



CD-611 STEREO

digital

Karl-Birger
Blomdahl

The Three
Symphonies

Swedish
Radio
Symphony
Orchestra

Leif
 Segerstam



BLOMDAHL, Karl-Birger (1916-1968)

Symphony No.1 (1943) *(STIM)* 29'14

World Première Recording

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | I. <i>Sostenuto et pesante – Allegro</i> | 10'07 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 10'20 |
| [3] | III. <i>Allegro con brio</i> | 8'33 |
-

Symphony No.2 (1947) *(Gehrmans)* 24'13

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-------|
| [4] | I. <i>Maestoso – Allegro giusto</i> | 6'38 |
| [5] | II. <i>Molto tranquillo</i> | 10'05 |
| [6] | III. <i>Allegro assai</i> | 7'20 |
-

[7] Symphony No.3, 'Facetter' (1950) *(Schott)* 22'38

*Largamente – Tranquillo, ma fluente – Prestissimo –
Allegro, molto deciso e ritmico – Largamente*

Swedish Radio Symphony Orchestra

(leader: Ulf Forsberg)

Leif Segerstam, conductor

The controversial and rebellious figure **Karl-Birger Blomdahl** became one of Sweden's most important 20th century composers. His impact was not only felt in the area of composition but in Sweden's musical life in general; he was active as a pedagogue and administrator as well as contributing to public discussions on artistic issues in newspapers, radio and television.

Born in Växjö in 1916, his engineering studies were halted when, after moving to Stockholm in 1935, he began private composition studies with Sweden's foremost modernist Hilding Rosenberg (1892-1985). Later, he also studied early music with Mogens Wöldike and conducting with Tor Mann at the Royal College of Music in Stockholm.

Blomdahl's in-depth study of 16th century vocal music, particularly that of Palestrina, resulted in a high level of craftsmanship as well as a strong emphasis on intervallic relations and counterpoint. Blomdahl also studied a great deal of baroque music, as we can see in his *Three Polyphonic Pieces* for piano (1945; BIS-CD-579). This interest in counterpoint, stemming from Rosenberg, continued through as a Swedish tradition with such composers as Gunnar Bucht and Allan Pettersson, both students of Blomdahl. Although his music remained essentially contrapuntal throughout his career, Blomdahl continuously expanded his musical language with influences from musical styles other than Western art music. In this way, jazz became a stylistic component in many of his works — for instance in the opera *Aniara* (1957-59), the oratorio *In the Hall of the Mirrors* (1951-52) and the ballet *Game for Eight* (1962).

By founding the so-called Monday Group, Blomdahl tried to promote new music. The group, made up of musicians such as the pianist Hans Leygraf, the conductor Eric Ericson, the composers Sven-Erik Bäck and Ingvar Lidholm, the musicologist Ingmar Bengtsson and, later, Bo Wallner, was a reaction against the general conservative quality of Swedish musical activity. From the mid-1940s on, the members met on Mondays in Blomdahl's apartment, studying and discussing new music. Hindemith's music and his treatise *The Craft of Musical Composition* were discussed as well as the music of the Second Viennese School, (although Blomdahl himself was not particularly impressed by the music of Schoenberg or Webern, preferring that of Alban Berg). The Monday Group eventually became influential and its members obtained important positions as professors and administrators. Between 1960 and 1964 Blomdahl himself was professor of composition at the

Royal College of Music in Stockholm and together with Bo Wallner started the important Composition Seminar (featuring guest lecturers such as György Ligeti), open to all composition students. Blomdahl also helped to found the Electro-Acoustic Studio in Stockholm. From 1956 to 1960 he was an adviser at the Swedish Broadcasting Corporation's Music Department and later, in 1965, he became the head of this department, a position he held until his death in 1968. Blomdahl claimed that his administrative posts actually helped his artistic creativity by enabling him to organize his thoughts.

Blomdahl's belief that a composer's self expression should have precedence over his or her efforts to communicate with the public was criticized as overly élitist by some. His large oratorio *Anabase* (1956), set to a text by Saint-John Perse, was inaccessible for most of the public because of its French text and complex musical language (at times reminiscent of Schoenberg's opera *Moses and Aaron*), and was strongly criticized as a prime example of such élitism.

Blomdahl's compositional style could be roughly divided into three periods. The first, from 1938 to 1948, is characterized by an emphasis on the perfection of his own compositional technique as well as strong influences from the music of Hindemith. A large number of orchestral and chamber works were written during this period. The second period, from 1948 to 1960, could be described as Blomdahl's mature style, including his most famous works *Facets* (1950) and *Aniara*. Here his musical language becomes more personal as well as more influenced by Central European music. Most of his music from 1950 onwards has literary associations.

The last period, beginning in 1961, is more difficult to characterize. Two notable features are the presence of an introvert atmosphere and his experimentation with timbral colours (probably on account of his international contacts as a professor and head of the Music Department). Examples of timbral experimentation include *Forma ferritonans* (1961) (in which he plays with clusters) and (in a more aphoristic style, sometimes almost pointillistic) his ballet *Game for Eight*.

Blomdahl's æsthetic development is interesting to trace, particularly in terms of his musical setting of literature. Early in his career, he expressed many doubts on the subject, as we can clearly see in his comment: 'Let poetry be poetry and music be music'. The titles of his earlier works, *Concerto for Violin and String Orchestra* (1946), two *String Quartets* (1939 and 1948) and *Concerto Grosso* (1944) illustrate this attitude. Gradually, however, his attitude changed, and he began writing such

works as his *Pastoral Suite* (1948) for strings and narrator (ad lib.) and *Dance Suite No.2* (1951) both inspired by the modernistic Swedish poetry of Erik Lindegren (1910-1968). The collaboration with Lindegren continued and resulted in Blomdahl's first large vocal work, the oratorio *In the Hall of the Mirrors* and in his magnum opus, the opera *Aniara* whose libretto by Lindegren was inspired by a cycle of Harry Martinson's poems.

Blomdahl collaborated not only with Lindegren in this opera, but also with several other important Swedish artists of the time: Göran Gentele as director, the painter Sven Erixon as stage designer, Birgit Åkesson as choreographer and, finally, Sixten Ehrling as conductor. The result, a true 'Gesamtkunstwerk', was acclaimed by both critics and public alike (it was performed more than a hundred times in Stockholm during Blomdahl's lifetime). The scenario, a spaceship losing control in space, contributed to its popular success. Compositionally a mixture of different musical styles, the opera utilized many new techniques such as the use of an electro-acoustic tape representing the voice of the almost human computer.

