

ERIK AXEL WESSBERG

## Et originalarrangement fra 1976

Gene Puerlings og Robert Farnons version af "The More I See You"

Undervisningen i faget arrangement foregår principielt på samme måde som undervisningen i andre discipliner ved at underviseren gennemgår nogle vigtige principper for udførelsen af aktiviteten og efterfølgende illustrerer det gennemgåede med gode, udvalgte eksempler fra det aktive musikliv. Men netop her har faget arrangement et særligt problem, idet eksemplerne er meget vanskelige at få fat i. I mange tilfælde er de ganske enkelt forsvundet. Et arrangement har begrænset anvendelighed. Det er oftest udarbejdet til en bestemt kunstner, en bestemt konstellation af solister, en bestemt lejlighed osv. og har simpelt hen ingen praktisk betydning herudover. Tusindvis af arrangementer er forsvundet på det grundlag. Og i de tilfælde, hvor partiturerne alligevel er blevet gemt, er det sjældent under ordnede forhold. Arrangøren eller solisten har måske et partitur liggende, men kan ikke huske i hvilken bunke gamle papirer det befinder sig.

Der kan være et væld af grunde til, at en ønsket node ikke kan fremskaffes, eller at den, hvis den kan, alligevel ikke er anvendelig, fordi der under arbejdet med pladeindspilningen eller indstuderingen af koncertprogrammet – hvad der nu kan være tale om – er foretaget rettelser og justeringer, der ikke er blevet ført ind i partituret, men kun i de enkelte stemmer. Arrangementsunderviserens samling af eksempler er derfor oftest helt tilfældig, og alt andet end systematisk.

Det arrangement, jeg kan præsentere nedenfor, fremlægges heller ikke som et specielt udvalgt arbejde, som jeg vil vise frem, fordi det indeholder en række bestemte træk eller lignende. Det er ganske enkelt et, jeg har fået mulighed for at vise. Men dermed være ikke sagt, at jeg ikke ville kunne finde på at præsentere det, selvom jeg havde en mængde andre eksempler at vælge imellem. Det er bestemt et fremragende arbejde, og det er af to af fagets absolutte mestre, Gene Puerling og Robert Farnon.

### Arrangørerne

Arrangøren og ensemblesangeren Eugene Thomas (Gene) Puerling<sup>1</sup> havde vakt sensation i 1953 med sin vokalkvartet, *The Hi-Lo's*, som videreførte traditionen fra bl.a. *The Four Freshmen*,<sup>2</sup> men i forhold til sin tid (og sin eftertid med i øvrigt) var *The Hi-Lo's* stil exceptionelt virtuos og raffineret. Gruppen kan beskrives som et særpræget, meget originalt og elegant indslag i 1950ernes show- og entertainment sound, men nogen særlig folkelig succes fik den aldrig, og i 60ernes folk-rock og popmusikperiode, hvor

1 Se nærmere i Erik Axel WESSBERG: 'Om timing og balance i arrangementet belyst ud fra et partitur af Gene Puerling', *Musik & Forskning* 25 (1999-2000), s. 300-313.

2 Se Erik Axel WESSBERG: 'Something new in singing', *Musik & Forskning* 27 (2002), s. 61-74.

den brede smag tog en yderligere drejning i retning mod det enkle, var den aldeles ved siden af tidens mode-sound. *The Hi-Lo's* blev opløst i 1964.

I 1970 opstod et nyt ensemble omkring Puerling, *The Singers Unlimited*. Tiden var på ingen måde moden til at gentage forsøget med at præsentere virtuos og elegant ensemblesang, men modsat *The Hi-Lo's* var ambitionen med *The Singers Unlimited* heller ikke at danne en fast gruppe med henblik på sceneoptræden. Det nye ensemble skulle kun samles til lejlighedsvis studievirksomhed.

