

STEEN KAARGAARD NIELSEN

Fra *Oklahoma!* til *Beauty and the Beast*

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

Jack Kapp, the president of Decca Records, came to us with a revolutionary idea. He wanted to use our cast, our conductor and our orchestra to reproduce on records the same musical program that people heard in the theatre. It was the most exciting recording concept we'd ever heard of.
Richard Rodgers on *Oklahoma!*¹

Skal man i dag danne sig et indtryk af klassiske amerikanske musicals som *Oklahoma!*, *West Side Story* og *The Sound of Music* i deres oprindelige Broadway-inkarnation, er det for de fleste umiddelbart mest nærliggende at anskaffe sig pladeindspilningen. *Original Broadway Cast*-albummet har i dag eksisteret i omkring 70 år, hvor den amerikanske musikindustri årligt har produceret og markedsført et varierende antal af disse musical-album, der løbende reflekterer produktionen af nyskrevne eller dokumenterer for længst hedengangne Broadway-musicals. Denne fonografiske remediering af musical-forestillingen betragtes generelt som dens væsentligste biprodukt² – en dokumentarisk værdifuld om end ufuldstændig repræsentation af et komplekst audio-visuelt scenedrama.

Nærværende fremstilling ser *OBC*-albummet³ i en anden optik, nemlig som et selvstændigt konciperet kommersielt produkt og æstetisk artefakt af primært fonografisk art. Formålet er at bidrage til en belysning af *OBC*-albummets historiske ud-

- 1 Richard RODGERS: *Musical Stages. An Autobiography*. New York: Random House. 1975. Side 228.
- 2 Jævnfør fx Paul GRUBER: hæftet til cd-albummet *Original Cast! – The Forties: Part One*. Metropolitan Opera Guild. MET 803. Side 4. Denne almene holdning skyldes ikke mindst, at musical-albummet i kraft af sin udbredelse – og i samspil med diverse filmatiseringer, som i dag er tilgængelige på DVD – har udgjort den væsentligste indgang til musical-genren uden for teatret. Først inden for de seneste godt 20 år er filmede original-opsætninger i begrenset omfang begyndt at blive produceret til det kommersielle marked, fx de tre Sondheim/Lapine-musicals, *Sunday in the Park with George* (Image Entertainment. 82876 55328 9), *Into the Woods* (Image Entertainment. ID5967MBDVD) og *Passion* (Image Entertainment. ID9561BWDVD), samt særlige produktioner af fx Lloyd Webber-musicals, bl.a. *Cats* (Universal. 61021116), *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Universal. 053 794 2) og *Jesus Christ Superstar* (Universal. 21156). Desuden bør nævnes en række amerikanske tv-produktioner, der er tro mod den oprindelige teater-udgave, bl.a. Styne & Sondheims *Gypsy* (Hallmark. DVD94000), Strouse & Adams' *Bye Bye Birdie* (Sterling. 40708) og Strouse & Charnins *Annie* (Disney. 19095).
- 3 I artiklen benyttes denne gængse forkortelse for *Original Broadway Cast*.

vikling til og som distinkt fonografisk undergenre i den amerikanske produktion af musical-album. Som pladeindustriens øvrige produktion af fonogram-musik⁴, produceres, promoveres og sælges musical-albummet inden for rammerne af en overordnet pragmatisk genre-tænkning, hvorigennem industrien forsøger at matche produktserier og markedssegmenter for at minimere diverse risici og dermed potentielt øge indtjeningen.⁵ Samtidig er den enkelte genres specifikke udformning og karakter resultatet af et komplekst samspil (og eventuelt modspil) mellem blandt andet industrikulturelle, økonomiske, receptionsmæssige, teknologiske og æstetiske faktorer i en fortlöbende produktionshistorie. Det er denne stort set ignorerede vinkling af den væsentligste af musical-albummets tre undergenerer, nemlig *OBC*-albummet, som skal forfølges her. Ligesom Broadway-scenen historisk har udgjort og fortsat udgør det centrale produktionsforum for musicals i USA, indtager *OBC*-albummet i kommercial, kritisk og kreativ forstand en særdeles vægtig plads som flagskib i den amerikanske pladeindustris samlede produktion af musical-album, og har som undergenre⁶ nydt også teaterhistorisk opmærksomhed på grund af sin både reelle og ikke mindst auratiske tilknytning til kanoniserede musical-produktioner.