Blomdahl wrote a second opera, the tragicomedy *Herr von Hancken* (1962-64), set to Lindegren's libretto inspired by Hjalmar Bergman's text and was, just before his death, composing a third opera, *The Saga of the Big Computer*, to a text by the Nobel prizewinner and atomic physicist Hannes Alfvén. Throughout his career, Blomdahl also wrote incidental and film music as well as a few ballets inspired by the choreographer and dancer Birgit Åkesson, such as *Sisyphus* (1954), *Minotaur* (1957), *Game for Eight* and his two *Dance Suites* (1948 and 1951).

Much of his work was inspired by science (perhaps on account of his earlier interest). Apart from the aforementioned works, we can find examples such as his last completed work, the electro-acoustic piece *Altisonans* (Sounds from Space; 1966), where he used recorded material from satellites (as well as bird-song) and the music to photographer Lennart Nilsson's documentary film on the embryonic stage of a human life (1965). Another example, *Forma ferritonans*, aurally depicts the process of steel-making. Science was not, however, his only extra-musical interest. Humanistic concepts and questions made their way into his music as well. Although *Aniara* takes place in a spaceship, the plot is deeply humane in its allegory on the destiny of mankind.

Symphony No.1 (1943) was written during the Second World War, which caused several interruptions in the work of composition. It triggered a twofold

reception, positive from the critics yet negative from the general public. Written out on the front page of the draft is a poem by Esaias Tegnér, reflecting Blomdahl's preoccupation with the war. The first stanza ends with 'The fruits of the sword are all but secure. For born of the storm they'll but briefly endure'. Blomdahl was in fact generally pessimistic about the future of mankind.

During this period, Blomdahl was particularly preoccupied with orchestration problems. He was not completely satisfied with this aspect of his work although, even during his studies with Rosenberg, he systematically wrote with a clear conception of the instrumentation from the start, rather than first writing in the form of a piano score. The critics agreed that the *First Symphony* was too heavily orchestrated (maybe on account of extensive use of the timpani and the tuba) and added that he used too many ideas. Earlier, Rosenberg had criticized him for the same reasons. Perhaps some of the bad reviews were due to a poor performance in 1945.

The first movement opens with a short slow section, rhythmically reminiscent of a French overture from the baroque period (which is also the case in *Symphonies No.2* and *No.3*) and written in sonata form. The second movement has an expressive, almost romantic character, with most of the material given to the strings. The last movement has two distinct alternating characters: one with polyphonic sections inspired by Hindemith and Nielsen, and the other sharing the atmosphere of the second movement but gradually developing into a triumphant climax.

Symphony No.2 (1947) was not performed until 1952. It was initially rejected by the Orchestra of the Swedish Broadcasting Corporation as well as the Stockholm Philharmonic Orchestra who both considered it impossible to perform. After the success of *Symphony No.3, Facets*, at the ISCM festival in Frankfurt in 1951, however, it was re-evaluated and premièred. The critics were once again positive. Later, Blomdahl claimed that it was a sort of preparation for *Facets*. In terms of form, the symphony is quite typical of his style. Although his harmonic and rhythmical language is often complicated, the form is always clear and often outlines a building-up towards a final climactic section. Another common stylistic aspect present in this work is his use of syncopated rhythms. *Symphony No.2* begins with a short slow introduction, followed by a polyphonic movement reminiscent of Hindemith. The theme develops into a powerful and climactic *tutti*

section in the last bars. (Blomdahl used parts of the first movement in his score for Ingmar Bergman's film *Gycklarnas Afton* [The Naked Night].)

The second movement is a passacaglia-like set of variations. It embodies one of the most expressive melodic lines ever written by Blomdahl. The second as well as the last movements again illustrate the composer's ability to build up large climaxes. The finale has the same character as the first movement, being very polyphonic with fugue-like sections. The frequent change of time signatures creates, as Bo Wallner describes it, an oscillation between 'dance and march-like' characters.

Symphony No.3, Facets, one of the greatest Swedish symphonies ever written, was Blomdahl's first real masterpiece and has justly received popular acclaim ever since its completion. Being one of the first Scandinavians to show any interest in twelve-tone technique, Blomdahl planned this symphony in a dodecaphonic manner. Blomdahl nevertheless claimed that Schoenberg's twelve-tone technique did not suite him. What he wanted to achieve was a personal expressive language ranging from tonality to atonality and from simplicity to complexity. While Blomdahl described his piece in terms of continuous variation, the Danish scholar Finn Kirstein explained the free use of the twelve-tone system as a process using different-sized segments of the row consecutively (there are, however, works by Blomdahl written in the 'orthodox' twelve-tone technique, for example his last chamber work, *Trio for Clarinet, Cello and Piano* from 1955). Blomdahl was very attached to the music of Béla Bartók and the segmentation technique may have been influenced by him.

The symphony is divided into five distinct sections. The first is, as mentioned above, slow, reminding one of a French overture (Blomdahl described that section as 'cold — desolately lyrical — groping'). The second, in which the row is first presented as a whole by a solo cello, is scored for strings. Blomdahl once stated, according to Wallner, that this movement is a lament for the victims in Warsaw during and after the Second World War ('...increasing tension, timbral expansion').

The third, a *Prestissimo* section, functions like the scherzo movement in a romantic symphony, although it is constructed in binary instead of ternary form. In the first brilliant part, Blomdahl shows influences from Hilding Rosenberg, particularly in terms of orchestration, while in the second part glimpses of Stravinsky, a composer Blomdahl greatly respected, can be heard ('time for play').

The fourth section begins in a manner typical for Blomdahl (after a couple of bars with side drum and timpani) with a contrapuntal section 'à la Hindemith', ('...machine-like, inexorable, — square-shaped!') building up into a dance-like climax (dance-like also literally speaking; he used some of the thematic material earlier in his *Dance Suite No.1*). The whole work ends with the fifth section, a varied recapitulation of the introduction.

© *Per F. Broman 1993*

The **Swedish Radio Symphony Orchestra** assumed its present form in 1965, when the previous Swedish Radio Orchestra and Swedish Radio Light Music Orchestra were amalgamated, although its origins go back to the experimental broadcasts made by Swedish Radio in 1923/4. Among the orchestra's chief conductors can be numbered Sergiu Celibidache, Stig Westerberg, Herbert Blomstedt and Esa-Pekka Salonen. The orchestra's own concert hall, the Berwald Hall, was built in 1979. The orchestra has made successful international tours and appears on 8 other BIS records.