Kundemålgruppen var i første omgang det store amerikanske marked for TV-reklamer – de tre andre medlemmer af ensemblet var alle professionelle studiesangere med speciale i sådanne opgaver. Ved pianisten Oscar Petersons mellemkomst kom ensemblet imidlertid i kontakt med den tyske pladeproducer og tonemester Hans Georg Brunner-Schwer, der skulle vise sig at blive lige så engageret i Puerlings ideer, som sangerne var det. Deres samarbejde fik derfor snarere karakter af et *con amore* projekt end kommerciel pladeproduktion, og det er for mig at se en væsentlig årsag til, at det fremstår så helstøbt.

Samarbejdet varede til 1981, hvor ensemblet blev opløst. Officielt var det resultat af en fælles beslutning, men de fire sangere har alle senere i interviews udtalt, at de gerne havde fortsat. Det synes som om årsagen til opløsningen reelt var, at pladeselskabet ikke længere så den store gevinst i at videreføre projektet. Muligheden for repertoire-mæssigt at skifte kurs og lave en plade med nyere popsange blev f.eks. fremført af pladeselskabet, men ikke gennemført. Hvad årsagen til afslutningen på samarbejdet end er, så resulterede det i 14 lp'er, og de står alle i et eller andet omfang som milepæle i den nyere vokalensemblemusiks historie.<sup>3</sup>

På tre af lp'erne synger ensemblet *a cappella*, på de øvrige ledsages *The Singers Unlimited* af skiftende instrumentalesembler – på lp'en *Sentimental Journey*, hvorfra det arrangement jeg skal præsentere nedenfor stammer,<sup>4</sup> medvirker Robert Farnons orkester.

Pladerne med instrumental ledsagelse har i øvrigt ikke karakter af at præsentere et vokalensemble med instrumentalt akkompagnement (som f.eks. alle plader med *The Hi-Lo's*). De er snarere et kreativt møde mellem to jævnbyrdige parter. Gene Puerling har skrevet samtlige af *The Singers Unlimiteds* vokalarrangementer, men har aldrig befattet sig med at skrive for instrumenter. Den del har altid været overladt til en instrumentalarrangør. I det aktuelle tilfælde Robert Farnon.

Robert (Bob) Farnon blev født i 1917. Han dumpede så at sige lige ind i bigband-æraen, og han kom til at gøre udviklingen med næsten fra begyndelsen. Han startede ganske ung som trompetist i et lokalt danseorkester i sin hjemby Toronto, men fandt hurtigt sin naturlige plads som arrangør og orkesterleder. Under krigen virkede han som dirigent for et canadisk militærorkester, og kom sammen med det til England, der derefter blev hans hjemland. Farnon er en af engelsk underholdningsmusiks største personligheder. I en årrække var Robert Farnons orkester (af samme tradition som Danmarks Radios Underholdningsorkester) en institution i engelsk underholdning og kendt

3 Alle 14 lp'er er genudgivet på CD i 1997 som et samlet bokssæt, MPS 539 130-2, som ledsages af fyldige noter.

4 MPS 15.436.

verden over gennem utallige pladeindspilninger. Men heller ikke det kunne overleve det omtalte smagsskifte. Det orkester, der i 1976 medvirkede på lp'en *Sentimental Journey*, var ikke længere et fast ensemble, men et studieorkester samlet til lejligheden.

### *Arbejdsprocessen*

*The Singers Unlimited* er først og fremmest Puerlings projekt, men alle medvirkende i det har bidraget med ideer og ønsker hvad angår valg af sange, samarbejdspartnere osv. Hvordan lige præcis ideen med at forene klangen af *The Singers Unlimited* med den lige så karakteristiske Robert Farnon-lyd er opstået, har jeg ikke klarhed over, men den forekommer under alle omstændigheder oplagt. Valget af passende sange til netop dette projekt har derfor næppe voldt de store vanskeligheder.

