

STEEN KAARGAARD NIELSEN

# En søndag i studiet med Goddard

– *Original Broadway Cast*-albummet som fonografisk genre II

What I learned from Goddard [Lieberson]  
was that a phonograph record is a *record*.  
Thomas Z. Shepard<sup>1</sup>

Pladeproducerens centrale rolle i remedialiseringen af Broadways førsteopsætninger af musicals som kommercielt fonografisk artefakt, det såkaldte *Original Broadway Cast*-album (herefter *OBC*-album), har allerede udgjort et tilbagevendende tema i denne dobbelt-artikels første del, som belyste *OBC*-albummets overordnede historiske udvikling til og som distinkt fonografisk undergenre i den amerikanske pladeindustri's produktion af musical-album fra 1940'erne og frem til årtusindskiftet. Dette skyldes ikke kun producerens centrale rolle i selve produktionsprocessen, men i lige så høj grad deres involvering i den udvælgelse og de økonomiske forhandlinger, der går forud for selve pladeproduktionen. Takket være de magtfulde positioner, som de har indtaget i store amerikanske pladeselskaber, samt den *auteur*-status kritikere og historikere har tildelt dem, står Jack Kapp, Goddard Lieberson og Thomas Z. Shepard som centrale enkeltaktører i *OBC*-albummets historie, skønt de naturligvis langt fra står alene. Med deres økonomiske satsninger og specifikke produktioner har alle tre været toneangivende i definitionen og den løbende revision af denne fonografiske genre.

Efter makro-perspektivet i artiklens første del skal blikket her mere specifikt rettes mod pladeproduceren som centralt omdrejningspunkt i remedialiseringen af musicalen fra sceneværk til fonografisk værk. Ligesom opsætningen af en musical er en meget kompleks samarbejdsproces, der involverer et større ensemble af kreative kræfter med instruktøren som autoritativt omdrejningspunkt, forløber produktionen af et *OBC*-album som et teamwork, hvor pladeproduceren træder i instruktørens sted. Denne specifikke produktion udspiller sig naturligvis i pladeselskabets regi, og pladeproduceren er således hovedansvarlig for produktets tilblivelse og udformning.

I den følgende fremstilling behandles to aspekter af producerens arbejde separat: Først rettes fokus mod producerens funktion som produktionsleder i forbindelse med selve indspilningssessionen, en specifik konventionaliseret produktionspraksis, som

1 Citeret i J. Peter BERGMAN: "Preserving the Heritage: The Aural Record". Glenn LONEY (red.): *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America*. Westport: Greenwood Press. 1984. s. 399.

udgør en i både tid og rum klart afgrænset aktivitet. Dernæst følger en mere indgående behandling af det centrale kreative bidrag, som produceren i en afvejning af æstetiske, teknologiske og kommercielle hensyn yder som fonografisk iscenesætter af Broadway-musicalen som fonografisk værk, nu i en udpræget værk-analytisk optik. Her fokuseres på tre udvalgte OBC-album, der tilsammen repræsenterer såvel centrale bidrag fra de tre ovennævnte indflydelsesrige producere som genrens overordnede udvikling fra sang-suite til dramatisk kantate: Jack Kapps *Oklahoma!* (1943), Goddard Liebersons *West Side Story* (1957) og Thomas Z. Shepards *Sunday in the Park with George* (1984).

### *En søndag i studiet – Producenteren som produktionsleder*

Den eneste OBC-album-session (herefter blot OBC-session), der har været gjort til genstand for en kommercielt tilgængelig filmdokumentarisk skildring er Stephen Sondheims *Company* fra 1970. I D. A. Pennebakers 58 minutter lange *Original Cast Album – Company* følges indspilningen, som fandt sted søndag den 3. maj 1970 i Columbias studie på 30th Street i New York med Thomas Z. Shepard som producer.<sup>2</sup>

*Company*-albummet blev, med undtagelse af vokalen på en enkelt sang<sup>3</sup>, indspillet i løbet af én, over 18 timer lang session, der varede fra kl. 10 om formiddagen til langt ud på natten. Denne marathon-session er, til trods for sin usædvanlige længde, et klassisk eksempel på den særegne studiepraksis, der på grund af såvel praktiske omstændigheder som økonomiske faktorer fra begyndelsen af 1950'erne og frem til cd'ens gennembrud i anden halvdel af 1980'erne udgjorde konventionen i forbindelse med indspilningen af OBC-album.

Da skuespillerensemblet samt orkester og dirigent dagligt spiller den aktuelle forestilling på Broadway, finder indspilningen sted på en fælles fridag, oftest den første søndag efter premieren i New York, så albummet kan foreligge så hurtigt som muligt.<sup>4</sup> Og fordi fagforeningsregler betinger, at skuespillerne for hver dag i studiet betales en uges løn, og at alle skuespillere, der blot er til stede på scenen under et på albummet inkluderet nummer, aflønnes, hvad enten de synger eller ej, søges indspilningen så vidt muligt begrænset til én dag.<sup>5</sup> Hertil kommer at sessionen, ligeledes på

2 Den seneste udgave er DVD-versionen med nyproducerede kommentarspor (Docurama. NVG-9457. 2000). To andre beslægtede dokumentarfilm, der dog snarere har promotion-karakter, bør her nævnes: BBCs *Leonard Bernstein Conducts West Side Story. The Making of the Recording*, instrueret af Christopher Swann, som skildrer studie-indspilningen i september 1984 (Deutsche Grammophon. DG 0734054 [DVD]. 2005); og Gail Levins *Guys And Dolls – Off the Record*, der dokumenterer indspilningen af Broadway-genopsætningen i 1992 (Kultur. D4150 [DVD]. 2007).

3 Til trods for adskillige forsøg lykkedes det ikke for Elaine Stritch at indspille sin *tour de force* 'The Ladies Who Lunch'. Sessionen sluttede således med, at orkestret undtagelsesvist indspillede instrumental-sporet (= akkompagnementet), og Stritch indsang sin vokal til *playback* den følgende onsdag, den 6. maj.

4 *Company*-albummet blev udsendt den 13. maj 1970, blot ti dage efter indspilningssessionen. En sådan *rush release* er netop på grund af fonogramkets kommercielle forbundethed med en aktuel Broadway-forestilling typisk for OBC-albummet.

5 En OBC-indspilning er alt i alt en bekostelig affære, fx aflønnes arrangører og nodeskrivere med deres oprindelige honorar. Desuden hyres som regel et større antal ekstra musikere, primært på grund af den nødvendige udvidelse af teaterorkestrets 'skrabede' strygersektion.

grund af fagforeningsregler, er begrænset til ni sammenhængende timer inklusive i alt én times pause.

Med et udvalg af musik bestående af typisk 15-20 enkeltnumre med et samlet omfang på 50-60 minutter og udført af adskillige solister, kor og orkester, der indspiller live i studiet<sup>6</sup>, er den tidsbegrænsede OBC-session nødvendigvis en meget koncentreret og hektisk affære.

Først med cd'ens gennembrud og udvidelsen af den samlede spilletid på op til 80 minutter er det blevet gængs at bruge to sessioner, uden at dette dog har ændret OBC-sessionens grundlæggende intense karakter, der stiller store krav til de involveredes professionalisme. Hele det tilstedeværende team, som foruden producer og teknikere samt skuespillerensemble, orkester og dirigent, typisk udgøres af såvel instruktør, forfatter/librettist, sangtekstforfatter, komponist og orkestrator, er således under konstant pres, og kravene til dets interne samspil er betragtelige. For skuespillerensemblets vedkommende ligger indspilningssessionen desuden typisk i direkte forlængelse af et allerede meget krævende indstudierungs- og prøveforløb, her beskrevet af produceren Thomas Z. Shepard:

It's very difficult to do a cast album, because the strain of rehearsing a musical, playing out of town, previewing in New York, and then opening it, is difficult enough – but then, in most cases, at the end of the opening week, on their day off, the cast must come into a recording studio and create what will become the definitive, lasting performance. [...] It's very demanding.<sup>7</sup>

Som det fremgår af Pennebakers dokumentarfilm, udgør alene omstillingen fra at spille på scenen til i studiet, ansigt til ansigt med en mikrofon, at skulle spille udelukkende på stemmen i sang-situationer løsrevet fra deres dramatiske sammenhæng en usædvanlig udfordring for skuespillerne, som yderligere stresses af for eksempel den tilstedeværende komponistens (fornye) insisteren på node-troskab og præcis tekst-udtale. Samtidig skal det rette dramatiske udtryk og friskheden bevares fra *take* til *take*, da det kun undtagelsesvist lykkes at opnå *the definitive recording*, som blandt andet Sondheim udtrykker det, i ét *take*.

At fungere som produktionsleder i denne specielle studiepraksis, der udspiller sig i den konstante spænding mellem den begrænsede studietid og producerens ønske om et tilfredsstillende resultat i form af anvendeligt båndet råmateriale, er ensbetydende med varetagelsen af en række arbejdsfunktioner samtidig; her beskrevet af skribenten Herb Scher, der overværede indspilningen af Broadway-genopsætningen af Adler & Ross' *Damn Yankees* i 1994, hvor Thomas Z. Shepard også fungerede som producer:

While trying to keep to a strict schedule, Shepard must work closely with the cast and orchestra, coordinate the technical aspects of the recording with his en-

6 Kun i forbindelse med pop/rock-scores fra begyndelsen af 1970'erne og frem har såkaldt lagkage-produktion, som siden midten af 1960'erne har udgjort konventionen inden for pop/rock-pladeproduktion, vundet indpas i forbindelse med indspilning af OBC-album, fx Stephen Schwartz' *Pippin* fra 1972.

7 Citeret i Craig ZADAN: *Sondheim & Co.* London: Pavilion. 1987. s. 175.

gineers, and, most significantly, evaluate each take to decide whether to move on or record a section again. The producer must focus on the performances of the entire orchestra and cast to prevent an irremediable mistake from slipping by.

Shepard must also balance the concerns of the members of the show's creative team as the record is being made. In the case of *Damn Yankees* the musical's director Jack O'Brien, orchestrator Douglas Besterman, conductor David Chase, dance arranger David Krane and one of the musical's songwriters, Richard Adler, were all present at varying times in the control room. Throughout the sessions Shepard and this team made a stream of spur-of-the-moment changes and adjustment [*sic*] in response to any problems or questions which arose.

One of the producer's chief responsibilities was working with the cast to elicit its best performances. [...] Shepard's input to the performers is straightforward but reassuring. "That was a great take. I'd just like to fix one line," he said at one point over the studio intercom before dashing out of the control room to work with a performer.<sup>8</sup>

At opnå et tilfredsstillende resultat i en så sammensat og hektisk arbejdssituation kræver naturligvis forberedelse. Producenten må have et klart mål for øje, som han kan forfølge, hvilket naturligvis forudsætter et indgående kendskab til såvel forestilling som musik. (Goddard Lieberson forberedte sig således sædvanligvis ved at følge en forestilling i hele produktionsfasen og overvære flere udenbys opførelser før Broadway-premierer.<sup>9</sup>) Desuden må producenten, eventuelt i samråd med for eksempel komponist og sangtekstforfatter, på forhånd have udvalgt det materiale, som skal gøres til genstand for indspilning og opført det på den track-liste<sup>10</sup>, der ligger til grund for struktureringen og afviklingen af enhver session. I forbindelse hermed tages beslutninger angående eventuelle tilskæringer af enkeltnumre og/eller revisioner af instrumentation, ligesom en afviklingsplan for selve indspilningen tilrettelægges med hensigtsmæssige grupperinger af involverede kræfter. Således indspilles *OBC*-albummets enkelt-tracks ikke typisk i kronologisk rækkefølge. I forhold til denne køreplan er der på grund af tidspresset kun plads til mindre afvigelser eller improvisationer.

