta orkestrarna i Europa, USA och Japan. Sedan 1975 är han chefsdirigent för Gürzenichorkestern i Köln. Yuri Ahronovitch är också framstående operadirigent med lovordade insatser vid Münchner Staatsoper, Covent Garden i London och många italienska operahus.

Yuri Ahronovitchs höga ambitionsnivå och starka känsla för svensk musik gör honom mycket uppskattad som ledare (från 1982) och inspirationskälla för Stockholms Filharmoniker.

Yuri Ahronovitch was born in Leningrad 1933, and he studied music and violin from the age of four. The second World War forced him to discontinue his education, graduated from the Leningrad Conservatory of Music as a conduc-

tor, and was immediately invited to conduct leading Soviet orchestras, including the Bolshoy Theatre.

In 1964 he was made Chief conductor of the Moscow Radio Symphony, a post he managed until his 1972 emigration to Israel where he is now a citizen. During his years in the West he has established himself a great force in international music life. He regularly conducts leading orchestras in Europe, USA and Japan. Since 1975 he is Chief conductor of the Cologne Philharmonic Orchestra. Yuri Ahronovitch is also a renowned opera conductor and has received great acclaim for performances in Munich, London (Covent Garden) and many Italian opera houses. In Munich he was rewarded with the Orpheus Musical Critic Prize for his conducting of Eugene Onegin.

The Maestro's strong feeling for Swedish music has made him a popular and inspirational leading force of the Stockholm Philharmonic (appointed Chief conductor in 1982).

Osmo Vänskä (f. 1953) tillhör samma unga finska dirigentgeneration som Esa-Pekka Salonen och Jukka-Pekka Saraste.

Han är utbildad vid Sibelius-akademien i Helsingfors (dirigentdiplom för Jorma Panula 1977) och var 1977–82 stämledare för klarinettstämmen i Helsingfors Stadsorkester.

Sedan 1982, då Vänskä vann den internationella dirigenttävlingen i Besancon i Frankrike, har han helt koncentrerat sig på dirigentyrket. Han dirigerar numera regelbundet de stora orkestrarna i Skandinavien, och har förutom i Fin-



land dirigerat bl.a. Oslo filharmoniker, Stockholms filharmoniker och Radiosymfonikerna.

Han har också gästdirigerat i Frankrike och Tjeckoslovakien.

1986 debuterade Vänskä vid operafestivalen i Savonlinna med Trollflöjten i regi av August Everding, och är återengagerad dit för de närmaste säsongerna.

Osmo Vänskä (born in 1953) belongs to the same generation of young Finnish conductors as Esa-Pekka Salonen and Jukka-Pekka Saraste.

He was educated at the Sibelius Academy in Helsinki (he studied with Jorma Panula there and received his conductor's diploma in 1977) and was 1977–82 first clarinetist in the Helsinki City Orchestra.

Since 1982, when Vänskä won the international conductor's competition in Besancon, France, he has concentrated entirely on conducting. Nowadays he conducts the big orchestras in Scandinavia on a regular basis, and besides orchestras in Finland, he has conducted, among others, the Oslo Philharmonic, the Stockholm Philharmonic and the Swedish Radio Orchestra.

He has also been a guest conductor in France and Czechoslovakia.

In 1986 Vänskä made his debut at the Savonlinna Opera Festival in a production of The Magic Flute by August Everding, and he has been engaged there for the next few seasons to come.

The Compact Disc Digital Audio System

offers the best possible sound reproduction – on a small, convenient sound-carrier unit.

The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording.

This recording technology is identified on the back cover by a threeletter code:

DDD Digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

ADD Analogue tape recorder used during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

AAD Analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records.

No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

AN ORIGINAL CAPRICE DIGITAL RECORDING

CAPRICE

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Made in
Great Britain

All rights reserved
© & © 1987

BIEM
ncb

TURE RANGSTRÖM
(1884–1947)
INVOCATIO
VAUXHALL

The Stockholm Philharmonic
Orchestra
CAP 21195