I projektets arbejdsproces var noderne det vigtigste kommunikationsmiddel. Puerling boede i San Francisco-forstaden, San Anselmo, og Farnon på øen Guernsey i den engelske kanal. De tre andre medlemmer af *The Singers Unlimited* havde base i omegnen af Chicago, og Brunner Schwer i Villingen i Tyskland. Der var således ikke tale om en arbejdsproces baseret på regelmæssige møder mellem kreative mennesker. Alt blev udarbejdet på noder, som først har fået lyd i studiet. *The Singers Unlimiteds* førstestemme, Bonnie Herman, har i øvrigt fremhævet netop dette som et væsentligt træk ved *Singers Unlimited*-klangen. Der er ikke tale om numre, som de havde sunget til utallige koncerter og kunne på rygmarven. Det var derimod nye arrangementer, hvis noder de stod i studiet og læste, og som de oplevede som nye og friske, mens de faktisk sang dem.

Rækkefølgen i selve arbejdsprocessen var, at Puerling først skrev sine vokalpartiturer til de otte udvalgte sange og sendte dem til Farnon, som derefter udarbejdede sine orkestersatser på basis af Puerlings. Optagemæssigt har rækkefølgen været den omvendte. Orkestret er blevet optaget først (i øvrigt i London), sangstemmerne derefter i Villingen i Tyskland. Et såkaldt *ghost track* ved Bonnie Herman har fungeret som en overordnet pejlemærke for de to optageprocesser.

### *Materialet*

Mit beskedne analyseprojektet startede med, at jeg opstøvede Farnons telefonnummer og ringede ham op. Han fortalte beredvilligt om *Sentimental Journey*, men om hans partiturer til pladen overhovedet eksisterede mere, var han ikke klar over. Nogle dage efter ringede han imidlertid tilbage og meddelte med en vis stolthed og begejstring i stemmen, at han havde fundet fire af dem. Dem sendte han mig sammen med et lille håndskrevet brev, hvori han beder mig returnere originalerne, når jeg havde fotokopieret dem.

Modsat Farnon arkiverer Puerling sine arrangementer, og han har orden i dem. Til gengæld holder han dem tæt ind til kroppen og udleverer dem af princip ikke til nogen. Det vidste jeg godt, da jeg tidligere har haft kontakt med ham, men jeg fortalte ham om mine samtaler med Farnon, og præciserede mit formål. Han indvilligede da i at sende mig et – "Which one of them would you like?" spurgte han. "The More I See You" lå øverst i bunken af de fire Farnon partiturer, så valget faldt på det. Lige præcis

Handwritten musical score for "The More I See You" by Harry Warren & Mack Gordon. The score is arranged for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "THE MORE I SEE YOU THE MORE I WANT YOU SOMEHOW THIS FEELING JUST GROWS AND GROWS WITH EVERY SIGH I BECOME". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "p" and "mf".

Illustration 1. Harry Warren & Mack Gordon: "The More I See You", vokalarangement af Gene Puerling (t. 6-15; gengivet med tilladelse fra arrangøren).

dette arrangement er ganske vist ikke Puerlings mest interessante (hvilken han i øvrigt også bemærkede), men det blev altså derved.

Selve sangen "The More I See You" er skrevet af Harry Warren og Mack Gordon og stammer fra musicalfilmen *Diamond Horseshoe* fra 1945. Den har som så mange andre musicalsange fra den tid fundet en plads på det såkaldte standardrepertoire, adskillige jazzmusikere har spillet den, og den er en helt typisk sang for *The Singers Unlimited* at tage op. Som eksempel på dette samarbejde er arrangementet dermed karakteristisk.

### Partiturerne

Puerlings partiturer er noteret i fra et til fire systemer afhængigt af antallet af stemmer i det pågældende afsnit. Han noterer konsekvent som for mandsemble med oktaverende G-nøgler i de høje stemmer, selvom disse synges af gruppens kvindelige medlem, Bonnie Herman (se *Illustration 1*). I de af Puerlings arrangementer, der er blevet udgivet,<sup>5</sup> er denne praksis ændret til normal notation for S, A, T, B – i mine nedenfor givne eksempler har jeg for overskuelighedens skyld valgt at gøre det samme. Ellers har jeg bibeholdt Puerlings notation. *The Singers Unlimiteds* sound er baseret på overdubteknik. De fire sangere synger således op til ottestemmigt, men Puerling's partitur er