Efter at have varetaget den centrale lederfunktion i den komplekse samarbejdsproces, som selve indspilningssessionen udgør, er det i redigeringsfasen, at producenten assisteret af en tekniker giver det bandede råmateriale sin endelige udformning som fonografisk artefakt. Men langt de fleste af producentens beslutninger omkring materialets transformation fra levende sceneværk til fikseret pladealbum går, som allerede indikeret, forud for denne afsluttende og begrænsede redigering af det fonograferede materiale. Denne redaktionelle proces, hvori producenten i en afvejning af æstetiske, teknologiske og kommercielle hensyn træder i karakter som fonografisk iscenesætter, er kun

8 Herb SCHER: "Thomas Z. Shepard: The Definitive Take". *Show Music*, 10/2. 1994. s. 45.

9 Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173.

10 I stedet for de danske betegnelser 'skæring' og 'spor', anvendes den engelske benævnelse 'track', som i dag synes mere gængs.

meget sporadisk dokumenteret i den diskografiske litteratur. I nærværende fremstilling vil karakteren og betydningen af dette centrale kreative bidrag derfor nu blive diskuteret i analysen af tre konkrete værkprodukter.

### *Fonografisk rekonceptualisering – Pladeproduceren som iscenesætter*

At konstruere et OBC-album som et selvstændigt fonografisk produkt indebærer en radikal transformationsproces, hvor produceren gør udvalgte (og eventuelt redigerede) elementer i et komplekst, sammensat, levende sceneværk til genstand for permanent fonografering som en række separate tracks.

Karakteren af denne auditive iscenesættelse og fiksering er naturligvis til enhver tid underlagt plademediets teknologiske begrænsninger og må forvaltes i overensstemmelse med pladeselskabets kommercielle interesser, men dette udelukker naturligvis ikke diverse æstetiske overvejelser, som det turde fremgå af følgende nedslag omkring tre centrale enkeltrepræsentanter, Jack Kapp, Goddard Lieberson og Thomas Z. Shepard, og illustrative eksempler på deres konkrete produktion af OBC-album, henholdsvis *Oklahoma!* (1943), *West Side Story* (1957), og *Sunday in the Park with George* (1984). Hvert nedslag fokuserer på karakteristiske aspekter, som fremhæver de enkelte produceres distinkte bidrag til genrens udvikling generelt.

### *OBC-albummet som sangsuite: Jack Kapps Oklahoma!*

Da Jack Kapp producerede sit *Oklahoma!*-album i oktober 1943, var OBC-albummet, som beskrevet i denne dobbeltartikels første del,<sup>11</sup> allerede i sin vorden. Kapps personlige bidrag som producer til udviklingen af denne specifikke genre tog sin begyndelse allerede før grundlæggelsen af American Decca i 1934, da han på Brunswick i 1928 producerede tre 78'ere med uddrag af musikken fra Broadway-revuen *Blackbirds of 1928* med solister og orkestret fra forestillingen.<sup>12</sup> Men det måske mest afgørende skridt blev taget i forbindelse med Florenz Ziegfelds egen genopsætning af *Show Boat* i 1932, hvor Kapp, nu som leder af Brunswick, i sommeren 1932 producerede et cast-album bestående fire 30 cm 78'ere.<sup>13</sup> To af forestillingens medvirkende, Paul Robeson og Helen Morgan, indspillede tilsammen tre pladesider, mens resten blev sunget og spillet af Brunswicks egne kontrakt-sangere og -musikere: den populære radio-stjerne James Melton, som med sine to sider indledte sit samarbejde med Brunswick, der varede frem til 1935, grevinde Olga Albani og Frank Munn, samt Brunswicks koncertorkester og kor dirigeret af Victor Young. Udtoget består, foruden seks sange, af en

11 Steen Kaargaard NIELSEN: "Fra *Oklahoma!* til *Beauty and the Beast* – Original Broadway Cast-albummet som fonografisk genre I". *Danish Musicology Online* 1/1. 2010. s. 14-15.

12 Brunswick: 4014, 4030 og 4031. På grund af musikkens popularitet genindspillede Kapp et større udtog mellem december 1932 og februar 1933, som blev udsendt i et album bestående af seks 25 cm 78'ere. Bortset fra to af den oprindelige forestillings medvirkende, Adelaide Hall og Bill 'Bojangles' Robinson, var det primært Brunswicks egne kontrakt-sangere og -musikere, der deltog i indspilningen: Cab Calloway, The Mills Brothers, Duke Ellington og Don Redmans orkestre dirigeret af Victor Young.

13 Brunswick: 20114–20117.

ouverture og en finale, som danner storformal ramme om albummet. Men samtidig med dette forsøg på fonografisk at skabe en suite-lignende helhed, vidner parringen af pladesider på de enkelte plader om, at hver plade var konciperet som en selvstændig kommerciel enhed. Således udgør Helen Morgans to sange, hvor pianisten Louis Alter spiller en fremtrædende akkompagnerende rolle, og James Meltons ditto hver en plade, henholdsvis 20115 og 20116, mens Robesons ene sang er parret med ouverturen på 20114 og duetten mellem Albani og Munn er parret med finalen på 20117. Dette bekræftes af, at skønt udsendt som album havde kun de enkelte plader katalognumre.

De enkelte sangnumre er desuden indspillet i specielle studie-arrangementer, der omformer de ofte sammensatte originale teaterversioner til konventionelle populærversioner: I "Ol' Man River" udelades mandskoret; "Can't Help Lovin' That Man" er ændret fra trio med kor til solo; "Make-Believe" og "You Are Love" er begge ændret fra duet til solo; og i duetten "Why Do I Love You?" udelades koret. Dertil kommer formmæssige forenklinger og kondenseringer.<sup>14</sup> Såvel "Overture" som "Finale" udgøres af instrumentalnumre med korte vokale indslag, men til trods for medleyformen rummer de kun få elementer fra original-versionerne.

Det er således alt i alt tydeligt, at *Show Boat*-albummet stadig er forankret i traditionen for at indspille populære enkeltnumre fra Broadway-musicals i studie-udgaver, der udjævner forskellene mellem teatermusikken og den fremherskende hvide urbane populærmusik generelt. Alligevel forbliver Kapps album pladeindustriens første forsøg på at samle et større uddrag (alt i alt knap 33 minutter) fra en aktuel Broadway-musical under ét cover, tilmed med enkelte af forestillingens medvirkere.

Perspektiveret i forhold til dette elleve år ældre album bliver det tydeligt, hvilken udvikling *Oklahoma!*-albummet repræsenterer, men også at albummets udformning fortsat ligger i forlængelse af den konventionelle produktion af Tin Pan Alley-relaterede fonogrammer.<sup>15</sup>

Det traditionsbundne aspekt kommer tydeligst til udtryk i udvælgelsen af materiale. Således består albummet udelukkende af et udvalg af musikalske numre med udeladelse af talt dialog. Denne isolering af de i forestillingen integrerede numre medfører *OBC*-albummets entydige fokusering på komponistens og sangtekstforfatterens bidrag. Som det fremgår af bilag 1, består selve udvalget med undtagelse af ouverturen udelukkende af vokalmusik, der kun i to tilfælde rummer islet af danse- eller underlægningss-

14 To måske lidt pudsige brud på fremherskende formkonventioner skal dog lige nævnes. Således indledes 'Ol Man River' med en over 1 minut lang instrumental indledning, der blandt andet indeholder en kort reference til 'Can't Help Lovin' That Man', og netop 'Can't Help Lovin' That Man' indledes med et 1 minut langt uddrag fra ensemblenummeret 'Mis'ry's Comin' Aroun'. Begge disse 'udvidelser' kan skyldes, at Kapp ønskede (eller følte sig forpligtet til) at opnå en spilletid, som var typisk for de mere rummelige 30 cm plader. Måske er der her også tale om en reminiscens fra traditionen for medley-indspilninger, som holdt sig helt frem til slutningen af 1920'erne, jf. Nielsen: "Fra *Oklahoma!* til *Beauty and the Beast - Original Broadway Cast*-albummet som fonografisk genre I", s. 11. *Show Boat* var i de tidlige år således genstand for flere potpourri-plader, se David HUMMEL: *The Collector's Guide to the American Musical Theatre*, bind 1. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. 1984. s. 520-521.

15 Det benyttede *Oklahoma!*-materiale er: Richard RODGERS: *Oklahoma!*. Klaverpartitur. New York: Chappell & Co. Cop. 1943; og en cd-version af *OBC*-albummet udsendt på MCA Records: MCAD-10798. Denne cd-udgave indeholder såvel *Oklahoma!* som *Oklahoma! Volume Two*.



*Oklahoma! Volume Two*.<sup>18</sup> Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

des, med en enkelt undtagelse (se nedenfor), diverse repriser og *encores* af vokalnumre. Overordnet betragtet antager OBC-albummet således karakter af en vokalmusik-suite, der afviger betragteligt fra forestillingens meget sammensatte musikalske udformning.

Hvert af albummets (vokal)numre tilpasses spilletiden på én pladeside i overensstemmelse med den konventionelle formgivning af populærmusikalske fonogrammer. Dette medfører med ganske få undtagelser en beskæring af hvert nummer, jævnfør kommentarer i bilag 1. I denne tilskæring prioriteres omkvæd og vers over diverse kontraststykker, for eksempel et instrumentalt mellemstykke med talt dialog (underlægning) som i "The Surrey with the Fringe on Top", t. 106-39, eller den frit reciterede midterdel i "Poor Jud Is Daid" (t. 18-38), der rummer en stor del af nummerets komiske ironi.<sup>19</sup> Da udformningen af enkeltnumrene i den integrerede musical netop er dramatisk betin-

musik.<sup>16</sup> Der er således i udvælgelsen tale om en klar hierarkisering af musikken med lav prioritering af den instrumentale danse/ballet- og underlægningsmusik, mens funktionsmusik til dækning af scenskift (*change of scene*) eller som ramme om fremkaldelse (*curtain call*) eller publikums udgang (*exit music*) samt mellemaktsmusik (*entr'acte*) helt udelades.<sup>17</sup> Undtagelsen er her ouverturen, der sammen med finalenummeret (oftest betegnet *finale*), danner en storformal ramme om det fonografiske forløb, og som med deres medley-karakter ligger i direkte forlængelse af traditionen for medley-indspilninger. Ligeledes udelades

16 I musicalen bruges instrumental underlægningsmusik til stemningsmæssig underlægning af talt dialog, oftest som indledning til sang eller som mellemstykke i sang. Funktionen er naturligvis tæt beslægtet med brugen af underlægningsmusik i film. Hvad angår tilstedeværelsen af *dialogue lead-ins* på de tidlige OBC-album generelt, er det ikke usædvanligt at finde korte eksempler, fx på Deccas *Annie Get Your Gun*, Capitols *St. Louis Woman* (begge 1946) og Columbias *Kiss Me, Kate* (1949). Et enkelt eksempel på medtagelse af instrumental dansemusik på et tidligt OBC-album udgøres af Deccas *One Touch of Venus* (1943), som indeholder hele to forkortede balletscener.