At present the Finnish composer and conductor **Leif Segerstam** (b.1944) is principal conductor of the Danish National Radio Symphony Orchestra in Copenhagen. After studying at the Sibelius Academy in Helsinki until 1963 and at the Juilliard School of Music in New York (1963-65) his career as an opera conductor developed rapidly; with Stockholm and Berlin as his bases, he made guest appearances all over the world — at the Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scala, Teatro Colón, Salzburg Festival, Vienna State Opera, Savonlinna Opera Festival, in Hamburg, Geneva and so on. After serving as Opera Director in the jubilee season of the Finnish National Opera, he began to work as a symphonic conductor, and from 1975-82 was chief conductor of the Austrian Radio Symphony Orchestra (ORF) in Vienna. In part simultaneously (1977-87) he was chief conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra in Helsinki and finally he was also General Musical Director of the State Philharmonic Orchestra of the Rhenish Palatinate in Germany. In the course of his guest appearances all over the world he has often interpreted his own compositions. The number of string quartets he has written (currently 26!) and violin concertos (6!) that he has written reflects his origins as a violinist. He appears on 23 other BIS records.

Die umstrittene und rebellische Gestalt **Karl-Birger Blomdahl** war einer der wichtigsten schwedischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Wirkung war nicht nur auf dem kompositorischen Gebiet, sondern auch im schwedischen Musikleben ganz allgemein spürbar; er wirkte als Pädagoge und Administrator, und er trug zur öffentlichen Debatte im künstlerischen Felde durch Beiträge in Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen bei.

Er wurde 1916 zu Växjö geboren und widmete sich zunächst technischen Studien, die er aber unterbrach, als er 1935 nach Stockholm zog und begann, bei Schwedens hervorragendstem Modernisten Hilding Rosenberg (1892-1985) privaten Kompositionsunterricht zu nehmen. Später studierte er auch frühe Musik bei Mogens Wöldike und Dirigieren bei Tor Mann an der Stockholmer Musikhochschule.

Blomdahls tiefgehende Studien der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, besonders jener von Palestrina, ergaben ein großes handwerkliches Können und eine starke Betonung der Verwandtschaften der Intervalle und des Kontrapunkts. Er studierte auch die Barockmusik eingehend, wie wir es an seinen *Drei polyphonen Stücken* für Klavier (1945, BIS-CD-579) sehen können. Dieses von Rosenberg herrührende Interesse für Kontrapunkt lief als schwedische Tradition bei Komponisten wie Gunnar Bucht und Allan Pettersson (beide Schüler von Blomdahl) weiter. Obwohl seine Musik sein ganzes Leben lang in der Hauptsache kontrapunktisch blieb, erweiterte Blomdahl fortwährend seine musikalische Sprache durch Anregungen von Musikstilen außerhalb der westlichen Kunstmusik. Somit wurde der Jazz ein Stilmittel in vielen seiner Werke — etwa in der Oper *Aniara* (1957-59), dem Oratorium *Im Saale der Spiegel* (1951-52) und dem Ballett *Spiel für acht* (1962).

Durch die Gründung der sogenannten Montagsgruppe wollte Blomdahl die neue Musik fördern. Die Gruppe bestand aus Musikern wie der Pianist Hans Leygraf, dem Dirigenten Eric Ericson, den Komponisten Sven-Erik Bäck und Ingvar Lidholm, dem Musikwissenschaftler Ingmar Bengtsson, und später Bo Wallner, und sie war eine Reaktion gegen die allgemein konservativen Eigenschaften des schwedischen Musiklebens. Ab Mitte der 1940er Jahre trafen sich die Mitglieder in Blomdahls Wohnung, wo sie neue Musik studierten und diskutierten. Hindemiths Musik und seine *Unterweisung im Tonsatz* waren Gegenstand der Diskussionen, sowie die Musik der zweiten Wiener Schule (obwohl Blomdahl von der Musik von

Schönberg und Webern nicht sonderlich beeindruckt war, sondern jene von Alban Berg bevorzugte). Mit der Zeit wurde die Montagsgruppe einflußreich, und ihre Mitglieder erhielten wichtige Posten als Professoren und Administratoren. Zwischen 1960 und 1964 war Blomdahl selbst Professor für Komposition an der Stockholmer Musikhochschule, wo er mit Bo Wallner zusammen das wichtige Kompositionsseminar gründete (mit Gastprofessoren wie György Ligeti), das allen Kompositionsstudenten offen war. Er half auch bei der Gründung des Stockholmer elektroakustischen Studios. 1956-60 war er Ratgeber der E-Musikabteilung des Schwedischen Rundfunks, und später, 1965, wurde er Chef der Abteilung, welchen Posten er bis zu seinem Tode 1968 innehatte. Er behauptete, seine administrative Arbeit sei bei der künstlerischen Tätigkeit eine Hilfe, da sie es ihm ermögliche, seine Gedanken zu ordnen.

Blomdahls Glaube, daß die Selbstverwirklichung eines Komponisten wichtiger sei als seine Versuche, mit dem Publikum Kontakt zu bekommen, wurde in manchen Kreisen als übertrieben elitär kritisiert. Sein großes Oratorium *Anabase* (1956) zu einem Text von Saint-John Perse war dem Großteil des Publikums aufgrund des französischen Textes und der komplizierten Musiksprache unzugänglich (die stellenweise an Schönbergs *Moses und Aron* erinnert), und wurde als Prachtbeispiel eines solchen Elitismus kritisiert.

Blomdahls Kompositionsstil kann grob in drei Perioden unterteilt werden. Charakteristisch für die erste, 1938-48, ist das Perfektionieren seiner eigenen Tonsprache, sowie starke Einflüsse von Hindemiths Musik. Viele orchestrale und Kammermusikwerke entstanden in jener Zeit. Die zweite Periode, 1948-60, kann als Reifezeit beschrieben werden, mit seinen berühmtesten Werken *Facetten* (1950) und *Aniara*. Hier wird seine Musiksprache persönlicher, aber auch von der zentraleuropäischen Musik mehr beeinflusst. Der Großteil seiner Musik ab 1950 ist literarisch basiert.