5 Se bl.a. Wessberg: 'Om timing og balance'.

3 Fls. 10

Ww

V. Flute Jazz (Tuba)

Cl

Tr

Tbn

Vl

Va

Vc

mp

Illustration 2. Harry Warren & Mack Gordon: "The More I See You",  
instrumentalarrangement af Robert Farnon (t. 44-47; gengivet med tilladelse fra arrangøren).

ikke sat op på en sådan måde, at de fire sangere hver har et system de skal holde sig til. Han komprimerer sine partiturer. Stemmerne er som hovedregel noteret med to i hvert system på koralmaner. Hvem af de fire sangere der skal synge den pågældende frase

står angivet med bogstaver, B, D, G og L (Bonnie, Don, Gene, Len). Et D + G over stemmen angiver dermed at denne stemme skal synges af både Don Shelton og Gene Puerling – og altså have karakter af gruppeklang. Et "Bonnie only" pointerer modsat, at Don Shelton, der både dækker alt- og tenorområderne, ikke skal synge med på stemmen på dette sted. Arrangementet er altså snarere et personligt stikordsblad end et egentligt partitur (se *Illustration 1*).

Farnon's orkesterpartitur er noteret på 12 systemer (se *Illustration 2*). I almindelighed komprimerer han ikke konsekvent på denne måde, men her det er altså lykkedes ham at få plads til det hele på den begrænsede plads. Fem "reeds" – her altfløjte, fløjte 1-2, klarinet/basklarinet og fagot – fylder således kun to systemer, og tilmed ikke en gang sådan, at tre konsekvent er i det ene system og to i det andet. De er fordelt som det nu er bekvemt det pågældende sted. I mine sammenskrevne eksempler har jeg for overskuelighedens skyld valgt at anvende fire nodesystemer til træblæserne.

Vokalsatsen og orkestersatsen er således to adskilte partiturer. Orkesteret og sangerne er blevet optaget separat, og der har ingen grund været til at skrive partiturene sammen. De centrale vokalstemmer er dog angivet i orkesterpartituret som stiknoder; de optager det 3. system. De to næste systemer er helliget harpestemmen, guitar og klaver er skrevet sammen i de følgende 6. og 7. systemer – pianisten veksler i øvrigt mellem klaver og celeste. Bassen står i det følgende 8. system, og endelig optager strygerne de sidste fire systemer. Farnon angiver der skal være otte første og seks anden violiner, fem bratscher og fire celli. Der er, som det er sædvane for et orkester af denne art, ingen kontrabasser med, ud over den i rytmegruppen.

Fordoblinger anvises i partituret med en bemærkning efterfulgt af lange bølgelinier. F.eks. er angivelsen af klaverets venstre hånd det meste af vejen: "Cue Bass notes in piano – 8va basso". Jeg har i mine eksempler skrevet stemmerne ud. Bemærk i øvrigt hvor detaljeret Farnon noterer: Der er f.eks. alle steder markeret accenter, staccato og tenuto osv., strøgangivelser i strygerstemmerne, og pedalangivelser i harpestemmen mangler heller ikke.

### *Arrangementet*

Sangens form er A-A', hver på 16 takter, der kan deles op i 2 x 8 takter som a-b-a-c. Det indledende 'Verse', som sangen har ligesom de fleste andre musicalsange, er udeladt. Arrangementet starter med et instrumentalt forspil på 12 takter. Det angiver karakteren af nummeret, men er i øvrigt selvstændigt, domineret af en improviseret altfløjtesolo. Sangen gennemføres herefter to gange i sin helhed, hvoraf første halvdel af anden gennemførelse er instrumental, hvilket giver den karakter af et mellemspil. Arrangementet slutter med en kort Coda. I overgangen mellem de to gennemføringer 'vendes rytmen' ved hjælp af en ekstra indført 2/4-takt. Det føles som om det tunge slag bliver let og omvendt, hvilket giver en lidt afventende, utålmodig virkning i et kort afsnit – som en slags ekstra tilløb op til det instrumentale afsnit. I Codaen forekommer en ekstra 5/4-takt, men den indgår i et ritardando, og har således ikke nogen særlig, egen rytmisk effekt.