17 Man kan hævde, at denne hierarkisering af musikken blot afspejler komponistens egen prioritering, idet forestillingens danse-/balletmusik og diverse former for funktionsmusik slet og ret udgøres af genbrug i form af omarrangering af materiale fra vokalnumrene. Selv den lange 'Dream Ballet' er opbygget som et medley over diverse sange, men med tydelige dramatiske pointer i kraft af ledemotivbrug. Kun 'Farmer Dance' rummer også originalt materiale. Oftest arrangeres musical-forestillingens dansemusik af en særlig arrangør på baggrund af sang-materialet.

18 MCA: MCAD-10798.

19 På den benyttede cd-udgave findes, som bonus, en bevaret komplet indspilning af 'Poor Jud Is Daid', som med en varighed på 3 minutter og 47 sekunder overskred spilletiden på en 25 cm 78'er og derfor måtte vrages til fordel for den udsendte beskærede version.

get, kompromitteres ved denne formmæssige tilpasning således ofte nummerets oprindelige dramatiske funktion og virkning. Til gengæld kan hver pladeside fremstå som en tre-minutters afrundet sang i overensstemmelse med den fonografiske repræsentation af Tin Pan Alley-traditionen. Ved i "The Surrey with the Fringe on Top" tilmed at udelade såvel Laureys som Aunt Ellers sungne spørgsmål og Curly svar (t. 54-69) ændres denne trio-scene til en konventionel solo-sang for Curly. Denne omformning fra scene med integreret musik til selvstændigt nummer gælder også ændringen af anden akts åbningsscene på *Oklahoma! Volume Two*: "The Farmer and the Cowman", der sikkert på grund af mangel på tilbageværende egnet materiale udfolder sig på to pladesider og inkluderer en del af den instrumentale danse-musik, som udgør "Farmer Dance", er arrangeret så hver af de to sider udgør en afrundet helhed (jævnfør kommentarer i bilag 1), mens scenens dramatiske højdepunkt, hvor Aunt Eller afbryder et begyndende slagsmål (og dermed også selve nummeret) med et pistolskud, er redigeret ud, så det musikalske *flow* ikke brydes.

Samme overholdelse af formkonventioner gør sig gældende i albummets ene eksempel på en nummer-udvidelse, hvor forestillingens meget korte "Finale Ultimo" forlænges til at kunne udfylde en hel pladeside, blandt andet ved inddragelse af reprisen af "People Will Say We're in Love". Denne vægtige afsluttende placering af reprisen tjener dog samtidig en klar dramatisk funktion, idet reprisens ændrede tekst ("Let people say we're in love") på albummet er alene om at signalere den lykkelige udgang på forestillingens centrale kærlighedsplot.

Men til trods for disse konventionelle træk, rummer *Oklahoma!*-albummet også klare indikationer på, at en ny fonografisk genre er ved at træde i karakter: Således fremstår albummet, i modsætning til *Show Boat*-albummet, som en egentligt integreret helhed, hvor ikke mindre end syv solister<sup>20</sup> og det (eventuelt kønsopdelte) kor parres i diverse kombinationer (soli og duetter, med og uden kor). Denne vævning forlener sammen med anvendelsen af teaterorkestret og dets dirigent, samt Russell Bennetts originale teaterorkestrerlinger, albummet med et afgørende enhedspræg.

Til gengæld kan det diskuteres, hvorvidt albummet rummer en særlig udtryksmæssig kvalitet, der modsvarer teatermusikkens skiftende dramatiske, lyriske og komiske karakter. Selve udførelserne kan som helhed i dag måske nok fremstå lidt stive og korrekte, men alligevel efterlader især de komiske numre, for eksempel Celeste Holms "I Cain't Say No" og Alfred Drake og Howard da Silvas "Poor Jud Is Daid", dog et klart indtryk af karaktertegning og, i positiv forstand, teatralitet. Uden et direkte sammenligningsgrundlag er det dog umuligt at vurdere, i hvilken grad de fonografiske præstationer, måske af kommercielle hensyn, er underlagt en populærmusikalsk stilisering, der gør dem væsensforskellige fra scenefremførelserne. Ét tankevækkende eksempel på en skuespillers væsensforskellige fremførelse af samme nummer udgøres af Gertrude Lawrences to indspilninger af "Jenny", det komiske hovednummer i Kurt Weill & Ira Gershwins *Lady in the Dark* fra 1941. Mens den oprindelige studie-indspilning syn- ges meget *straight*, er optagelsen fra en radiodramatisering i 1950 præget af stor va-

20 Otte solister, hvis man tæller *Oklahoma! Volume Two* med.

riation i stemmeføring og frasering, hvilket resulterer i et meget varieret udtryk, der virtuost fremhæver tekstens forskellige komiske pointer. Først når man hører denne version, forstår man kritikernes fremhævelse af Lawrences *tour de force*-fremførelse af dette nummer i den oprindelige opsætning.<sup>21</sup>

Formmæssigt er det musikken selvstændiggørelse og kondensering i en suite-agtig struktur af afsluttede numre, hvis rækkefølge spejler forestillingens handlingsforløb, der giver *Oklahoma!*-albummet dets særegne karakter. Denne grundlæggende udformning var naturligvis delvist dikteret af tidens format-begrænsninger og den allerede omtalte konventionelle fonografiske repræsentation af Tin Pan Alley-traditionen, men skulle ikke desto mindre vise sig levedygtig som en matrice, der til trods for en rivende teknologisk udvikling har gjort sig gældende helt frem til i dag.

I perioden frem til American Federation of Musicians' andet indspilningsforbud, der begyndte ved årsskiftet 1947/48 og varede året ud, producerede Decca flere *OBC*-album end de øvrige store pladeselskaber, der først for alvor udgjorde en konkurrence fra 1947. Ikke alle disse Decca-album befæstede *Oklahoma!*-matricen. Fx udgjorde Deccas første *OBC*-album efter *Oklahoma!*, Weill og Nash' *One Touch of Venus*, indspillet i november 1943, en for perioden typisk *star vehicle*, der næsten udelukkende fokuserede på to af forestillingens hovedkræfter, Mary Martin og Kenny Baker.<sup>22</sup> Men skønt *Oklahoma!*-albummet fortsat kun udgjorde én af flere mulige matricer i den fonografiske rekonceptualisering af Broadway-musicalen som pladealbum, var Jack Kapp ansvarlig for en række prototypiske *OBC*-album, der bidrog væsentligt til om ikke en videreudvikling så dog en konventionalisering af de genrekarakteristika, som *Oklahoma!*-albummet havde introduceret, bl.a. Hammerstein II's bearbejdning af Bizets *Carmen*, *Carmen Jones*, Arlens *Bloomer Girl*, Wright & Forrests *Song of Norway*, baseret på musik af Grieg, alle 1944, Rodgers & Hammersteins *Carousel* i 1945, og året efter Romes *Call Me Mister* og Berlins *Annie Get Your Gun*.<sup>23</sup>

#### *Det teatrale OBC-album: Goddard Liebersons West Side Story*

[Goddard] Lieberson knew better than anyone how to record musicals. He treated them, not as a duplication of the stage performance, but as something that had been designed specifically for the recording studio and an audience in arm-chairs. After sitting through twelve hours in a Columbia studio while his new musical *Mr. President* was being recorded [28. oktober 1962], Irving Berlin said that Lieberson had "gotten values into the album that you don't get in the theater, which gives an album a personality of its own. Hearing the show being recorded is like watching a movie script being written and shot at the same time."<sup>24</sup>

21 Begge indspilninger findes på AEI-CD 041.

22 Decca: DA-361.

23 Alle Decca, henholdsvis DA-366, DA-381, DA-382, DA-400, DA-466 og DA-468.

24 Russell SANJEK: *Pennies From Heaven. The American Popular Music Business in the Twentieth Century*. New York: Da Capo Press. 1996. s. 353.



*West Side Story*.<sup>26</sup> Reproduction af originalt album-cover på cd-udgave. Bemærk at det dynamiske forsidebillede, hvor en fremadstormende Maria tilmed bryder billedets ramme, låner realisme ved til forveksling at ligne et stillbillede fra en sort/hvid spillefilm *shot on location*.

spillet søndag d. 29. september 1957, fordi det er typisk i sin udformning og auditive iscenesættelse, men samtidig unik på grund af dansens centrale placering.<sup>27</sup> Desuden udgør det et af de tidligste eksempler på stereo-produktion i forbindelse med *OBC*-album, og blev faktisk det første *OBC*-album, som Columbia også udsendte i stereo (15. september 1958).<sup>28</sup>

25 Følgende kronologiske listning af udvalgte titler i Goddard Liebersons omfattende produktion af *OBC*-album viser hans dominerende position, specielt i sidste halvdel af 1950'erne: Rodgers & Hammersteins *South Pacific* (1949), Cole Porters *Out of This World* (1951), Wright & Forrests *Kismet* (1953), Adler & Ross' *The Pajama Game* (1954), Arlen & Capotes *House of Flowers* (1955), Lerner & Loewes *My Fair Lady*, Frank Loessers næsten komplette *The Most Happy Fella* på et 3 lp-album, Bernstein & Wilburs *Candide* (alle 1956), Bernstein & SONDHEIMS *West Side Story* (1957), Rodger & Hammersteins *Flower Drum Song* (1958), Styne & SONDHEIMS *Gypsy*, Rodger & Hammersteins *The Sound of Music* (begge 1959), Strouse & Adams' *Bye Bye Birdie*, Lerner & Loewes *Camelot* (begge 1960), Stephen SONDHEIMS *Anyone Can Whistle* (1964), Jerry Hermans *Mame*, Ebb & Kanders *Cabaret* (begge 1966), Stephen SONDHEIMS *A Little Night Music* (1973) og sluttelig Hamlisch & Klebans *A Chorus Line* (1975).

26 Columbia: SK 60724.

27 Det benyttede *West Side Story*-materiale er: Leonard BERNSTEIN: *West Side Story*. Klaverpartitur. New York: G Schirmer and Chappell & Co. Cop. 1957 & 1959; Leonard BERNSTEIN: *West Side Story*. Orkesterpartitur. HPS 1176. New York: Jalni Publications. 1994; og en cd-version af *OBC*-albummet udsendt på Columbia: CK 64419.

28 Ifølge Keith Garebian var Columbia ikke oprindeligt interesseret i at producere albummet: "When Bernstein and Sondheim had initially tried to sell the album idea to Columbia, they were met by a singular lack of enthusiasm. Columbia thought that nobody could possibly sing this score: it was too depressing, had too many tritones, too many words in the lyrics, and a tune such as "Maria" was too far-ranging in its notes. They turned the project down at first, but eventually reversed this decision. This turned out to be a fortunate stroke of luck for Columbia, as well as the producers of *West Side Story*, for the album became a runaway hit." Keith GAREBIAN: *The Making of West Side Story*.