Die letzte Periode, ab 1961, ist schwerer charakterisierbar. Zwei auffallende Züge sind eine introvertierte Atmosphäre und das Experimentieren mit Klangfarben (vermutlich aufgrund seiner internationalen Kontakte als Professor und Chef der Musikabteilung). Beispiele dieser Experimente sind *Forma ferritonans* (1961; hier spielt er mit Clustern) und das Ballett *Spiel für acht* (hier eher aphoristisch, manchmal fast pointillistisch).

Blomdahls ästhetische Entwicklung ist interessant, besonders in Hinblick auf die Literatur, die er zum Vertonen wählte. Früher in der Karriere drückte er darüber viele Zweifel aus, wie im Spruch: „Lassen wir Poesie Poesie sein und Musik Musik“. Seine früheren Werktitel, *Konzert für Violine und Streichorchester* (1946), zwei *Streichquartette* (1939 bzw. 1948) und *Concerto grosso* (1944) zeugen von dieser Einstellung. Allmählich änderte er aber seine Meinung und begann, solche Werke zu schreiben wie die *Pastoralsuite* (1948) für Streicher und Erzähler (ad lib.) und die *Tanzsuite Nr.2* (1951), beides von Texten des modernistischen schwedischen Dichters Erik Lindegren (1910-68) inspiriert. Die Zusammenarbeit mit Lindegren ging weiter und ergab das erste große Vokalwerk von Blomdahl, das Oratorium *Im Saale der Spiegel*, sowie sein Magnum Opus, die Oper *Aniara*, deren Libretto von Lindegren wiederum von einem Gedichtzyklus von Harry Martinson inspiriert wurde.

In dieser Oper arbeitete Blomdahl nicht nur mit Erik Lindegren zusammen, sondern auch mit mehreren anderen wichtigen schwedischen Künstlern der damaligen Zeit. Göran Gentele führte Regie, der Maler Sven Erixon machte Bühnenbild und Kostüme, Birgit Åkesson war Choreograph und Sixten Ehrling dirigierte. Das Ergebnis wurde ein wahres Gesamtkunstwerk, das von Kritikern und Publikum mit gleicher Begeisterung empfangen wurde (die Oper wurde zu Blomdahls Lebenszeit in Stockholm mehr als hundertmal gespielt). Die Handlung, ein Raumschiff, das im Weltraum außer Kontrolle gerät, trug zum Erfolg bei. Die Oper war kompositorisch eine Mischung aus verschiedenen Musikstilen, und es wurden viele neue Techniken verwendet, wie ein Tonband, das die Stimme des nahezu menschlichen Computers darstellte.

Blomdahl schrieb eine zweite Oper, die Tragikomödie *Herr von Hancken* (1962-64) zu einem Libretto von Lindegren nach einem Text von Hjalmar Bergman. Vor seinem Tode war er mit einer dritten Oper beschäftigt, *Das Märchen vom großen Computer*, zu einem Text des Nobelpreisträgers und Atomphysikers Hannes Alfvén. Seine ganze Karriere lang schrieb Blomdahl auch Theater- und Filmmusik, sowie einige durch die Choreographin und Tänzerin inspirierte Ballette, *Sisyphos* (1954), *Minotaur* (1957), *Spiel für acht* und die beiden *Tanzsuiten* (1948 bzw. 1951).

Ein Großteil seines Schaffens wurde durch die Wissenschaft angeregt (vielleicht aufgrund seines früheren Interesses). Neben den bereits erwähnten Werken können wir solche Beispiele finden wie sein letztes vollendetes Werk, die

elektroakustische Komposition *Altisonans* (Klänge aus dem All, 1966), wo er Aufnahmen von Satelliten verwendete (sowie Vogelgesang), und die Musik zum Dokumentarfilm des Photographen Lennart Nilsson über das embryonale Stadium des menschlichen Lebens (1965). Ein anderes Beispiel, *Forma ferritonans*, bringt ein akustisches Bild der Stahlherstellung. Die Wissenschaft war allerdings nicht sein einziges außermusikalisches Interesse. Humanistische Ideen und Fragen fanden ebenfalls den Weg in seine Musik. Obwohl *Aniara* in einem Raumschiff spielt, ist die Handlung tief menschlich in seiner Allegorie über das Schicksal der Menschheit.

Die *Symphonie Nr.1* (1943) wurde während des zweiten Weltkrieges geschrieben, weswegen die Kompositionsarbeit mehrmals unterbrochen wurde. Der Empfang war positiv seitens der Kritiker aber negativ beim großen Publikum. Auf der ersten Seite der Skizze schrieb Blomdahl ein Gedicht von Esaias Tegnér, das seine Sorgen wegen des Krieges spiegelt. Die erste Strophe endet mit den Worten: „Die Früchte des Schwertes sind nicht sicher. Denn vom Sturme geboren werden sie nur kurz überleben“. Im allgemeinen war Blomdahl pessimistisch bezüglich der Zukunft der Menschheit.

Während jener Zeit beschäftigte er sich besonders mit Orchestrationsproblemen. Er war mit diesem Aspekt seiner Arbeit nicht ganz zufrieden, obwohl er sogar während der Studien bei Rosenberg systematisch gleich von Anfang an mit einer klaren Vorstellung der Instrumentation komponierte, und nicht zuerst einen Klavierauszug schrieb. Die Kritiker waren sich darüber einig, daß die *erste Symphonie* zu schwer orchestriert war (vielleicht wegen der ausgiebigen Verwendung der Pauken und der Tuba) und fügten hinzu, er verwende zu viele Ideen. Früher hatte ihn Rosenberg aus denselben Gründen kritisiert. Vielleicht war eine mangelhafte Aufführung 1945 der Grund für einige der schlechten Kritiken.

Der erste Satz beginnt mit einer kurzen, langsamen Einleitung, rhythmisch an eine französische Ouvertüre des Barockzeitalters erinnernd (was auch bei den *Symphonien 2* und *3* der Fall ist) und ist in Sonatenform geschrieben. Der zweite Satz hat einen expressiven, fast romantischen Charakter, und das meiste Material wird von den Streichern gebracht. Der letzte Satz hat zwei distinkte, abwechselnde Charaktere: einen mit polyphonen, von Hindemith und Nielsen beeinflussten

Abschnitten, der andere mit der Atmosphäre des zweiten Satzes, die sich hier aber allmählich zu einem triumphalen Höhepunkt entwickelt.