Eksempel 1. Harry Warren &amp; Mack Gordon: "The More I See You" (A-stykke).

The more I see you, the more I want you,  
 some-how this fee - ling just grows and grows.

Arrangementet er ikke specielt bemærkelsesværdigt hvad angår nummerets overordnede form, men det demonstrerer på glimrende vis de to arrangørers opfindsomhed i akkord- og stemmelægning. Jeg har valgt at illustrere denne gennem de forskellige udgaver af A-delen, og jeg retter især opmærksomheden mod de fire første takter (se dette udsnit af sangen i *Eksempel 1*. De fire forskellige A-dele er præsenteret i *Eksempel 2-5*).

Det er kutyme i arrangementer som dette at gøre den første præsentation af melodien *jævn og ligefrem*. Således også her. Først præsenteres melodien oktavunison, og akkompagnementet i rytmegruppens bas, klaver og guitar er tilsvarende ligetil (se *Eksempel 2*). Helt uden raffinerede detaljer er det dog ikke. Den dobbelt punkterede rytmiske figur i bassen er karaktærende. Harpens rolle er med fordobling af akkorderne i høj beliggenhed først og fremmest at være en klangkolorit, men rytmisk går den i spænd med bassen. Strygerne fordobler i de første to takter harpens akkord, men skifter herefter rolle til at lægge udfyldningsfigurer til. Disse er præget af kromatik og udarbejdet i *thickened-line* teknik. Over klaverstemmen er angivet "light fills", hvilket tilføjer et løst, improviseret element af jazz. Harmoniseringen er i øvrigt tæt. Der er tilføjelser af sekst, septim og none til akkorderne, hvilket angiver et generelt højt harmonisk spændingsniveau.

Det andet A-stykke (se *Eksempel 3*) fremstår med en større intensitet end det første, i kraft af at sangerne nu synger seksstemmigt. For at give dem plads til at udfolde sig, holder orkesteret bortset fra rytmegruppen pause. Bas, guitar og klaver fordobler vokalensemblets basstemme og akkorder, de følger altså ingen ekstra stemmer til, men lægger blot klangfarven af rytmegruppen oven i vokalklangen. Som vokalstemmerne er arrangeret, er passagen typisk for Puerling. Melodien selv er i virkeligheden ændret, men det sker på en måde, så man ikke rigtigt registrerer det, når man blot lytter til arrangementet. Der er tilløb til kontrapunktik, hvilket også er en yndet effekt for ham. "Can you imagine ..." ender med en lang tone, hvor en udfyldningsfigur i orkesteret havde været at forvente, men Puerling vælger her selv at fylde takten ud med bevægelser i mellemstemmerne.

Harmonisk ligner dette afsnit det første A-stykke med højt opbyggede og altererede akkorder. Karakteren af optaktens dominant B♭7 (i stærkt altereret skikkelse) fortsætter ind i frasen, idet bastonen, B♭ bliver liggende under den nu følgende tonika, som dermed optræder i kvart-sekst beliggenhed med den virkning af 'afventen' og 'let uro' det medfører. Spændingsfølelsen forstærkes yderligere af den følgende kromatiske baslinie, og løses først op i frasens femte takt, "The more I ...", hvor den oprindelige rollefordeling mellem sangere og orkester retableres. Den enkle, lille udfyldningsfigur,

Eksempel 2. Harry Warren & Mack Gordon: "The More I See You", vokalarangement: Gene Puerling, instrumentalarrangement: Robert Farnon (t. 6-9; gengivet med tilladelse fra arrangørerne).