Hvad angår udvælgelse af materiale benytter Lieberson tydeligvis den matrice, som udgjorde en væsentlig del af arven fra Jack Kapp. Albummet udgøres således af en række enkeltstående numre, hvor størstedelen af de formdele, der udgøres af underlægningsmusik med dialog, og al scene-funktionsmusik er udeladt.<sup>29</sup> Men da forestillingen er karakteriseret ved en usædvanlig udbredt brug af dans, som det også er tilfældet i Bernsteins to forrige New York-musicals, *On The Town* (1944) og *Wonderful Town* (1953), har prioriteringen af vokalmusik i forhold til den omfattende instrumentale dansemusik i dette tilfælde udgjort en særlig udfordring. I betragtning af at albummet rummer al vokalmusik på nær otte takter af duetten "Tonight" (se bilag 2) og at dansemusikken kun i enkelte tilfælde er beskåret, mest omfattende i "The Dance in the Gym", kan der ikke herske tvivl om, at Lieberson har forsøgt at opretholde den usædvanlige balance mellem sang og dans. Albummets længste skæring er for eksempel således anden akts (drømme)balletsekvens (7 minutter og 33 sekunder), hvoraf kun en mindre del ("Somewhere") er sunget.

Bortset fra den gennemgående bortredigering af underlægning med dialog, har Lieberson alt i alt kun foretaget forholdsvis få formmæssige redigeringer i det udvalgte materiale (se kommentarer i bilag 2). Dette skyldes utvivlsomt blandt andet den frihed, som lp-formatet har medført. Hvor 78'er-formatets begrænsede spilletid nødvendiggjorde en tilpasning af næsten hvert nummers varighed, så det hverken var for langt eller for kort, giver hver lp-side et spillerum på op til 30 minutter. Inden for denne ramme har Lieberson i princippet frit kunnet bestemme det enkelte tracks varighed. Skønt han i det store hele fastholder den musikalske suite som overordnet formprincip, varierer numrene således i varighed fra knap to minutter til over fire minutter med den allerede omtalte balletsekvens som længste enkelt-track.

Det er dog ikke denne formale redigering, som betones i Liebersons egen beskrivelse, i det udaterede essay "The Non-visual Theatre", af den særlige opgave og udfordring han som pladeproducer stod overfor i den fonografiske remedialisering af den amerikanske musical. Da dette essay kun findes i et svært tilgængeligt privattryk af udvalgte essays skrevet i årene 1948-1956, tillader jeg mig her et længere citat:

A large contribution to the establishment of "classics" in this field [of American show music] has been the phonograph record, and more specifically the recordings of complete shows, with, when possible, the original casts. With these,

Oakville: Mosaic Press. 1998. s. 139. Liebersons specifikke rolle i dette (for)handlingsforløb fremgår desværre ikke, men ifølge Nigel Simeone var Lieberson overbevist om forestillingens kvaliteter efter at have set en tryout i Washington i august 1957. Se Nigel SIMEONE. *Leonard Bernstein: West Side Story*. Farnham: Ashgate. 2009. s. 140-42.

29 Om udeladelsen af dialog har Lieberson udtalt: "Another thing I did away with was dialogue leads for songs unless they were absolutely necessary. I would have to explain patiently to the librettist and the composer and lyricist that you could listen to a song on a record forty times, but to hear some banal, spoken introduction to the song drives you nuts after the third time." Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173. Samme beskæring gjaldt de typiske musikalske mellemstykker med dialog, og Lieberson følger her blot en da allerede fremherskende konvention i indspilningen af OBC-album, skønt han ikke længere var begrænset af 78' erens begrænsede spilletid per pladeside.

an archive of American Lyric Theatre is being established. This marks, I believe more than any other factor, a coming of age, and a decentralization which was never before possible, no matter how extensively a show might have toured. Therefore, the making of a "show album" is not, or should not be, a mere setting down of the tunes in their proper order, but, as far as possible, a recreation in aural values of excitement, tension, and dramatic progress. This is not achieved just by putting microphones in front of an orchestra and singers. To take a specific and very good example: the recording procedure of SOUTH PACIFIC started long before its New York opening. Counting rehearsals, Boston and New York performances, I saw SOUTH PACIFIC fourteen times before we went into the recording studios. I also had out-of-theatre conferences with [composer] Dick [Richard] Rodgers, [lyricist and book writer] Oscar Hammerstein, [book writer and director] Joshua Logan, [stars] Mary Martin and Ezio Pinza. Despite all this, the most important moments are those in the recording studio itself. It's there that it becomes perfectly clear what is aural and what is not. It is there that ingenuity must substitute heightened musical effects for the action and scenery of the theatre. The elusive quality of atmosphere is all-important to the recordings. The music of a show, as it is heard in the theatre, is unlike any other collection of sounds in the world, and I suppose it is obvious to say that one could collect together the best possible musicians, singers and conductor and still not convey the excitement of an opening night. Yet this should be the sought-for ideal in recording a complete show. Some of this excitement can be achieved technically, which is to say by the use of microphone placement. But yet more can be done by editing of the material and careful building of climaxes, just as they are carefully built in the theatre. This also means that whoever controls the recording must have a very clear idea of what the performance sounds like in the theatre because, strangely enough, the same theatre performance may sound quite different coming through a microphone. In other words, it may be necessary for the singer to change his whole performance in front of a microphone in order to simulate the way he sounds in the theatre!<sup>30</sup>

Med betoning af musical-albummets betydning for dokumentationen og den kulturelle udbredelse af musicalen som særlig teaterform, ser Lieberson det primært som sin opgave at genskabe det levende teaters *excitement* og atmosfære i et rent auditivt medie.

I bedømmelsen af *West Side Story*-albummet er det netop denne kvalitet, som også nutidens kritikere ofrer opmærksomhed, fx kritikeren Piers Ford: "The original Broadway cast recording retains a freshness and immediacy which few works of a similar age could boast."<sup>31</sup>

Det skal her påpeges, at original-opsætningen i sig selv netop fremhæves som et på det tidspunkt frisk pust på Broadway, hvor frustreret ungdom i hidtil uset omfang eks-

30 Goddard LIEBERSON: *Essays*. Privattryk. New York[?]: Supreme Printing Service. 1957.

31 Mark WALKER (red.): *Gramophone Musicals Good CD Guide*, 1. udgave. Harrow: Gramophone Publications. 1997. s. 33.

ploderede på scenen i energisk sang og dans. Skuespillerensemblet var ungt og, bortset fra tre hovedkræfter, domineret af dansere frem for sangere. Som kritikeren Kurt Gänzl konkluderer: "The result was stunning on the stage but, perhaps more surprisingly, it is also stunning on record."<sup>32</sup>

I bedømmelsen af albummet hæfter ovennævnte kritikere sig næsten udelukkende ved hovedkræfternes præstationer, som værende af afgørende betydning for albummets unikke teatrale karakter. Også Charles L. Granata tilslutter sig dette kor med: "The performances of Larry Kert [Tony], Carol Lawrence [Maria], and Chita Rivera [Anita] are chock full of the excitement, passion and energy that make *West Side Story* so special."<sup>33</sup> Og Keith Garebian skriver om Larry Kert og Carol Lawrence: "Both seemed to be extending the dialogue into song rather than performing a pure musical duet."<sup>34</sup> Kort sagt, selv de lyriske kærlighedsduetter ("Tonight" og "One Hand, One Heart") fremføres med dramatisk nerve. Men også resten af det 'uskoledede' skuespillerensemble og ikke mindst orkestermusikernes helt centrale bidrag må fremhæves som væsentlige, i hvad der i endnu højere grad end *Oklahoma!*-albummet har karakter af et ensembleværk.

Kritikerne synes dog at overse, at Lieberson yder et centralt bidrag til albummets særegne karakter af friskhed og umiddelbarhed ved en særlig auditiv iscenesættelse af væsentlige dele af dansemusikken. På scenen udtrykkes centrale dele af såvel handlingsforløb som person- og gruppekarakteristik i dramatisk dans, men uden forestillingens visuelle dimension forsvinder de i princippet lydløse dansere som dramatiserer den ordløse musik. Bortset fra ganske få fingerknips og rytmiske danse-udbrud ('mambo!') er partiturets dansemusik således rensset for aktører. En indspilning baseret udelukkende på partituret ville derfor skabe en udtryksmæssig divergens mellem den befolkede vokalmusik og den affolkede instrumentalmusik. Lieberson skaber sammenhæng (og dermed helhed) ved at befolke store dele af dansemusikken ("Prologue", "The Dance at the Gym", "The Rumble" plus de instrumentale danseafsnit i "America" og "Cool") med menneskelige reallydseffekter så som diverse udbrud, (til)råb, håndklap og fingerknips, men kun undtagelsesvis hørbare dansetrin. I kraft af denne konstruerede live-karakter indfanges forestillingens fysiske aktivitet, der understreger musikkens energi og stemningspejling, fra kåd løssluppenhed i "America" til angstbetonet frustration i "Cool". Heri ligger utvivlsomt en væsentlig del af forklaringen på albummets teatrale karakter, som ved udeladelse af ouverturen straks slås an, idet prologen nærmest har karakter af en *in media res* åbning.<sup>35</sup> Hertil kommer at dansene ifølge Stephen Sondheim bevidst blev spillet generelt hurtigere end det var tilfældet i teatret.<sup>36</sup>

32 Kurt GÄNZL: *The Blackwell Guide to the Musical Theatre on Record*. Oxford: Blackwell. 1990. s. 359.

33 Didier C. DEUTSCH (red.): *MusicHound Soundtracks: The Essential Album Guide to Film, Television and Stage Music*, 2. udgave. Detroit: Visible Ink Press. 2000. s. 634.

34 Garebian: *The Making of West Side Story*, s. 139.

35 Udeladelsen af ouverturen er måske sket i samråd med Bernstein, som senere hævdede, at han kun skrev en ouverture, fordi han var blevet ansporet til at overholde denne Broadway-konvention. Se redaktør Charles Harmons forord i Leonard Bernstein: *West Side Story*. HPS 1176, uden sidetal.

36 Simeone: *Leonard Bernstein: West Side Story*, s. 143. Stephen Sondheims detaljerede observationer omkring indspilningssessionen, specielt med hensyn til Liebersons materiale-redigering, er nedfældet i et brev til den fraværende Leonard Bernstein. Længere citater fra dette brev gengives i Simeone, s. 144-46.

Endelig synes Lieberson, måske presset af den tidsbegrænsede studie-session, at have prioriteret live-intensitet frem for perfektion. Småkiks i såvel sang som spil og generel mangel på polerethed bidrager til det fremherskende live-udtryk.