Die **Symphonie Nr.2** (1947) wurde erst 1952 uraufgeführt. Zunächst war sie vom Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks und von der Stockholmer Philharmonie abgelehnt worden, die sie beide für unspielbar hielten. Nach dem Erfolg der *Symphonie Nr.3, Facetten*, beim IGNM-Festival in Frankfurt 1951, wurde sie aber neu eingeschätzt und uraufgeführt. Die Kritiker waren wieder einmal positiv. Später behauptete Blomdahl, sie sei eine Art Vorbereitung für die *Facetten* gewesen. Formal gesehen ist die Symphonie für seinen Stil ganz typisch. Obwohl seine harmonische und rhythmische Sprache häufig kompliziert ist, bleibt die Form stets klar, oft mit einem allmählichen Aufbau bis zu einem abschließenden Höhepunkt. Ein anderer stilistischer Aspekt, den wir auch in diesem Werk finden, ist die Verwendung von synkopierten Rhythmen. Die *Symphonie Nr.2* beginnt mit einer kurzen, langsamen Einleitung, von einem polyphonen Satz gefolgt, der an Hindemith erinnert. Das Thema entwickelt sich zu einem kraftvollen Höhepunkt im Tutti in den letzten Takten. (Blomdahl verwendete Teile des ersten Satzes in seiner Partitur zu Ingmar Bergmans Film *Gycklarnas afton*.)

Der zweite Satz ist eine Folge von Variationen, einer Passacaglia ähnlich. Er enthält eine der ausdrucksvollsten melodischen Linien, die Blomdahl jemals schrieb. Der zweite und der letzte Satz veranschaulichen wiederum die Fähigkeit des Komponisten, große Höhepunkte aufzubauen. Das Finale hat denselben Charakter wie der erste Satz, sehr polyphon mit fugenähnlichen Abschnitten. Häufige Tempowechsel bewirken, wie Bo Wallner es beschreibt, ein Schwanken zwischen tänzerischen und marschähnlichen Charakteren.

Die **Symphonie Nr.3, Facetten**, eine der größten schwedischen Symphonien überhaupt, war Blomdahls erstes Meisterwerk und hatte stets große Publikumserfolge. Blomdahl war einer der ersten Skandinavier, die sich je für die Zwölftontechnik interessierten: demzufolge ist diese Symphonie dodekaphonisch angelegt. Allerdings behauptete der Komponist, daß Schönbergs Zwölftontechnik ihm nicht paßte. Was er erreichen wollte, war eine persönliche expressive Sprache mit einer Spannweite von Tonalität zu Atonalität und von Schlichtheit zu Kompliziertheit. Während er selbst dieses Werk als fortwährende Variationen beschrieb, erklärte der dänische Wissenschaftler Finn Kirstein den freien

Gebrauch des Zwölftonsystems als einen Prozess, bei dem verschieden große Segmente der Reihe konsekutiv gebracht werden (es gibt allerdings Werke von Blomdahl in der „orthodoxen“ Zwölftontechnik, beispielsweise seine letzte Kammermusik, *Trio für Klarinette, Cello und Klavier*, 1955). Blomdahl war der Musik von Béla Bartók sehr verbunden, und die Segmenttechnik mag durch diesen beeinflusst worden sein.

Die Symphonie ist in fünf deutlich zu unterscheidende Teile gegliedert. Der erste ist wie erwähnt langsam und erinnert an eine französische Ouvertüre (Blomdahl beschrieb den Abschnitt als „kalt – trostlos lyrisch – tastend“). Der zweite, in welchem die Reihe zunächst als Ganzes von einem Solocello gebracht wird, ist für Streicher gesetzt. Laut Wallner sagte Blomdahl einmal, dieser Satz sei ein Klagelied über die Opfer in Warschau während und nach dem zweiten Weltkrieg („...wachsende Spannung, klangmäßige Erweiterung“).

Der dritte Satz, ein *Prestissimo*, funktioniert wie das Scherzo einer romantischen Symphonie, allerdings zwei- statt dreigeteilt. Im ersten spannenden Teil zeigt Blomdahl besonders hinsichtlich der Orchestration Einflüsse von Hilding Rosenberg, während man im zweiten Teil Strawinsky ahnen kann, einen Komponisten, vor dem Blomdahl den größten Respekt hatte („Zeit zum Spielen“).

Der vierte Teil beginnt auf eine für Blomdahl typische Weise (nach ein paar Takten mit kleiner Trommel und Pauken) mit einem kontrapunktischen Abschnitt „à la Hindemith“, („...maschinenhaft, unerbittlich, – viereckig!“) bis zu einem tänzerischen Höhepunkt aufbauend (tänzerisch auch wörtlich; er hatte bereits etwas vom thematischen Material in der *Tanzsuite Nr.1* verwendet). Das Werk endet mit dem fünften Abschnitt, einer variierten Rekapitulation der Einleitung.

© **Per F. Broman 1993**

Das **Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks** entstand in seiner heutigen Gestalt 1965 durch die Fusion des Rundfunkorchesters mit dem Unterhaltungssorchester des Schwedischen Rundfunks. Seine Ursprünge beziehen sich allerdings auf Experimentsendungen des Schwedischen Rundfunks 1923/24. Unter den Chefdirigenten sind zu erwähnen Sergiu Celibidache, Stig Westerberg, Herbert Blomstedt und Esa-Pekka Salonen. Das eigene Konzerthaus des Orchesters, die Berwaldhalle, wurde 1979 erbaut. Das Orchester war auf

internationalen Konzerttournees erfolgreich und ist auf acht weiteren BIS-Platten zu hören.

Zur Zeit ist der finnische Komponist und Dirigent **Leif Segerstam** (geb. 1944) Chefdirigent des Dänischen Rundfunkorchesters in Kopenhagen. Nach Studien bis 1963 an der Sibelius-Akademie (Helsinki) und 1963-65 an der Juilliard School of Music (New York) begann er eine erfolgreiche Karriere als Operndirigent. Mit Stockholm und Berlin als Ausgangspunkte gastierte er überall in der Welt: Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scala, Teatro Colón, Salzburger Festspiele, Wiener Staatsoper, Savonlinna Opernfestspiele, Hamburg, Genf u.a.. Er wirkte auch als Opernintendant in der Jubiläumssaison der Finnischen Nationaloper. 1975-82 war er Chefdirigent des Österreichischen Rundfunkorchesters (ORF) in Wien. 1977-87 war er Chefdirigent des Finnischen Radiosymphonieorchesters in Helsinki und schließlich wirkte er auch als Generalmusikdirektor 1983-89 der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz in Deutschland. Er hat häufig seine eigenen Kompositionen überall in der Welt dirigiert. Daß er ursprünglich Geiger war, zeigt sich in der Anzahl seiner Streichquartette, jetzt 26! und Violinkonzerte, 6! Als Geiger, Komponist oder/und Dirigent erscheint er auf 23 anderen BIS-Platten.