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl. 1-2), Flute alto (Fl. alto), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Harp (Hp.), Piano (Pn. G.), and Bass (Bs.). The second system includes Soprano (S.U.) and Bass (Bs.). The third system includes Violin (Vn. 1, Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

Key performance instructions include:

- Fl. 1-2:** *Rall.*
- Cl.:** (To clar.)
- Hp.:** *slew gliss*, *p*, *mp*, *(Dampen)*
- Pn. G.:** *Fm9*, *p*, *(Pno. fills lightly)*, *E♭*, *E♭maj7*, *Cm9*, *Fm7*
- Bs. (first system):** *Rall.*, *cue bass notes in piano - 8va basso*
- S.U.:** *(Bonnie only)*, *(opt.)*, *(D + G)*
- Vn. 1, Vn. 2, Vla., Vlc.:** *Rall.*, *mf*, *mp*

The vocal line (S.U.) has the lyrics: "The more I see you, the more I want you," repeated in the second system.

der er blevet plads til for orkesteret i slutningen af dette firetakters afsnit, har Farnon her valgt at overlade træblæserne, hvilket skaber en klanglig variation i forhold til strygernes tilsvarende rolle i det første A-stykke.



Eksempel 3. Harry Warren & Mack Gordon: "The More I See You", vokalarrangement: Gene Puerling, instrumentalarrangement: Robert Farnon (t. 22-26; gengivet med tilladelse fra arrangørerne).

The musical score is arranged in systems. The top system includes woodwinds (Fl. 1-2, Fl. alto, Cl., Bn.), strings (Hp.), piano (Pn.), guitar (G.), and bass (Bs.). The woodwinds and piano parts feature a melodic line starting at measure 22, marked with a box 'B' and a dynamic of *mf*. The piano part includes the instruction '(Pno. lightly - no fills)'. The guitar part shows chords: E<sup>b</sup>maj7, Gm7, G<sup>b</sup>13, Fm9, and Fm7. The bass part includes the instruction '(Continue bass cue [8va basso])'. The vocal parts (S.U.) enter at measure 22 with the lyrics: 'Can you i ma-gine how much I love you, The more I'. The vocal lines are arranged in four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom system includes strings (Vn. 1, Vn. 2, Vla., Vlc.) which are mostly silent until the end of the passage, where they play a final chord marked with a dynamic of *p*.

Tredie gang A-stykket bringes, er det som orkestermellemspil. I overgangen op til det er afslutningsfrasen forlænget med en ekstra 2/4-takt, som en art ekstra tilløb.<sup>6</sup> Første gennemføring af sangen afsluttes med en lille repeteret figur i træblæserne, arrangeret

6 Dette fænomen har jeg kommenteret i Wessberg: 'Om timing og balance'.

Eksempel 4. Harry Warren & Mack Gordon: "The More I See You", vokalarrangement: Gene Puerling, instrumentalarrangement: Robert Farnon (t. 39-43; gengivet med tilladelse fra arrangørerne).

C

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute 1 & 2, Flute Alto, Clarinet, Bassoon, Harp, Piano/Guitar, and Bass. The second system includes Saxophone (S.U.). The third system includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The score starts at measure 39 with a key signature of two flats. The woodwinds play a melodic line with triplets and accents, marked *f*. The harp and piano/guitar provide accompaniment, with the piano/guitar part showing chords: Fm7, Eb, Eb6 Amaj Ebmaj, Fm7, Bb9, F7. The bass part has a *mf* dynamic and a *solo* marking. The strings enter in measure 41 with a *mp* dynamic and *senza sord.* marking, playing a melodic line that thickens over time. The score ends at measure 43.

i *thickened-line* teknik. Denne figur udvikler sig til at blive melodien første frase ("The more I see you ...") i den næste gennemføring. Træblæserne spiller kun denne første frase, herefter overtager strygerne melodien – et meget virkningsfuldt klangsift (se *Eksempel 4*). Strygerne starter oktavnisonant i en mørk klang, hvorefter de tre dybe stemmer

begynder at bevæge sig trinvist, først til en stor sekund, Bb-Ab, herefter til en tæt tre-tonig samklang, Ab-Bb-C, samtidig med at 1. violinens melodi lægges en oktav op. Det er en helt anden teknik, end den, der er anvendt i træblæsernes frase lige inden. Selv om Bb-Ab er hhv. grundtone og septim i Dominantakkorden Bb7, og den videre bevægelse i celloen, c'-d', er hhv. none og tert i samme, er tonerne ikke akkordiske. Der er taget hensyn til harmoniseringen, men teknikken er klart lineær. Og den fortsætter. Stemmerne går herfra videre i kromatisk bevægelse. Den næste takt (t. 43) får en nærmest atonal klang. Akkorden kan analyseres som en altereret vekseldominant ovenpå dominantgrundtonen, men den virker accidental, som et resultat af stemmernes kromatiske bevægelse.