Men mens Lieberson formår at indfange musicalens grundlæggende energi og stemningskarakter(er), lykkes det inden for den fonografiske suite-form kun undtagelsesvist at omforme forestillingens grundlæggende bandekonflikt og tragisk-romantiske handlingsforløb i en auditiv realisering. Specielt dansescenernes bidrag til karaktertegnning og plot-udvikling omsættes ikke, dertil er reallidseffekterne for sporadiske og uforankrede i specifikke karakterer.<sup>37</sup> To isolerede eksempler på dramatisk remedialisering skal dog fremhæves:

I kvintetten "Tonight", en sunget montage, hvor de fem hovedaktørerne udtrykker deres meget forskellige forhåbninger og forventninger til aftenens begivenheder, udspliler sig blandt andet forestillingens eneste vokale konfrontation mellem de to bandledere (ledsaget af hvert deres kor af bandemedlemmer). Her udnytter Lieberson den nye stereo-teknik til at understrege konfrontationen mellem de polariserede bander ved at polarisere dem i stereo-lydbilledet: Riff og the Jets i højre kanal, og Bernado og the Sharks i venstre kanal. Bortset fra en lignende kanal-polarisering i "The Dance at the Gym", hvor banderne konfronteres i dans, er kvintetten "Tonight" det eneste eksempel på en dramatisk udnyttelse af stereo-teknikken. Som helhed er alle stemmer og lydefekter mono-centreret, omkranset af en klar stereo-panorering af orkestrets instrumentallister. Rent lydteknisk er det således primært orkestret, der bolttrer sig på lydscenen, med en tydelig eksponering af musikens rytmiske energi og klanglige nuancer til følge.<sup>38</sup>

Det andet eksempel udgøres af den omarrangerede "Finale". På scenen udtrykkes den tragiske slutnings eneste lyspunkt, den begyndende forsoning mellem de to bander, udelukkende visuelt, idet to bandemedlemmer fra hver bande i fællesskab bærer Tonys lig ud til den afsluttende processionsagtige underlægningsmusik (se bilag 2). Lieberson indfanger på albummet denne vigtige dramatiske pointe ved at tilsidesætte Maria og den døende Tonys korte a cappella-reprise af "Somewhere" til fordel for en længere instrumenteret ensemble-version, hvor alle udtrykker den samme tro på muligheden af en bedre fremtid.

Til trods for at Liebersons fastholdelse af den koncentrerede musikalske suiteform sker på bekostning af blandt andet den talte dialog og et sammenhængende dramaturgisk forløb, der kan spejle handlingsforløbet<sup>39</sup>, formår han i sin fonografiske udformning af *West Side*

37 Dette ville for eksempel kræve dialogisk omskrivning af danseoptrinene.

38 I den mere end kompetente klanglige iscenesættelse af orkestret trækker Lieberson oplagt på sin erfaring som producer af klassisk musik. Samtidig hylder han en traditionel realisme-æstetik, som det fremgår af følgende citat: "I don't believe in monkeying around electronically - I hate that." Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173.

39 Som compensation for musikens manglende refleksion af forestillingens handlingsforløb udviklede Columbias George Dale, ifølge musical-skribenten Stanley Green, OBC-albummets klassiske omslagsnoter, der er koncentreret omkring et handlingsreferat med de enkelte numres placering og betydning i den dramatiske kontekst indikeret i teksten. Se Loney (red.): *Musical Theatre in America*, s. 402. Også *West Side Story*-albummet havde i sin oprindelige lp-udgave noter af George Dale.

*Story* at give iscenesættelsen af det specifikt teatralt en hidtil uhørt vægtning; derfor den gennemgående oplevelse af, at de enkelte numre snarere spilles end synges. Denne vellykkede transformation af teaterscenens også visuelt betingende *excitement* til fonogram-mets lydscene gør sig gældende i Liebersons produktion af *OBC*-album generelt og må betragtes som Liebersons væsentligste bidrag til genrens udvikling. Som han selv udtrykker det: "I think that I changed the quality and style of Broadway cast albums."<sup>40</sup> Denne kontante bedømmelse af eget værk peger netop på den stilistiske drejning, som *OBC*-albummet generelt undergår under påvirkning af Liebersons teatralisering af genren.

Goddard Liebersons betydning som toneangivende producer i den periode, der i dag betragtes som *OBC*-albummets guldalder, fremgår alene af den omstændighed, at hans omfattende produktion af *OBC*-album har opnået status som essentielle klassikere og således fortsat udgør et uomgængeligt referencepunkt i evalueringen af nye udviklingstendenser inden for denne specifikke genre. Skønt ingen producere stod direkte i lære hos Goddard Lieberson, har hans arv øvet indflydelse på stort set alle samtidige og efterfølgende producere af *OBC*-album. Han indtager derfor naturligt en plads i det selskab af pladeproducere, der i kraft af deres innovative produktion inden for specifikke fonografiske genrer har opnået noget nær auteur-status, som fx Walter Legge, George Martin og Phil Spector.

#### *OBC*-albummet som dramatisk kantate: Thomas Z. Shepards Sunday in the Park with George

Den nærmeste arvtager til Goddard Liebersons status som toneangivende producer af *OBC*-album må være Thomas Z. Shepard. Han begyndte sin karriere på Columbia Records i 1960 og producerede frem til 1974 en række *OBC*-album, begyndende i 1964 med Walter Marks' *Bajour* og inkluderende Jerry Hermans *Dear World*, Sherman Edwards' *1776* (begge 1969), Bock & Harnicks *The Rothschilds*, Rodgers & Charnins *Two By Two*, Stephen Sondheims *Company* (alle 1970), Kander & Ebbs *70, Girls, 70* (1971). Skønt han kun samarbejdede med Lieberson én gang, som producerassistent på Sondheims *A Little Night Music* i 1973, havde han rig lejlighed til løbende at observere Liebersons produktioner. I 1974 forlod Shepard Columbia som leder af Masterworks-afdelingen til fordel for en stilling som vicepræsident for RCAs Red Seal Division, som blandt andet var ansvarlig for selskabets musical-produktion. Her producerede han blandt andet *OBC*-album til en række Sondheim-musicals, *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd* (1979), *Merrily We Roll Along* (1982), *Sunday in the Park with George* (1984) plus koncert-versionen af *Follies* (1985). Fra 1986-88 arbejdede han som leder af MCA Classics, men hans musical-produktion i denne periode inkluderede ingen *OBC*-album. Siden 1988 har Shepard fungeret som uafhængig producer.

Som det fremgår af følgende tre citater, repræsenterer ikke mindst Thomas Z. Shepard en direkte fortsættelse af den udviklingslinje, som Goddard Lieberson formåede at

40 Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173.

konventionalisere inden for produktionen af *OBC*-albummet i løbet af 1950'erne og 1960'erne:

What I learned from Goddard was that a phonograph record is a *record*. It must stand on its own. It's wonderful to have the liner notes to fill you in. It's wonderful to have pictures on the front and back of the album. But the bottom line is: when you put that record on the phonograph and play it through, you should have some feeling for and comprehension of that show. All by itself, if possible. My basic premise is that I'm not so much making souvenirs for people who've already seen the show, but that I'm making recordings that will have a life for people who have *not* seen the show.<sup>41</sup>

I feel that recording is its own medium, its own art form. [...] Whatever I feel is legitimately in the minds and hearts of the creators of the show, which they were able to express with sets, lights, and costumes – if I can reinterpret that or reshape it so that what was in their hearts and minds has an aural equivalent on the recording, I think that's not only my right, I think that's my job.<sup>42</sup>

All professional recording is the creation of an illusion; it's not the actual representation of the show. I think it's necessary to find ways of making the studio experience have the emotional impact of the theatrical experience. As a recording producer, you must make awfully sure that the people in your cast are delivering through their voices, as actors, what they have previously depended on delivering visually as well. I never look at the performers as they record because it's a trap...you'll *see* much more than you'll *hear*.<sup>43</sup>

Shepards her udtrykte bevidsthed om fonogrammet som auditivt medium og kunstform samt de nødvendige konsekvenser heraf for konceptualiseringen af *OBC*-albummet som et selvstændigt æstetisk artefakt stemmer i alt væsentligt overens med, hvad Goddard Lieberson forsøgte og langt hen ad vejen formåede at realisere i sin produktionspraksis.

Men en væsentlig forskel mellem de udfordringer, som Lieberson og Shepard har stået overfor som producere, udgøres af den generelle udvikling inden for musicalgenren. Lieberson var i sin produktion således konfronteret med integrerede musicals i en klassisk udformning: Disse var ikke gennemkomponerede, og de enkelte musiknumre var kun undtagelsesvist koncipieret og udformet som komplette scener og derfor generelt isolerbare med oplagte muligheder for bortredigering af for eksempel underlægning med dialog.

41 Citeret i Loney (red.): *Musical Theatre in America*, s. 399.

42 Citeret i Scher: "Thomas Z. Shepard: The Definitive Take", s. 42.

43 Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 174. En eksemplarisk illustration af Shepards sidste pointe udgøres af Elaine Stritchs gentagne forsøg på at indsynges sit hovednummer 'The Ladies Who Lunch' i forbindelse med indspilningen af *Company*-albummet i 1970. Den hjerteskrærende seance udgør den dramatiske kulmination på Pennebakers allerede omtalte dokumentarfilm.

Shepard største fortjeneste som producer af *OBC*-album anses af alle kritikere for at være hans allerede omtalte række af *Sondheim*-album. Og netop Stephen SONDHEIMS udtalte tendens til at arbejde i gennemkomponerede scener med finmaskede vævninger af forskellige musiktyper og -funktioner (inklusive momentan fravær af musik) samt talt og sunget dialog, har stillet Shepard over for særlige udfordringer. Hans innovative håndtering er her eksemplificeret ved hans fonografiske transformation af SONDHEIMS samarbejde med James LAPINE, *Sunday in the Park with George* (fremover kun *Sunday*) fra 1984.<sup>44</sup>

Forestillingen, der har den franske maler George Seurats pointillistiske hovedværk *Søndag eftermiddag på La Grand Jatte* som konceptuelt omdrejningspunkt, udspiller sig i forholdsvis få scener, der enten er konciperet som musikalsk gennemkomponerede eller rummer flere indbyrdes supplerende musikalske indslag, i modsætning til den traditionelle musical, hvor en scene typisk kun indeholdt ét musiknummer, oftest som åbning eller kulminerende afslutning. Følgende oversigt viser, hvordan de enkelte scener repræsenteres på *OBC*-albummet:

|                 | Sceneinddeling             | Fonogramindeksering                           |
|-----------------|----------------------------|---|
| 1. akt          | 1. parkscene (med indskud) | "Sunday in the Park with George"<br>"No Life" |
|                 | 1. studioscene             | "Color and Light"                             |
|                 | 2. parkscene               | "Gossip"                                      |
|                 |                            | "The Day Off"                                 |
|                 |                            | "Everybody Loves Louis"                       |
|                 |                            | "Finishing the Hat"                           |
|                 | 2. studioscene             | "We Do Not Belong Together"                   |
|                 | 3. parkscene               | "Beautiful"                                   |
|                 |                            | "Sunday"                                      |
|                 | 2. akt                     | 3. parkscene (fortsat)                        |
| auditoriumscene |                            | "Chromolume #7"/"Putting It Together"         |
| museumscene     |                            | "Children and Art"                            |
| 4. parkscene    |                            | "Lesson #8"                                   |
|                 |                            | "Move On"                                     |
|                 |                            | "Sunday"                                      |

Det musikalske forløb, der på grund af albummets track-indeksering umiddelbart fremstår som en traditionel række af enkeltstående numre, viser sig ved gennemlyt-

44 Det benyttede *Sunday in the Park with George*-materiale er: Stephen SONDHEIM: *Sunday in the Park with George*. Klaverpartitur. New York: Revelation Music Publishing & Riling Music, Cop. 1984 & 1987; Stephen SONDHEIM & James LAPINE: *Sunday in the Park with George*. Libretto. New York: Applause Theatre Book Publications. 1991; og cd-version af *OBC*-albummet udsendt på RCA/BMG: RD85042.