Karl-Birger Blomdahl, un homme de caractère rebelle, devint l'un des compositeurs suédois les plus importants du 20^e siècle. Ses activités diverses, en tant que pédagogue, administrateur et participant avide de tous les débats publics sur l'esthétique artistique (journaux, radio, télévision), l'amènèrent à influencer non seulement le domaine de la composition, mais tous les milieux musicaux de son époque.

Né à Växjö en 1916, Karl-Birger Blomdahl termina ses études d'ingénieur en 1935 puis commença à Stockholm à apprendre la composition avec Hilding Rosenberg (1892-1985), le plus célèbre innovateur de l'époque. Peu après, il entreprit également des études de musique ancienne avec Mogens Wöldike et de direction orchestrale avec Tor Mann au collège Royal de musique de Stockholm.

Ses analyses approfondies de la musique vocale du 16^e siècle, surtout celle de Palestrina, lui donnèrent l'aisance nécessaire à l'écriture musicale et un intérêt particulier pour le contrepoint modal ainsi que pour le contrepoint tonal de la période baroque [fait évident à l'écoute de la pièce pour piano *Trois pièces polyphoniques* (1945; BIS-CD-579)]. Il a participé au développement du style suédois, particulièrement dans l'aspect contrapuntique des compositions, depuis Rosenberg jusqu'à Gunnar Bucht et Allan Pettersson (tous deux étudiants de Blomdahl). Bien que sa musique restât essentiellement enracinée dans cette tradition, Blomdahl élargit continuellement son langage avec des influences venant de musiques ayant des racines non occidentales. Le jazz, par exemple, est un style musical que l'on entend dans ses œuvres. Parmi celles-ci nous trouvons son opéra *Aniara* (1957-59), son oratorio *Dans le corridor des miroirs* (1951-52), et son ballet *Jeu pour huit*.

En dehors de la composition, Blomdahl trouva le temps d'occuper des postes administratifs importants qui lui permirent, disait-il, "d'organiser ses pensées créatives". En 1956, il fut engagé comme conseiller au département de musique de la radio suédoise dont il en devint le chef en 1965 (poste qu'il occupa jusqu'à sa mort, en 1968).

Son esprit énergique et révolutionnaire amena Blomdahl à créer "le groupe des lundis", une société rassemblant des musiciens importants (parmi lesquels se trouvaient le pianiste Hans Leygraf, le chef d'orchestre Eric Ericson, les compositeurs Sven-Erik Bäck et Ingvar Lidholm, les musicologues Ingmar Bengtson et plus tard Bo Wallner), tous partisans enthousiastes de musique

contemporaine, qui réagissaient contre l'ordre musical conservateur profondément établi dans la culture suédoise de l'époque. Dès 1940, ils se rassemblèrent tout les lundis chez Blomdahl pour étudier et discuter les nouvelles œuvres musicales. Le traité *L'Art de la composition musicale* et la musique de Hindemith d'une part, la musique de la "seconde école viennoise" d'autre part, fournirent des sujets de débats importants (même si Blomdahl lui-même ne s'intéressa pas à la musique de Schoenberg ni de Webern, préférant de loin celle de Berg). "Le Groupe des lundis" devint reconnu et même influent, ce qui permit aux membres d'occuper des postes importants de professeurs et d'administrateurs.

En 1960, Blomdahl fut nommé professeur au Collège Royal de Musique à Stockholm (il y resta jusqu'en 1964) et y fonda, avec l'aide de Bo Wallner, un cours ouvert à tout étudiant de composition et qui reçut des invités aussi importants que György Ligeti. Durant cette époque, Blomdahl participa également à la création du premier studio électro-accoustique à Stockholm.

En ce qui concerne sa philosophie, en tant qu'artiste, Blomdahl différait de la plupart des traditionalistes dans ses opinions et fut sévèrement critiqué pour son élitisme. D'après lui, le créateur doit se concentrer sur sa propre expression plutôt que de s'inquiéter à propos de sa capacité à communiquer avec le public. Son oratorio, *Anabase*, basé sur un texte de Saint-John Perse, fournit à ses adversaires un exemple parfait de ce soit-disant élitisme, à cause d'un langage musical complexe et du texte écrit en français (l'oratorio ressemble par moments à l'opéra de Schoenberg *Moses und Aron*).

Son style peut être divisé en trois périodes distinctes. La première, entre 1938 et 1948, est caractérisée par la recherche de sa propre technique de composition en même temps qu'une influence marquée de Hindemith. Pendant ces dix années, il écrit surtout de la musique instrumentale pour orchestre et de la musique de chambre. La seconde phase dans son développement artistique, située entre 1948 et 1960, est plutôt caractérisée par un style beaucoup plus personnalisé et mûr. C'est durant cette période qu'il créa ses œuvres les plus importantes et les plus connues, *Facets* et *Aniara*. À partir de 1950, sa musique est toujours liée à des disciplines non-musicales (littérature, poésie, ballet, film, sciences, etc...).

La troisième période, entre 1961 et 1968, est beaucoup plus difficile à classer. Cependant, nous y trouvons au moins deux caractéristiques communes, notamment la présence d'une atmosphère introvertie et d'une expérimentation avec divers

timbres sonores (sûrement grâce à ses contacts internationaux en tant que professeur et chef du département de musique). Des exemples d'une telle expérimentation incluent *Forma ferritonans* (1961) et, dans un style presque pointilliste, son fameux ballet *Jeu pour huit*.