Behandlingen er disponeret i to separate hoveddele udformet som en dobbeltartikel. Denne artiklens første del er primært helliget et overordnet kronologisk rids af *OBC*-albummets produktionshistorie fra pionerårene i 1940'erne over den forretningsmæssigt gyldne periode i 1950'erne og 1960'erne til nicheproduktionen fra 1970'erne og frem til omkring årtusindskriftet. Her blyses dannelsen og konventionaliseringen af det kommersielle *OBC*-album som distinkt fonografisk undergenre i en primært økonomisk, industrikulturel og teknologisk kontekstualisering. Som optakt til denne udredning redegøres kort for musical-fonogrammet som et kun sporadisk behandlet forskningsobjekt, og der gives en kort introduktion til amerikansk musicalmusik som fonografisk fænomen med definition af de tre fortsat eksisterende men ofte forvekslede undergenerer af musical-album.

I anden hoveddel, som forventes publiceret i 2011, analyseres pladeproducerens centrale rolle i forbindelse med produktionen af *OBC*-album, dels som produktionsleder i den særlige studiepraksis, der knytter sig til indspilningen, dels som fonografisk iscenesætter eller discomorfosens *auteur*, om man vil. Her fokuseres specifikt på

4 Fonogram-musik betegner ganske enkelt optaget/indspillet musik, til forskel fra grafisk/noteret musik og live-musik. Skønt det inden for musikvidenskaben først er med populærmusikforskningens gennembrud, at denne musik er begyndt at nyde større bevågenhed og vinde status som særegen, er det netop denne form for musik, der, i kraft af dens kommercialisering siden begyndelsen af det 20. århundrede og den fortsatte teknologiske udvikling, er kommet til fuldstændig at dominere vestlig musikkultur. Flere teoretikere har påpeget dens særlige æstetiske karakter og kulturelle konsekvenser, se fx Evan EISENBERG: *The Recording Angel – Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, 2. udgave. New Haven: Yale University Press. 2005; Michael CHANAN: *Repeated Takes – A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso. 1995, og Timothy DAY: *A Century of Recorded Music – Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press. 2002.

5 For en detaljeret og mangefacetteret behandling af problemstillinger vedrørende genre og industri-kultur, se Keith NEGUS: *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge. 1999.

6 Af praktiske hensyn omtales *OBC*-albummet artiklen igennem som genre, ikke undergenre. Til gengæld ekspliceres alle referencer til den fonografiske musical-genre som helhed.

tre indflydelsesrige producere, Jack Kapp, Goddard Lieberson og Thomas Z. Shepard, og udvalgte eksempler på deres produktion, henholdsvis *Oklahoma!* (1943) *West Side Story* (1957) og *Sunday in the Park with George* (1984). Afslutningsvis reflekteres over OBC-albummets særlige karakter som fonografisk værk.

Musical-fonogrammet som genstand for forskning og beskrivelse

Musical-fonogrammet har kun i meget begrænset omfang nydt bevågenhed fra musikforskningen, måske ikke mindst fordi musical-genren først i løbet af de seneste 15 år har opnået akademisk legitimitet som signaleret i fx Allen Fortes analytiske studie af Tin Pan Alley-traditionen i *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950: A Study in Musical Design* fra 1995. I musikforskningen figurerer musical-indspilninger som distinkt studieobjekt hidtil primært i diskografiske studier, som nok primært har musiksamlere som målgruppe.⁷ I modsætning til den hovedsageligt nyere del af den diskografiske litteratur, der i sine tilstræbt komplette listninger tager afsæt i de enkelte pladeselskabers arkiverede dokumentation af de samlede optagelser i studiet (såkaldte *sessionographies*⁸), begrænser litteraturen sig til listninger af kommerscielt udsendte fonogrammer, eventuelt suppleret med demo-indspilninger og lignende. At forfatterne betragter fonogrammerne som dokumentation af musical-forestillinger snarere end som fonografiske værker fremgår ikke blot af titlerne (jf. note 7), men af det udvalg af faktuelle oplysninger, der i alt væsentligt udgør de enkelte bidrag. Det er således påfaldende, at den pladeindustri, der producerer og promoverer disse musical-album, kun figurerer i form af et katalognummer og eventuelt udsendelsesår, mens de specifikke produktionsomstændigheder, der kunne repræsenteres ved oplysninger om fx optagedsted og -tid, samt producer- og tekniker-kreditering, uden undtagelse er fraværende. David Hummel, hvis *The Collector's Guide to the American Musical Theatre* er det hidtil mest omfattende med hensyn til den faktuelle detaljeringsgrad, bruger fx i et indledende kapitel næsten en halv spalte på at forklare, hvorfor orkestratoren/erne af de enkelte musicals ikke er krediteret⁹, men begrunder ikke udeladelsen af fx pladeproduceren.