ning klart at reflektere de enkelte sceners musikalske iklædning med tydelig sammenkædning og gruppering af enkeltscenernes musik. Overordnet betragtet har Shepard således forsøgt at transformere den enkelte scene til et musikalsk koncentrat frem for at skabe en suite af separate numre, og derved bibeholde såvel musikens som scenens dramatiske funktion og betydning i helheden. Som Shepard selv udtrykker det:

I wanted to turn [the album] into a dramatic cantata rather than a collection of numbers [...] where dialogue would be abridged and used over music so that the thing ran as a continuous stream. And Steve [Sondheim] and Jim [Lapine] leaped at the opportunity.<sup>45</sup>

Som illustration af denne specielle fremgangsmåde er Shepards transformation af første akts længste og mest komplekse scene, nemlig den anden parkscene, eksemplarisk:

Denne scene udgøres ligesom de øvrige parkscener i første akt af en mosaik af handlingstråde, hvor hovedplottets to temaer, Georges forhold til henholdsvis Dot (kunst versus kærlighed/privatliv) og Jules (kunst versus kritisk anerkendelse/karriere) væves sammen med en række vignetteagtige glimt af det liv, som udlevs søndag i parken af maleriets betragtelige persongalleri (17 enkeltpersoner). Denne mosaik gives af Lapine og Sondheim en meget plastisk og rapsodisk udformning, hvor talt dialog med og uden underlægning (og underlægning med og uden tale) veksler med korte eller længere vokalmusikalske indslag, hvoraf kun enkelte har en mere traditionel afrundet form, nemlig "The Day Off (Part I)" (Georges hundemimik), "Everybody Loves Louis" og "Finishing the Hat". I bilag 3 forsøges givet et overblik over den såvel indholds- som formmæssigt meget sammensatte scene. For i sin nødvendigvis forkortede auditive iscenesættelse at skabe klarhed, i hvad der selv med maleriet/scenen som ramme udgør en kompleks dramatisk og visuel konstruktion, har Shepard valgt at bortskære alle i denne scene udelukkende talte og stumme roller (Jules & Yvonne, Louis, en hornist, Louise, Mr & Mrs), hvorved ikke mindst scenens bipersoner reduceres betragteligt. De tilbageværende enkeltpersoners mere eller mindre fikserede sceneposition overføres til lydscenen ved hjælp af stereo-panorering og bidrager til de enkelte vignettens auditive distinkthed.<sup>46</sup> Desuden udlades stumme optrin med underlægning, blandt andet scenens kulminerende chokerende tournure-drejning, hvormed Dot bekendtgør sin graviditet. I mangel på denne oprindelige kulmination, skaber Shepard et alternativ ved at højne kontrasteringen af Dot og Georges vægtigste og meget passionerede partsindlæg, henholdsvis "Everybody Loves Louis" og "Finishing the Hat". Dette gøres ved på albummet at give "The One

45 Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 177.

46 Det klareste og mest imponerende udtryk for denne nuancerede stereo-panorering sker i kulminationen af 'It's Hot Up Here' i begyndelsen af 2. akt (3:32-3:46), hvor hele tretten af maleriets samlede persongalleri på fjorten sekunder udtrykker deres frustration i en geværvalve af sekund-korte sunge udbrud, der, afspejlende personernes sceneplacering, bevæger sig fra venstre til højre kanal.



*Sunday in the Park with George*.<sup>47</sup> Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

heims komplekse materiale-vævning må Shepards udvælgelse af materiale ved en afvejning af dets dramatiske vægt nødvendigvis komme til kort, da produceren ikke er indstillet på en grundlæggende anden balance mellem vokalmusik og dialog med (eller uden) underlægning. I komprimeringen af anden akts gennemkomponerede "Putting It Together"-scene, hvor de gennemgående indslag af underlægning, "Cocktail Music" nr. 1-4, bortredigeres, giver Shepard alligevel en smule mere plads til talt dialog, og det lykkes ham i denne også mosaik-lignende scene i endnu højere grad at bevare scenens dramatiske *flow* og pointer.

Også forestillingens basale visuelle koncept, der i første akt direkte afspejler maleriets tilblivelse, ønskede Shepard at transformere. Her hans egen udlægning:

I also thought that we had to do in sound for the record what was done in pictures for the stage. We had to create an opening where the orchestra would grow, the way the stage filled with light – as George kept adding color. We used three different-sized orchestras. The regular pit orchestra was used for most of the score; the mid-sized orchestra – with twice as many strings – was used for more sweeping and romantic numbers like 'Move On'; and the biggest orchestra – with three times as many strings – was used for the finales of both acts. I wanted it so that, when you got to 'Sunday' – which was the realization of the actual painting – the sound would be more glowing and more burnished. I even recorded the voices further back from the microphones, with digital reverb added later on. Here was the painting represented in its most idealized

on the Left" (nr. 14) en ny placering mellem nr. 12D og 12E. Men bortset fra denne omrokering gøres det tilbageblevne materiale alt i alt kun til genstand for begrænset redigering (se kommentarer i bilag 3).<sup>47</sup>

Tidsmæssigt halveres scenen fra en varighed på over 30 minutter til godt 15 minutter, hvilket proportionalt set stemmer overens med en samlet spilletid på knap 70 minutter. I denne musikalske koncentration lykkes det Shepard at bibeholde scenens grundlæggende karakter af vignet-mosaik, men enkelte af scenens centrale udvekslinger, for eksempel den mellem George og Jules, mistes. Stillet overfor Sond-

47 Ifølge Zadan var såvel Sondheim som Lapine aktivt involveret i redigeringen. Se Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 178.

form. We were using music as the equivalent of color and light to establish a mood for the entire recording.<sup>49</sup>

Det er værd at bemærke sig, at dette *sound*-koncept, som repræsenterer en ikke senere konventionaliseret innovation, blev udtænkt på et tidspunkt, der var præget af overgangen fra analog til digital lydproduktion. *Sunday* var Shepards første digitalt indspillede *OBC*-album og hans fascination af den nye digitale lydscene fremgår tydeligt af følgende samtidige citat:

When you hear that arpeggio at the beginning, it comes out of an absolute eerie silence [...] and there's nothing like it. There is a tactility to *Sunday in the Park with George* that I have never achieved before.<sup>50</sup>

En anden teknologisk gevinst ved digitaliseringen var naturligvis cd'en, hvis udvidede spilletid gav produceren et større råderum, da han nu stod overfor et potentielt ubrudt forløb på over 70 minutter. Betydningen af introduktionen af dette format for rekonceptualiseringen af *OBC*-albummet fra sang-suite til dramatisk kantate bør ikke overses.

I 1994, ti år efter albummets tilblivelse, karakteriserer Shepard udviklingen fra auditiv iscenesættelse af enkeltnumre til enkeltscener og dermed større vægtning af en transformation af musicalen som dramatisk helhed, som en generel tendens inden for hans egen produktion af *OBC*-album:

More and more often we're presenting the whole dramatic thrust of the show. We did it with *Sweeney Todd* and *Sunday in the Park with George*, but those seemed like exceptions. Now it's practically the rule. It's almost like producing radio plays. You've got continuity, underscoring, sound effects. You should be able to close your eyes and get a fairly satisfying dramatic experience.<sup>51</sup>

Med sin klare vægtning af sceneforløb frem for afsluttede musikalske numre har Shepard bidraget til en yderligere potentiering styrkelse af *OBC*-albummets teatrale karakter. Men til trods for hans ideelle forestilling om musical-albummet som en nærmest autonom dramatisk genre, hvori musicalen som forestilling er gjort til genstand for en remedialisering som musikalsk hørespil, er det værd at bemærke, at også *Sunday*-albummet indeholder såvel handlingsreferat som sangtekster med sparsomme beskrivelser af scene-aktivitet samt adskillige scene-fotos.

48 RCA: RD85042.

49 Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 178. Også Goddard Lieberson tog sig friheder med hensyn til arrangement og orkestrering, hvis han fandt det nødvendigt, som det fremgår af følgende citat: "I sometimes changed the arrangements and tempos for the record – not always pleasing the arranger – but the sound you write for in the theater is quite different from the sound you need on an album." Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173. Thomas Z. Shepard giver følgende eksempel: "I fell in love with Goddard's cast album for [Jule Styne & Stephen Sondheim's] *Gypsy* [1959]. When Ethel Merman sings "Small World", there is a most beautiful and very high string line, moving at parallel twelfths to her voice – a stroke of orchestration genius! When I went to see the show, it wasn't there, because that was created by Goddard for the recording, one of those wonderful touches he was so good at." Citeret i Loney (red.): *Musical Theatre in America*, s. 399.

50 Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 178.

51 Citeret i Scher (red.): *Musical Theatre in America*, s. 43.

Denne fortsatte afhængighed af et primært skriftligt supplement til det fonograferede materiale og ikke mindst noternes traditionelle indplacering af albummets enkelt-tracks i selve forestillingen, peger direkte på *OBC*-albummets fortsat uafklarede værkkarakter. Til skitsering af denne særlige problematik følger afslutningsvis en kort refleksion.

### *Mellem dokument og værk – Afsluttende bemærkninger*

Ordet *record* rummer adskillige betydninger, men i forbindelse med refleksion over *OBC*-albummets specielle værkkarakter er det oplagt at kontrastere betydningerne 'plade' og 'dokument'.

Igennem hele *OBC*-albummets udviklingshistorie fra suite af selvberoende enkelt-sange til dramatisk kantate forbliver selve forudsætningen for denne genre uændret. I modsætning til for eksempel rock-albummet eller opera-sættet og de øvrige kompositionsmusikalske fonogrammer, der alle typisk konciperes som studieproduceret fonografisk værk uden en eksplicit ekstern reference i form af koncertprogram eller specifik opførelse<sup>52</sup>, har hvert *OBC*-album altid en konkret forankring i en Broadway-opsætning. Som allerede omtalt betones denne forankring eksplicit i albummets noter, men alene den omstændighed, at fonogrammet i sagens natur befolkes af teaterskuespillere, der netop her fæstner deres (endnu friske) optræden i original-opsætningen, gør det oplagt at betragte albummet som en form for dokumentation af, hvad der kulturelt betragtes som et centralt punkt i værkets historie. En sådan genealogisk fetichering, også kendt fra musikalske førsteopførelser, forlener original-opsætningen med en særlig aura og status.

Hvad angår denne dokumentariske værdi, der næsten altid betones af såvel kritikere og skribenter som producere og kunstnere, må betydningen af den nødvendige transformation, som den auditive iscenesættelse inden for bestemte teknologiske og kommercielle rammer nødvendigvis indebærer, ikke negligeres. Som blot ét eksempel på en markant modifikation, der hidtil ikke har været omtalt, kan nævnes tekst-censurering af kommercielle hensyn, som det for eksempel var tilfældet med Marc Blitzsteins sangtekster til den meget succesfulde Off-Broadway-produktion af Weill & Brechts *The Threepenny Opera* i 1954.<sup>53</sup> Desuden står den udtalte fetichering af *the definitive recording*, som udtryk for ønsket om at fæstne den bedst tænkelige og endegyldige udførelse, på sin vis i skærende kontrast til teatrets grundlæggende live-karakter. Her må teatrets egne komplette live-optagelser (i dag naturligvis video-optagelser) netop produceret udelukkende med dokumentation for øje betragtes som mere repræsentative som dokument.