En ce qui concerne ses valeurs esthétiques, le développement de Blomdahl est très intéressant à suivre, tout particulièrement son attitude envers l'adaptation littéraire en musique. Au début de sa carrière, son commentaire: "que la poésie reste poésie et que la musique reste musique", ainsi que les titres de ses premières œuvres, *Concerto pour violon et orchestre* (1946), deux *Quatuors à cordes* (1939 et 1948) et *Concerto Grosso* (tous des titres purement musicaux), font preuve de doutes marqués face à une telle fusion. Son attitude changea plus tard, ce que nous pouvons percevoir dans les œuvres *Suite Pastorale* (1948), pour cordes et récitant (ad lib), et *Suite de danse no 2* (1951), toutes deux inspirées par les poèmes du suédois Erik Lindegren (1910-1968). La collaboration entre Blomdahl et Lindegren continua longtemps et produisit deux œuvres importantes, l'oratorio *Dans le corridor des miroirs* et l'opéra *Aniara* (dans lequel le scénario de Lindegren fut inspiré par un cycle de poèmes de Harry Martinson). Lors de la création de ce grand opéra, Blomdahl collabora non seulement avec Lindegren mais aussi avec plusieurs grands artistes de l'époque: Göran Gentele participa en tant que directeur, le peintre Sven Erixon en tant que metteur en scène, Birgit Åkesson créa la chorégraphie et finalement Sixten Ehrling dirigea l'orchestre. Le résultat, un véritable "Gesamtkunstwerk", fut chaleureusement accueilli par les critiques ainsi que par le public (l'opéra fut joué une centaine de fois avant la mort de Blomdahl). Le scénario, l'histoire d'un vaisseau spatial qui perd contrôle, contribua certainement au succès populaire. Mélange de plusieurs genres musicaux, l'opéra s'est servi de nouvelles découvertes technologiques, comme par exemple l'emploi d'une bande électro-acoustique pour la voix du protagoniste principal, l'ordinateur. Blomdahl écrivit un second opéra, la tragi-comédie *Herr von Hancken*, basé encore une fois sur un scénario de Lindegren inspiré par un texte de Hjalmar Bergman. Il mourut avant d'en achever un troisième: *L'histoire du grand ordinateur*, inspiré cette fois-ci par un texte de Hannes Alfvén.

Dans sa carrière, Blomdahl composa aussi la musique d'un certain nombre de films ainsi que plusieurs ballets, tous inspirés par la danseuse et chorégraphe

Birgit Åkesson, parmi lesquels se trouvent *Sisyphé* (1954), *Minotaure* (1957), *Jeu pour huit* et les deux *Suites de danse* (1948-51).

Comme nous le voyons jusqu'ici, un grand nombre de ses œuvres furent inspirées par les sciences (sans doute à cause de ses études d'ingénieur). À part ceux déjà mentionnés, nous trouvons d'autres exemples comme sa dernière œuvre terminée (1966), l'œuvre électro-acoustique *Altisonans* (sons de l'espace), dans laquelle il se servit d'enregistrements faits par des satellites, et dans sa musique composée pour le documentaire de Lennart Nilsson sur la phase embryonnaire de la vie humaine (1965). Un autre exemple, *Forma ferritonans*, mime les sons produits par la création du fer. Néanmoins, les sciences et la poésie n'étaient pas les seuls intérêts extra-musicaux de Blomdahl. Des questions philosophiques troublaient son esprit et se manifestèrent souvent dans sa musique. Malgré l'aspect technologique du scénario d'*Aniara*, l'histoire garde une dimension humaine par sa recherche du destin de l'homme.

La *symphonie no 1* (1943), écrite pendant la seconde guerre mondiale, fut bien reçue par la critique mais trouva auprès du public un accueil partagé.

Sur la première page de son manuscrit, Blomdahl avait copié un poème de Esaïas Tegnér décrivant les horreurs de la guerre. La conclusion de la première strophe, "ce que la violence crée est aussi cruel que court, comme la fin d'une tempête dans le désert", illustre l'attitude pessimiste de Blomdahl durant cette période.

Le premier mouvement, débutant par une courte et lente introduction, rythmiquement similaire à une ouverture française de la période baroque (nous trouvons également une telle introduction dans les deux autres symphonies), est écrit dans la forme traditionnelle de sonate. Le second mouvement, surtout écrit pour cordes, est très expressif, presque romantique. Le dernier mouvement alterne entre deux caractères distincts: l'un, inspiré par la musique polyphonique de Hindemith et de Nielsen, et l'autre similaire au romantisme du second mouvement, se développant graduellement en une apothéose triomphante.

Pendant cette période, Blomdahl fut également préoccupé par les problèmes d'orchestration. Il n'était pas satisfait de cet aspect de son œuvre, bien que dès ses débuts de compositeur, pendant ses études avec Rosenberg, il faisait toujours particulièrement attention à l'instrumentation dès qu'il commençait une composition plutôt que de l'écrire d'abord sous forme de réduction pour piano. Les

critiques étaient d'accord avec lui (peut-être à cause de l'importance du tuba et de la percussion), et ajoutèrent même qu'il se servait de trop d'idées pour une seule œuvre (des commentaires qu'il entendait souvent de la part de Rosenberg durant ses études). Toutes ces critiques étaient probablement causées par une mauvaise interprétation en 1945.

La première de la **symphonie no 2** (1947) n'eut lieu qu'en 1952. L'Orchestre de la Radio Suédoise ainsi que l'Orchestre Philharmonique de Stockholm avaient tous deux refusé de la jouer, prétendant qu'elle posait trop de problèmes techniques. Après le succès de la *symphonie no 3* (Facets), au festival SICM de Francfort en 1951, la *seconde symphonie* fut réévaluée et finalement jouée. Les critiques furent de nouveau positifs.

La structure de cette symphonie est typiquement blomdahlienne. Même si souvent ses langages harmonique et rythmique sont complexes, la forme reste toujours simple et claire, mettant en relief une progression vers une apothéose finale. Un autre aspect typiquement blomdahlien dans cette œuvre est l'usage de rythmes syncopés. Le premier mouvement, un mouvement polyphonique similaire au style de Hindemith, développe son thème principal jusqu'à l'apothéose *tutti* dans les dernières mesures (il utilisa des sections de ce premier mouvement dans sa musique de film pour *La nuit des forains* d'Ingmar Bergman. Le second mouvement, un mouvement conçu en forme de passacaille, incorpore l'une des mélodies les plus expressives jamais écrites par Blomdahl. Ici, ainsi que dans le troisième mouvement, Blomdahl fait preuve encore une fois de son goût pour les apothéoses. Le mouvement final est écrit dans le même style que le premier, c'est-à-dire polyphonique, incluant des fugues. Le changement fréquent d'indication de mesure crée, comme le décrit Bo Wallner, une alternance entre des atmosphères dansantes et des rythmes aux résonnances militaires.