Den mest detaljerede beskrivelse af musical-fonogrammer findes i den journalistiske guide-litteratur, der, ligesom pladeanmeldelsen, specifikt har til formål at bedømme kommercielle musical-indspilninger i korte komparative beskrivelser med henblik

7 Som repræsentativ for denne forskning kan nævnes Brian RUST: *London Musical Shows on Record*. London: British Institute of Recorded Sound. 1958; Gordon W. HODGINS: *The Broadway Musical – A Complete LP Discography*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. 1980; Jack RAYMOND: *Show Music on Record*. New York: F. Ungar. 1982; David HUMMEL: *The Collector's Guide to the American Musical Theatre*, 2 bind. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. 1984; og Richard Chigley LYNCH: *Broadway on Record*. New York: Greenwood Press. 1987. Beslægtet – og meget nytig – er også Brian RUST & Allen G. DEBUS: *The Complete Entertainment Discography. From 1897 to 1942*, 2. udgave. New York: Da Capo Press. 1989.

8 Som eksempel kan nævnes Ernst JØRGENSEN: *Elvis Presley: A Life in Music. The Complete Recording Sessions*. New York: St. Martin's Press. 1998.

9 Hummel: *The Collector's Guide*, s. xii.

på rådgivning af potentielle pladekøbere¹⁰. Her er det primært musikken, sangteksterne, udførelsen og undtagelsesvist lyden selv, der gøres til genstand for bedømmelse. Er der forskelle i de omtalte albums udvalg eller omfang af inkluderet musik, bemærkes dette ofte, men en tematisering af albummene som *fotografiske* produkter og værker i forhold til de relevante teaterproduktioner og pladeproducernes rolle desangående er fraværende. Karakteren og betydningen af den uundgåeligt radikale transformation fra scenisk til fotografsk værk synes enten at blive taget for givet (og derfor unødvendig at kommentere) eller at regnes for betydningssløs.

Selv de omslagsnoter, der traditionelt ledsager selve musical-albummet, fokuserer på teaterforestillingen med plot-gennemgang og eventuel produktions- og receptions-historie, ligesom omslagets obligatoriske liste af krediteringer i sin klassiske udformning blot reproducerer forestillingens, med fravær af noget så basalt som pladeproducer-kreditering til følge.

Denne ubevidste(?) forbigelæselse af pladeindustrien som produktionsforum for musical-albummet synes at spejle – og uvægerligt at forstærke – den generelle mangel på bevidsthed om og følgelig behandling af musical-fonogrammer som distinkt fotografsk genre.

En enkelt undtagelse fra denne fremherskende tendens udgøres dog af teater-dirigenten Lehman Engels *The American Musical Theater*¹¹. I bogens afsluttende kapitel indgår et overvejende essayistisk afsnit med titlen "Recordings and the musical theater", hvori denne betydelige musical-dirigent¹² giver et kort historisk rids af musical-indspilningernes forandring fra pladeindustriens begyndelse ved århundredeskiftet frem til den aktuelle situation. Dette er især interessant på grund af Lehmans vægtning af og store indsigt i den industrielle praksis, der sætter rammerne for denne produktion. Desuden funderer Lehman over indspilningernes kunstneriske, historiske, pædagogiske og kommercielle betydning for teaterkulturen, skønt musical-albummets særlige værkarakter ikke direkte tematiseres.