52 Den primære undtagelse er naturligvis kommercielt producerede live-optagelser og indspilningen af nyskrevne operaer i deres premiere-opsætning.

53 Omstændighederne med eksempler på de censurerede tekster beskrives i David Farneths noter til cd-genudgivelsen på Decca Broadway: 012 159 463-2, 2000. Efterfølgende opnåede sangen 'Mack The Knife' i sin censurerede udgave populærmusikalsk klassiker-status takket være bl.a. Louis Armstrongs indspilning. Til trods for bogstavelig talt hundredvis af indspilninger, er Blitzsteins oprindelige sangtekst aldrig indspillet kommercielt. Af andre eksempler på censur kan især henvises til klassiske indspilninger af Cole Porter og Lorenz Harts ofte ganske saftige tekster.

At der kun findes ganske få eksempler på kommercielt producerede live-optagelser af komplette forestillinger<sup>54</sup> viser, at pladeindustrien naturligvis ikke prioriterer hensynet til dokumentation eller værkintegritet over en vurdering af hvilken udformning, der rummer det største salgspotentiale.<sup>55</sup> Det er i den sammenhæng værd at bemærke, at det netop er som et selvstændigt konciperet kommercielt produkt, der primært sælges uafhængigt af den specifikke teaterproduktion, hvoraf det udspringer, at *OBC*-albummet har vundet udbredelse langt uden for Broadways specifikke teaterkultur.

En alternativ optik til den fremherskende fokusering på *OBC*-albummet som dokumentarisk biprodukt er denne artikels tematisering af pladeproducenteres vekslende bud på auditiv rekonceptualisering, der netop tager sigte på en autonomisering af den fonografiske iscenesættelse som æstetisk artefakt.

I lyset af musical-albummets historiske udvikling rejser sig her en interessant problematik, idet det kan diskuteres, om ikke *OBC*-albummet i sin tidlige udformning som suite af enkeltstående sange, der lå direkte i forlængelse af den fonografiske Tin Pan Alley-tradition, udgjorde en mere gennemgribende genremæssig autonomisering, ikke ulig det senere rock/pop-album, end senere forsøg på at spejle forestillingen som dramatisk helhed. Thomas Z. Shepards musikdramatiske kantate har nærmest karakter af en genremæssig blandingsform, der faktisk fordrer supplerende noter eller en fuld libretto for i lytningen at indfri producerens ambitiøse intention. Uden en væsentlig opprioritering af talt og eventuelt specialskrevet dialog samt lydeffekter er det svært at forestille sig en videreudvikling af denne teatrale rekonceptualisering i retning af et mere autonomt fonografisk værk a la hørespillet.<sup>56</sup> En udvikling som omvendt ville fordrer en mere gennemgribende redigering og bearbejdning af forestillingen og dermed, i puristernes ører, forringe fonogrammet dokumentationsværdi. Med den stigende konkurrence fra de audio-visuelle medier i kraft af kommercielt tilgængelige video-produktioner ville en udvikling bort fra *OBC*-albummets primært musikalske karakter, som traditionelt har været anset og fortsat anses for genrens egentlige berettigelse, næppe heller være den rette kommercielle strategi.

Som fonografisk genre synes *OBC*-albummet efter Thomas Z. Shepard ikke at have gennemgået nogen nævneværdig udvikling. Denne nicheproduktion fremstår således i dag i hvad der må betegnes som en konventionel men tilsyneladende livskraftig udformning.

54 Der findes intet komplet live-optaget *OBC*-album, men den franske musical *Irma La Douce* fra 1956 blev i forbindelse med en genopsætning i 1967 udsendt i en komplet live-optagelse på plademærket Vega. Desuden kan nævnes en komplet studie-produktion af London-opsætningen af Leigh & Darions Broadway-musical *Man of La Mancha* udsendt på MCA Records i 1973.

55 Et af de af kritikerne mest udskældte eksempler på et pladeselskabs forføjede kommercielle udformning af et *OBC*-album er Capitols *Follies*-album fra 1971. Til trods for forestillingens usædvanligt omfattende score valgte Capitol at fastholde det konventionelle format, dvs. én lp, hvilket medførte en gennemgribende beskæring af Sondheims musik.

56 Denne genre er endnu udbredt inden for børnemusik, hvor fx Disney-tegnefilm gøres til genstand for en fonografisk rekonceptualisering i form af fortælling med indlagte sange.

Bilag 1 *Oklahoma!* – komparation af klaverpartitur og *OBC*-album

| Klaverpartitur <sup>1</sup> / <i>OBC</i> -album   | redigering   |
|---|--|
| <u>Ouverture</u><br><b>instrumental</b>   | forkortet  |
| <b>1. AKT</b>   |  |
| 1 <u>Oh, What a Beautiful Mornin'</u><br>instr. underlæg (t. 1-12)<br><b>vokal</b> (t. 13-80)<br>instr. underlæg (t. 81-84)<br><b>vokal</b> (t. 85-120) | udeladt<br>+ intro (4 takter)<br>udeladt<br>uændret                                      |
| 2 <u>Laureys Entré</u><br>vokal   | udeladt  |
| 3 <u>The Surrey with the Fringe on Top</u><br><b>vokal</b> (t. 1-105)<br>instr. underlæg (t. 106-39)<br><b>vokal</b> (t. 140-76)                        | t. 53-105 udeladt<br>udeladt<br>uændret  |
| 4 <u>Kansas City</u><br><b>vokal</b> (t. 1-82)<br><b>instr. dans</b> , inkl. vokal (t. 83-109)<br>instr. dans (t. 109-250)                              | + intro (4 takter); 2. refræn efter dans<br>erstattet med t. 37-82 uden vokal<br>udeladt |
| 5 <u>Reprise – The Surrey...</u><br>vokal, inkl. instr. underlæg  | udeladt  |
| 6 <u>I Cain't Say No!</u><br><b>vokal</b>   | uændret  |
| 7 <u>Encore – I Cain't Say No!</u><br>vokal   | udeladt  |
| 8 <u>Ensemblets entré</u><br>vokal  | udeladt  |
| 9 <u>Many a New Day</u><br><b>vokal</b> , med overledning (t. 90-93)  | overledning udeladt; 2. refr. med kor fra nr. 10   |
| 10 <u>Dans – Many a New Day</u><br>instr. dans, inkl. vokal   | udeladt, se dog nr. 9  |
| 11 <u>It's a Scandal! It's a Outrage!</u> <sup>2</sup><br><b>vokal</b> (t. 1-109)<br>instr. underlæg (t. 110-141)                                       | t. 1-2 udeladt; afsluttet med t. 138-41<br>udeladt                                       |
| 12 <u>People Will Say We're In Love</u><br><b>vokal</b> (t. 1-68)<br>instr. underlæg, inkl. vokal (t. 69-116)   | 2. vers udeladt<br>udeladt   |
| 13 <u>Sceneskift</u><br>instrumental  | udeladt  |
| 14 <u>Poor Jud Is Daid</u><br><b>vokal</b> , inkl. instr. underlæg (t. 18-38)   | t. 18-38 udeladt   |
| 15 <u>Lonely Room</u><br><b>vokal</b>   | uændret  |

1 Richard RODGERS: *Oklahoma!*. Klaverpartitur. New York: Chappell & Co. Cop. 1943.2 Kursiverede titler indikerer albummet *Oklahoma! Volume Two*.

| Klaverpartitur/ <i>OBC</i> -album   | redigering  |
|---|---|
| 16 <u>Sceneskift</u><br>instrumental<br><i>Drømmesekvens</i>  | udeladt   |
| 17A <u>Melos</u><br>instr. underlæg   | udeladt   |
| 17B <u>Out of My Dreams</u><br><b>vokal</b>   | 1. refræn = Laurey-tekst  |
| 17C <u>Interlude to ballet</u><br>instr. underlæg   | udeladt   |
| 17D <u>Dream Ballet</u><br>instr. dans  | udeladt   |
| 18 <u>Entr'acte</u><br>instrumental<br><b>2. AKT</b>  | udeladt   |
| 19 <u>The Farmer and the Cowman</u><br>instr. dans (t. 1-44)<br><b>vokal</b> (t. 45-181)<br><br>instr. underlæg, inkl. vokal (t. 182-94)<br><b>vokal</b> (t. 195-260) | udeladt<br>+ t. 1-8, 196-212, 253-60; separat track med titlen 'The Farmer and the Cowman I'<br>udeladt<br>uændret; separat track med titlen 'The Farmer and the Cowman II' |
| 20 <u>Farmer Dance</u><br><b>instr. dans</b>  | forkortet; afslutter tracket 'The Farmer and the Cowman II'   |
| 21 <u>Sceneskift</u><br>instrumental  | udeladt   |
| 22 <u>All er Nothin'</u><br><b>vokal</b> , inkl. instr. underlæg (t. 1-148)<br>instr. dans (t. 149-208)<br><b>vokal</b> (t. 209-58)                                   | + intro (8 takter); t. 51-68 & 107-124 udeladt<br>udeladt<br>t. 247-58 udeladt  |
| 23 <u>Sceneskift</u><br>instrumental  | udeladt   |
| 24 <u>Reprise – People Will...</u><br><b>instr. underlæg</b> (t. 1-12)<br><b>vokal</b> (t. 13-48)   | flyttet til 'Finale', jf. nr. 29  |
| 25 <u>Sceneskift</u><br>instrumental  | udeladt   |
| 26 <u>Sceneskift</u><br>instrumental  | udeladt   |
| 27 <u>Oklahoma</u><br><b>vokal</b>  | t. 1-40 (= vers) udeladt  |
| 28 <u>Encore – Oklahoma</u><br>vokal  | udeladt   |
| 29 <u>Finale Ultimo</u><br>vokal  | udeladt, men erstattet: albummets sidste track 'Finale' er sammensat af en længere vokal-udgave af 'Oh, What a Beautiful Mornin'', plus nr. 24                              |

Bilag 2 *West Side Story* – komparation af klaverpartitur og OBC-album<sup>1</sup>

| Klaverpartitur <sup>2</sup> /OBC-album   | redigering   |
|--|--|
| <b>1. AKT</b>  |  |
| 1 <u>Prologue</u><br><b>instr. dans</b> (t. 1-267)<br>instr. underlæg (t. 268-79)  | <b>ALBUM SIDE 1</b><br>+ åbningsmotiv, jf. t. 42ff.<br>udeladt                           |
| 2 <u>Jet Song</u><br>instr. underlæg (t. 1-23)<br><b>vokal</b> (t. 24-70)<br><b>instr. underlæg</b> (t. 71-100)<br>[vokal & instr. dans (t. 101-128)]<br>instr. underlæg (t. 129-136)<br><b>vokal</b> (t. 137-209) | udeladt<br>uændret<br>inklusive dialog<br>også udeladt på Broadway<br>udeladt<br>uændret |
| 2a <u>Change of Scene</u><br>instrumental  | udeladt  |
| 3 <u>Something's Coming</u><br><b>vokal</b>  | uændret  |
| 3a <u>Change of Scene</u><br>instrumental<br><i>The Dance at the Gym</i>   | udeladt  |
| 4 <u>Blues</u><br>sceneskift & instr. dans   | udeladt  |
| 4a <u>Promenade</u><br>instr. dans   | udeladt  |
| 4b <u>Mambo</u><br><b>instr. dans</b>  | t. 66-101 udeladt; tracktitel 'The Dance at the Gym'                                     |
| 4c <u>Cha-cha</u><br><b>instr. dans</b>  | + slutning; afslutter 'The Dance at the Gym'   |
| 4d <u>Meeting Scene</u><br>instr. underlæg (t. 231-49)<br>instr. dans (t. 250-66)  | udeladt  |
| 4e <u>Jump</u><br>instr. dans  | udeladt  |
| 5 <u>Maria</u><br><b>vokal</b>   | uændret  |
| 6 <u>Balcony Scene [duet: Tonight]</u><br>instr. underlæg (t. 1-29)<br><b>vokal</b> (t. 30-128)<br>instr. underlæg (t. 129-144)<br><b>vokal</b> (t. 145-54)  | tracktitel 'Tonight'<br>udeladt<br>+ t. 28-29; t. 121-128 udeladt<br>udeladt<br>uændret  |
| 7 <u>America</u><br><b>vokal &amp; instr. dans</b>   | uændret  |

1 En lignende komparation findes som appendiks i Nigel SIMEONE. *Leonard Bernstein: West Side Story*. Farnham: Ashgate 2009. s. 155-57. Simeone benytter derimod det senere redigerede orkesterpartitur publiceret af Jalni Productions i 1994 som sammenligningsgrundlag.