La **symphonie no 3** (Facets), le vrai chef-d'œuvre de Blomdahl, est l'une des meilleures symphonies suédoises du 20^e siècle. Le public ainsi que les critiques manifestèrent leur enthousiasme dès la première représentation.

L'un des premiers scandinaves à s'intéresser à la technique dodécaphonique, Blomdahl, dans cette symphonie, s'en servit d'une manière personnelle. Il en fit un usage moins strict que Schoenberg afin de créer un langage personnel et expressif (il existe cependant des œuvres dodécaphoniques de Blomdahl écrites de façon plus standard, par exemple son *Trio pour clarinette, violoncelle et piano*, écrit en 1955).

Alors que Blomdahl décrivait la *symphonie no 3* comme des variations continues, le Danois Finn Kirstein expliqua la technique de composition comme une succession de segments de grandeurs différentes de la gamme de douze tons. Cette technique de segmentation avait très probablement été empruntée à la technique de Béla Bartók, qui eut une grande influence dans la carrière de Blomdahl.

La symphonie est divisée en cinq mouvements distincts. Le premier, une introduction lente, est écrit dans un style similaire aux introductions des deux symphonies précédentes (Blomdahl le décrit comme "...froid, tristement lyrique, troublant.") Le deuxième, dans lequel la gamme de douze tons est initialement présentée par un violoncelle solo, est surtout écrit pour cordes. Selon Bo Wallner, ce mouvement était composé à la mémoire des victimes du ghetto de Varsovie (... "une tension croissante, expansion des timbres").

Le troisième mouvement a la fonction d'un scherzo dans une symphonie "romantique", bien qu'il soit de forme binaire et non ternaire. Dans la première partie, Blomdahl trahit une influence marquée de la musique de Hilding Rosenberg, tout particulièrement dans l'instrumentation, tandis que dans la seconde nous percevons plutôt des influences de Stravinski ("l'heure de jouer"). Le quatrième mouvement s'ouvre de façon typiquement blomdahlienne (après quelques mesures de percussion) avec une partie très contrapuntique à la Hindemith (... "machinale, inexorable, en forme de carré!"), se développant jusqu'à une apothéose traitée dans un style dansant (littéralement, puisqu'il utilise des thèmes tirés de sa *Suite de danse no 1*).

L'œuvre se termine avec le cinquième mouvement qui est une reprise modifiée de l'introduction.

© **Per F. Broman 1993**

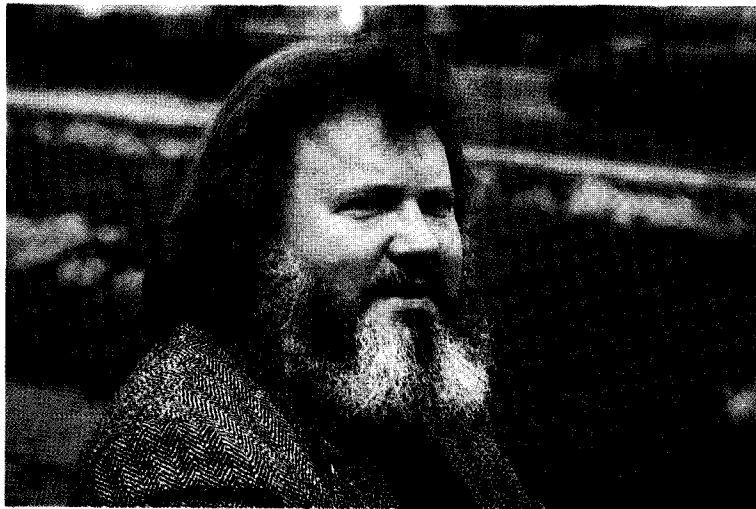
Quoique ses origines remontent aux radiodiffusions expérimentales de la Radio Suédoise en 1923/24, l'**Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise** prit sa forme actuelle en 1965 lorsque les anciens Orchestre de la Radio Suédoise et Orchestre de Musique Légère de la Radio Suédoise se fusionnèrent. Sergiu Celibidache, Stig Westerberg, Herbert Blomstedt et Esa-Pekka Salonen comptent parmi ses chefs principaux. La salle de concert attitrée de l'ensemble, le Berwald Hall, fut bâtie en 1979. L'orchestre a fait des tournées internationales couronnées de succès et il a enregistré sur 8 autres disques BIS.

Aujourd'hui, le compositeur et chef d'orchestre finlandais **Leif Segerstam** (né en 1944) est le principal chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio Danoise à Copenhague. Après des études à l'Académie Sibelius à Helsinki jusqu'en 1963 et à l'école de musique Juilliard à New York (1963-65), sa carrière de chef d'opéra prit rapidement de l'expansion; avec un pied à terre à Stockholm et à Berlin, il fit des apparitions partout dans le monde — à l'Opéra Métropolitain, au Covent Garden, à La Scala, au Teatro Colón, au Festival de Salzbourg, à l'Opéra National de Vienne, au Festival d'opéra de Savonlinna, à Hambourg, Genève et ainsi de suite. Après avoir été le directeur d'opéra de la saison jubilaire de l'Opéra National Finlandais, il se tourna vers le répertoire symphonique et, de 1975 à 82, il fut le chef principal de l'Orchestre Symphonique de la Radio Autrichienne (ORF) à Vienne. En partie simultanément (1977-87), il fut le principal chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise à Helsinki et finalement, il fut aussi le directeur général de la musique (GMD) de l'Orchestre Philharmonique de Rheinland-Pfalz en Allemagne. Il a souvent interprété ses propres compositions lorsqu'il fut invité à diriger partout dans le monde. Le nombre de quatuors à cordes (à date 26!) et de concertos pour violon (6!) qu'il a écrits trahit ses origines de violoniste. Il a enregistré sur 23 autres disques BIS.

Recording data: [1-6] 1993-02-24/25; [7] 1991-10-23 at the Berwald Hall,
Stockholm, Sweden
Recording engineer: Lars Hedh
3 Schoeps CMC525 and 2 Neumann KM130 microphones; Swedish Radio mixer;
Sony DAT recorder
Producer: Robert Suff
Digital editing: Jeffrey Ginn
Cover text: © Per F. Broman 1993
German translation: Per Skans
French translation: Sylvia Grmela
Front cover photograph: Torbjörn Kronestedt
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
England
Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© 1991 & 1993, © 1994, BIS Records AB



Leif Segerstam