10 Fire centrale titler i kronologisk rækkefølge er: Kurt GÄNZL: *The Blackwell Guide to the Musical Theatre on Record*. Oxford: Blackwell. 1990; Mark WALKER (red.): *Gramophone Musicals Good CD Guide*, 1. udgave. Harrow: Gramophone Publications. 1997; Didier C. DEUTSCH (red.): *MusicHound Soundtracks: The Essential Album Guide to Film, Television and Stage Music*, 2. udgave. Detroit: Visible Ink Press. 2000; og Michael PORTANTIERE (red.): *The Theater Mania Guide to Musical Theater Recordings*. New York: Back Stage Books. 2004.

11 Lehman ENGEL: *The American Musical Theater. A consideration*. New York: Macmillan i distr. 1967.

12 Efter at have dirigeret (ofte egen) scenemusik til en række teaterforestillinger på Broadway i starten af sin karriere, debuterede Lehman Engel (1910-1982) som musical-dirigent i 1936 med Kurt Weills *Johnny Johnson* efterfulgt af en lang række Broadway-musicals af blandt andre Leonard Bernstein (*Wonderful Town*, 1953), Harold Rome (*Fanny*, 1954; *Destry Rides Again*, 1959; *I Can Get It for You Wholesale*, 1962), Harold Arlen (*Jamaica*, 1957), Bob Merrill (*Take Me Along*, 1959) og Jule Styne (*Do Re Mi*, 1960). Han fungerede desuden som fast dirigent for den række af studio cast-indspilninger, som Columbias producer Goddard Lieberson lancerede i slutningen af 1940'erne.

Amerikansk musical-musik som fonografisk fænomen

Musical-relaterede indspilninger kan i USA spores helt tilbage til pladeindustriens barndom i 1890'erne, som det for eksempel fremgår af den omfattende cd-antologi *Music from the New York Stage 1890-1920*.¹³ I forbindelse med deres optræden i specifikke forestillinger indspillede diverse Broadway-stjerner populære enkeltnumre, ofte i studie-arrangementer, der kunne adskille sig markant fra teater-udgaven som fx de fra 1920'erne og frem meget populære refrain-versioner spillet af *dance bands* med vokalist. Og allerede i 1909 påbegyndte Victor Talking Machine Company en serie indspilninger, der hver udgjorde et potpourri af numre fra et aktuelt (eller mindeværdigt) Broadway-show. Disse medleys, som fyldte én pladeside, blev ikke udført af de optrædende, men af det såkaldte Victor Light Opera Company. Andre pladeselskaber fulgte trop, og konceptet holdt frem til slutningen af 1920'erne.¹⁴ Men uanset typen af musical-indspilning var der tale om enkeltstående fonogrammer. Album-formatet, som udgjordes af mindst to samhørende fonogrammer i samme omslag, var reserveret den klassiske musik, hvor fx de tidligste (næsten) komplette opera-indspilninger daterer tilbage til århundredets første årti. Dette monopol blev først brudt, da RCA Victor Records i sommeren 1936 udsendte deres *Bix Beiderbecke Memorial Album*, det første populærmusikalske album, bestående af seks 25 cm 78'ere. Skønt Victors medley-plader kan betragtes som den fonografiske kim til en oplagt musical-pendant til det værk-repræsenterende opera-album, blev denne først en genremæssig realitet i løbet af 1940'erne, og da i hele tre beslægtede og delvist overlappende kommercielle udformninger: *OBC*-albummet, *studio cast*-albummet og *soundtrack*-albummet. Skønt denne artikel primært fokuserer på *OBC*-albummet, gives her en kort karakteristik af de tre undergener, ikke mindst fordi de selv i dag gøres til genstand for konstant sammenblanding grundet manglende viden om deres distinkte genremæssige karakteristika.¹⁵

Original Broadway Cast-albummet er besætningsmæssigt karakteriseret ved at benytte den oprindelige Broadway-opsætnings skuespiller-ensemble, forestillingens kor, orkester og dirigent, og ved musikalsk at benytte opsætningens originale arrangementer og orkestreringer (dog typisk med moderate ændringer). Parallelt findes for eksempel betegnelsen *Original London Cast* med reference til den oprindelige West End-produktion, og også regionale amerikanske opsætninger gives specifikke betegnelser som fx *Original Los Angeles Cast*. Ligeledes optræder *Revival Cast* som benævnelse i forbindelse