Som demonstreret, er Puerlings og Farnons harmoniseringer præget af mange tilføjelser og alterationer. Men ikke nødvendigvis af mangetonige akkorder. Bb7 akkorden i eksemplet ovenfor skabes f.eks. ved hjælp af kun to toner, Ab og Bb, en stor sekund. Den fuldstændige Bb7 akkord klinger ret traditionelt, men sådanne to toner har – selv om klangen egentlig er tyndere – en stærkere og mindre traditionel klang end den fuldstændige akkord. Og som den tredje tone tilføjes et C – igen en tone, som ikke vil lyde specielt avanceret i en fuldstændig akkord, men alene giver de tre toner i sekundafstand en anderledes, ikke traditionel klang.

En stort set hvilken som helst tonekombination kan i princippet anvendes i denne teknik. B(H) eller Cb ville f.eks. kunne analyseres som akkordens lille none, Eb som dens sus4 tone, E og F# som dens altererede kvinter osv. Teknikken består i, at man skaber et stort tonemateriale ved hjælp af akkordtoner samt tilføjelser og alterationer, for derefter efter et system at vælge et lille udsnit på f.eks. tre af dem ud. Anvendt raffineret kan teknikken skabe en forfriskende anderledes klang i forhold til de mere tunge passager, hvor Dur- eller mol-treklange optræder med forskellige tilføjelser.

Basstemmen får i denne passage lidt karakter af *walking bass* (se eksemplets fortsættelse i *Illustration 2*). Det er det nærmeste denne udgave af "The More I See You" overhovedet kommer noget, der kan betegnes som fremadgående, af swingende rytmisk karakter, og det er relativt kortvarigt. Spændingen løses op i takt 46 i en improviseret altfløjtesolo.<sup>7</sup>

I den fjerde og sidste udgave af A-stykket (se *Eksempel 5*) vender modellen fra første udgave tilbage: oktavunisone sangere med et klangligt enkelt akkompagnement i bas og akkordinstrumenter. Men hvor det første gang er udarbejdet 'traditionelt', forstået på den måde at udgangspunktet er sangens harmonisering med akkorderne Eb-Cm7-Fm7-Bb7 (forsynet med ekstra tilføjelser), så følger Farnon en helt anden ide her. Akkorderne er i dette fire tacters afsnit uden umiddelbar relation til den oprindelige harmonisering. De består af en række kvartstabler med en ekstra sekundtilføjelse i midten, men de konkrete toner ligger ganske langt fra den originale harmonisering, og for den

7 Solisten er *The Singers Unlimited*-sangeren, Don Shelton, der også er en kendt jazzmusiker på saxofon, klarinet og fløjte, og som medvirker i den rolle på flere af *The Singers Unlimiteds* indspilninger, uden det i øvrigt bliver fremhævet særligt. Farnons partitur angiver på dette sted i partituret "Don:" (se også *Illustration 2*), og på dets forside står: "Copyist note: Solo flute (on voice-line) played by Don of the Singers Unlimited".

Eksempel 5. Harry Warren & Mack Gordon: "The More I See You", vokalarrangement: Gene Puerling, instrumentalarrangement: Robert Farnon (t. 55-59; gengivet med tilladelse fra arrangørerne).

D

Fl. 1-2 *subito p*

Fl. alto *subito p*

Cl.

Bn. *subito p* 8<sup>va</sup>

Hp.

Pn. G. *subito p*

Bs. (col. pno. l.h. 8va.)