2 Leonard BERNSTEIN: *West Side Story*. Klaverpartitur. New York: G Schirmer and Chappell & Co. Cop. 1957 & 1959.

|     | Klaverpartitur/ <i>OBC</i> -album   | redigering  |
|-----|---|---|
| 7a  | <u>Change of Scene</u><br>instrumental  | udeladt   |
| 8   | <u>Cool</u><br><b>instr. underlæg/intro</b> (t. 1-8)<br><b>vokal &amp; instr. dans</b> (t. 9-175) | t. 1-2 og dialog udeladt<br>uændret                           |
| 8a  | <u>Continuation of Scene</u><br>instr. dans/underlæg  | udeladt   |
| 8b  | <u>Under Dialogue &amp; Change of Scene</u><br>instr. underlæg & sceneskift                       | udeladt   |
| 9   | <u>Under Dialogue</u><br>instr. underlæg (t. 1-34)  | udeladt   |
| 9a  | <u>One Hand, One Heart</u><br>instr. underlæg (t. 35-66)<br><b>vokal</b> (t. 67-149)              | udeladt<br>+ intro  |
| 10  | <u>Tonight</u> [kvintet]<br><b>vokal</b>  | <b>ALBUM SIDE 2</b><br>uændret                                |
| 11  | <u>The Rumble</u><br><b>instr. dans</b><br><b>2. AKT</b>  | uændret   |
| 12  | <u>I Feel Pretty</u><br>entr'acte & instr. underlæg (t. 1-139)<br><b>vokal</b> (t. 140-313)       | udeladt<br>uændret  |
| 13  | <u>Under Dialogue</u><br>instr. underlæg<br><i>Ballet Sequence</i>                                | udeladt<br>uændret; tracktitel 'Somewhere (Ballet)'           |
| 13a | <u>Ballet Sequence</u><br><b>vokal &amp; instr. dans</b>  |   |
| 13b | <u>Transition to Scherzo</u><br><b>instr. dans</b>  |   |
| 13c | <u>Scherzo</u><br><b>instr. dans</b>  |   |
| 13d | <u>Somewhere</u><br><b>instr. dans, inkl. vokal</b>   |   |
| 13e | <u>Procession and Nightmare</u><br><b>instr. dans &amp; vokal</b>                                 |   |
| 14  | <u>Gee, Officer Krupke</u><br><b>vokal</b>  | uændret   |
| 14a | <u>Change of Scene</u><br>instr. sceneskift   | udeladt   |
| 15  | <u>A Boy Like That/I Have a Love</u><br><b>vokal</b>  | uændret   |
| 15a | <u>Change of Scene</u><br>instr. sceneskift   | udeladt   |
| 16  | <u>Taunting Scene</u><br>instr. underlæg & dans   | udeladt   |
| 17  | <u>Finale</u><br><b>vokal</b> (t. 1-6)<br><b>instr. underlæg</b> (t. 7-28)                        | ændret ensemble-version fra <i>Ballet Sequence</i><br>uændret |

**Bilag 3** *Sunday in the Park with George* – komparation af libretto/klaverpartitur og OBC-album: kondenseringen af 2. parkscene i 1. akt

| Karakterer                                 | Klaverpartitur <sup>1</sup> /OBC-album                    | redigering                    |
|--|---|-------------------------------|
|  | 9 <u>Scene Change to Park</u><br>sceneskift, instrumental | udeladt                       |
| George & Boatman                           | <i>dialog uden underlæg</i> <sup>2</sup>                  | udeladt                       |
|  | 10 <u>Gossip Sequence</u>                                 | med tracktitlen 'Gossip'      |
| Boatman                                    | instr. underlæg (t. 1-3)                                  | udeladt                       |
| The Celestes                               | instr. underlæg (t. 4-10b)                                | udeladt                       |
| Nurse & Old Lady                           | instr. underlæg (t. 11-18)                                | udeladt                       |
| Jules & Yvonne                             | instr. underlæg (t. 19-26)                                | udeladt                       |
| Boatman                                    | instr. underlæg (t. 27-34c)                               | udeladt                       |
| George                                     | <i>pause</i> (t. 35)                                      | udeladt                       |
| The Celestes                               | <b>vokal</b> (t. 36-45)                                   | uændret                       |
| Nurse & Old Lady                           | <b>vokal</b> (t. 46-58)                                   | uændret                       |
| Boatman                                    | <b>vokal</b> (t. 59-65)                                   | uændret                       |
| The Celestes, Boatman,<br>Nurse & Old Lady | <b>vokal</b> (t. 66-69)                                   | uændret                       |
| Boatman                                    | <i>dialog i pause</i> (t. 70)                             | udeladt                       |
| Dot & Louis                                | instr. underlæg (t. 70)                                   | udeladt                       |
| Jules & Yvonne                             | instr. underlæg (t. 71-82)                                | udeladt                       |
| The Celestes                               | <i>dialog uden underlæg</i>                               | udeladt                       |
| Dot  | <i>dialog uden underlæg</i>                               | udeladt                       |
| Nurse & Old Lady                           | <i>dialog uden underlæg</i>                               | udeladt                       |
|  | 11 <u>Cues in the Park</u>                                | udeladt                       |
| Boatman & George                           | punktagtigt instr. underlæg                               |                               |
| The Celestes & George                      | punktagtigt instr. underlæg                               |                               |
| George, Dot & Louis                        | punktagtigt instr. underlæg                               |                               |
|  | 12 <u>The Day Off I</u>                                   | med tracktitlen 'The Day Off' |
| George                                     | <b>vokal</b>  | få takter udeladt             |
|  | 12A <u>The Day Off II</u>                                 |                               |
| Hornplayer                                 | instr. underlæg (t. 1-2)                                  | udeladt                       |
| George & Company                           | <b>vokal</b> (t. 3-17)                                    | t. 3-4 udeladt                |

1 Stephen SONDHEIM: *Sunday in the Park with George*. Klaverpartitur. New York: Revelation Music Publishing & Rilting Music, Cop. 1984 & 1987.

2 Kursivering angiver fravær af musik.

| Karakterer   | Klaverpartitur/ <i>OBC</i> -album                                      | redigering  |
|--|--|---|
| George & Nurse   | 12B <u>The Day Off III</u><br>vokal                                    | uændret   |
| Celestes & Soldier   | 12C <u>The Day Off IV</u><br>instr. underlæg                           | udeladt   |
| Louise, Franz & Frieda<br>Frieda, Franz & George                   | 12D <u>The Day Off V</u><br>instr. underlæg (t. a-j)<br>vokal (t. 1-9) | [‘The Day Off’ fortsat]<br>udeladt<br>uændret, indledes med<br>nr. 12C, t. 1-2          |
| Frieda & Franz   | instr. underlæg (t. 9-18)<br>vokal (t. 19-35)                          | uændret<br>uændret  |
| The Celestes   | 14[!] <u>The One on the Left</u><br>instr. underlæg (t. 1-15)          | indskydes her som del af<br>‘The Day Off’<br>t. 7-15 udeladt; dialog =<br>nr. 12C, t. 7 |
| Celestes & Soldier<br>George, Soldier & Celestes<br>Jules & George | generalpause (t. 16)<br>vokal (t. 69-93c)<br><i>pause</i>              | dialog = nr. 12C, t. 12-15<br>t. 93b-c udeladt<br>udeladt                               |
| George & Boatman   | 12E <u>The Day Off VI</u><br>vokal, inkl. instr. underlæg              | t. 32-38 (underlæg og<br>slutning) udeladt  |
| Company  | 12F <u>The Day Off VII</u><br>vokal                                    | t. 1-2 udeladt  |
| Dot  | 13 <u>Everybody Loves Louis</u><br>vokal                               | uændret   |
| Mr & Mrs   | <i>dialog uden underlæg</i>  | udeladt   |
| George   | 15 <u>Finishing the Hat</u><br>vokal                                   | uændret   |
| Mr, Mrs & Boatman<br>Old Lady                                      | <i>dialog uden underlæg</i><br><i>dialog uden underlæg</i>             | udeladt<br>udeladt  |
| Dot, George & Comp.  | 16 <u>Bustle</u><br>underlæg   | udeladt   |
|  | 17 <u>Scene Change to Studio</u><br>sceneskift, instrumental           | udeladt   |

*Abstracts*

Denne selvstændige anden del af en dobbeltartikel om *Original Broadway Cast*-albummet betragtet som fonografisk genre, tematiserer pladeproducerens centrale rolle i remedialiseringen af Broadway-musicalen fra sceneværk til fonografisk værk. Først rettes fokus mod producerens funktion som produktionsleder i forbindelse med selve indspilningssessionen. Dernæst følger en mere indgående behandling af det centrale kreative bidrag, som produceren i en afvejning af æstetiske, teknologiske og kommercielle hensyn yder som fonografisk iscenesætter af Broadway-musicalen, nu i en udpræget værk-analytisk optik. Her fokuseres på tre udvalgte OBC-album, der tilsammen repræsenterer såvel centrale bidrag fra tre historisk indflydelsesrige producere som generens overordnede udvikling fra sang-suite til dramatisk kantate: Jack Kapps *Oklahoma!* (1943), Goddard Liebersons *West Side Story* (1957) og Thomas Z. Shepards *Sunday in the Park with George* (1984).

This standalone second part of a double article on the Original Broadway Cast album viewed as a phonographic genre examines the key role of the record producer in the re-medialization of the Broadway musical from stage work to phonographic work. It opens with a discussion of the function of the producer as leader of the recording session. Then follows a more detailed work-analytical study of the aesthetically, technologically and commercially influenced creative accomplishment achieved by the producer as phonographic director of the Broadway musical. Three OBC albums are considered representing both key contributions by three historical producers and the general development of the genre from song suite to dramatic cantata: Jack Kapp's *Oklahoma!* (1943), Goddard Lieberson's *West Side Story* (1957) and Thomas Z. Shepard's *Sunday in the Park with George* (1984).