S.U. 8  
Can you i - ma - gine how much I love you the more I

Vn. 1 *subito p*

Vn. 2 *subito p*

Vla. *subito p*

Vcl. *subito p*

sags skyld fra tonearten, Eb-Dur, i det hele taget. Basorgelpunktet, den faste rytmiske figur og harpens fastholden af kvart/kvint klangen  $bb'-eb''-bb''$  virker samlende på frasen. De fire takter er opspændte; spændingen løses op i skikkelse af traditionel *thickened-line* teknik, hvor strygere fordobler sangerne.

### *Spændingsopbygning*

Styrke og intensitet er relative begreber. Selvom den første præsentation af A-temaet egentlig er ganske udbygget harmonisk og klangligt, fremstår den alligevel ret 'neutral' i forhold til det næste, der er en seksstemmig, ret udbygget vokalsats. Og orkesterafsnittet, der kommer som den tredje præsentation af temaet, er ikke bare en klanglig kontrast til det foregående; også gennem sin helt anderledes harmoniske holdning virker det intensiverende. Den fjerde og sidste præsentation får karakter af en blanding. Klangligt vender den tilbage til det neutrale udgangspunkt, men harmonisk og rytmisk rummer den en udvidelse af den harmoniske spænding. De fire små eksempler demonstrerer stor variation og opfindsomhed med hensyn til ideer og anvendt satsteknik. Det er overflødigt at nævne, at partituret naturligvis er fyldt med tilsvarende små interessante detaljer hele vejen igennem.<sup>8</sup>

### *Afsluttende bemærkninger*

Et arrangement som det præsenterede er som nævnt i de indledende bemærkninger vanskeligt at komme til at studere. Det eksisterer for det første kun i et enkelt, håndskrevet eksemplar. Alene det sætter jo sin klare begrænsning for udbredelsen, og da det er udarbejdet til brug i forbindelse med en bestemt pladeindspilning, og ingen praktisk anvendelighed efter at den er afsluttet, har der heller ikke været noget særligt incitament til at gemme og opbevare det.

Dertil kommer at interessen for arrangementsarbejdet indtil for nylig har været beskednen. I populærmusikkens verden er det først og fremmest solisterne, som opmærksomheden har samlet sig om. Selvom arrangøren måske reelt er den, der har haft den største indflydelse på hvordan en plade eller en koncert faktisk klinger, er han eller hun som oftest en helt anonym skikkelse. En mere akademisk præget interesse for populærmusikken – eller måske snarere udvalgte områder indenfor den – er først for alvor opstået indenfor de sidste fire årtier, og det er stadig meget begrænset hvad der er gjort af arbejde for at samle og registrere arrangementer fra markante pladeindspilninger, koncerter o.l.

Mit eget arbejde med det har bestået i, at jeg har samlet hvad jeg ved tilfældets hjælp har kunnet få fat i. Det er blevet til en del gennem snart fire årtier, men det er selvsagt uden systematik. De senere år har jeg forsøgt mig med en mere målrettet strategi, og rettet direkte henvendelse til forskellige arrangører – bl.a. i det ovenfor beskrevne tilfælde. På den måde har jeg i nogle tilfælde haft held til at erhverve mig en kopi af et arrangement, som jeg har ønsket mig at se nærmere på eller at præsentere for min studerende.

8 Min sammenskrivning af Puerlings og Farnons partiturer kan ses i sin helhed som pdf-fil på adressen: <http://www.musik.ku.dk/publikationer/index.html>.

*Efterskrift*

Robert Farnon døde d. 23. april i år, 88 år gammel, i sit hjem på øen Guernsey i den engelske kanal, mens denne artikel var under udarbejdelse. Hvis det giver mening at tale om en epokes afslutning i forbindelse med et enkelt menneskes død, er det rimeligt at gøre det her. Farnon har om nogen sat sit aftryk på den tradition, der med udspring i jazzten gennem 30'erne og de tidlige 40'ere udviklede sig til tidens dominerende entertainment-kunst, for derefter at tage den raffinerede skikkelse, som er demonstreret i ovenstående.