13 Pearl. GEMM CDS 9050-2, 9053-5, 9056-8, 9059-61.

14 Et større udvalg af disse amerikanske medley-plader er genudsendt på Pearl i en serie bestående af 4 dobbelt-cd'er (GEMS 0082, GEMS 0083, GEMS 0084 og GEMS 0085). I forbindelse med Londons West End-produktioner, som ligger uden for artiklens emneområde, var det allerede fra 1910'erne udbredt at indspille ikke blot et antal enkeltnumre men også medleys, såvel *Vocal Gems* som instrumentale arrangementer betegnet *Selection*. Denne britiske tradition for medley-indspilninger af udvalgte engelske musical-produktioner fortsatte helt frem til 1950'erne, dog i en noget udvidet form. For en komplet listning, se Rust. *London Musical Shows on Record*.

15 Det er for eksempel typisk, at alle tre undergener i pladeforretninger, også i deres online-udgaver, findes placeret under katagorien *Soundtracks*, som dog hovedsageligt udgøres af album med musik fra ikke-musical-relaterede film!

med indspilning af senere genopsætninger. Fælles for denne kategori er, at albummet altid refererer til en specifik teater-opsætning.

Betegnelsen *studio cast* bruges om musical-album, der udelukkende er et plade-studieprodukt, sådan at forstå, at besætningen ikke stammer fra en aktuel forestilling men udelukkende er sammensat af pladeselskabet. Dette koncept er lige så gammelt som OBC-konceptet og omfattede i 1940'erne og 1950'erne såvel nye musicals, der allerede var indspillet af original-besætningen, som gamle musicals, typisk fra 1930'erne, der ikke tidligere havde været gjort til genstand for album-indspilning, fx Jerome Kern & Otto Harbachs *Roberta*¹⁶ fra 1933 indspillet af Decca i 1944.¹⁷ For at appellere til et så bredt publikum som muligt anvendte pladeselskaberne i disse *studio recreations* oftest selskabets egne allerede populære sangere inklusive 'croonere' og operette- og operasangere, mens musikken ofte var arrangeret i en mere populær stil. Denne fonografiske delgenre bestod frem til slutningen af 1960'erne, hvor en generel afmatning ramte musical-albummet, men fik en betydningsfuld genkomst fra slutningen af 1980'erne og op gennem 1990'erne (herom senere).

Det musical-relaterede *soundtrack*-album udgør – parallelt til OBC-albummet – det væsentligste biprodukt til Hollywoods produktion af musical-filmatiseringer. Fra lydfilmens gennembrud i slutningen af 1920'erne og frem til midten af 1940'erne var det kultyme i den amerikanske filmindustri at udsende aktuelle sange fra de meget populære musical-film på fonogrammer som markedsføring for filmen. Flere af de første syngende filmstjerner var allerede før deres filmdebut etablerede Broadway-stjerner med stort salgspotentiale, det gjaldt for eksempel Al Jolson og Fanny Brice. Disse fonogrammer udgjordes af særlige studieindspilninger, der blev produceret af pladeselskaber, som enten var ejet af et filmselskab – for eksempel blev Brunswick i slutningen af 1920'erne opkøbt af Warner Brothers med netop dette formål – eller som samarbejdede med et eller flere filmselskaber. Således havde MGM's førende musical-stjerne, Judy Garland, sideløbende med sin filmkontrakt (1935-1950) en pladekontrakt med Jack Kapps Decca, der producerede og udsendte 78'ere med sange fra hver Garland-musical frem til 1945. Der var alt-så tale om separate produkter, ikke direkte optagelser fra lydsporet (*soundtrack*), som i de første år blev optaget live under filmoptagelserne, eller de såkaldte *pre-recordings*, gængse fra midten af 1930'erne, der blev optaget i filmselskabernes musikafdeling før selve filmoptagelserne, og som skuespillerne så blot mimede til under optagelserne. I 1946 grundlagde MGM sit eget pladeselskab, MGM Records, og begyndte som det første filmselskab løbende at udsende *soundtrack*-album bestående af netop disse *pre-recordings*, et såvel musikalsk som forretningsmæssigt oplagt koncept. Deres første *soundtrack*-album bestod af uddrag fra filmmusicalen *Till the Clouds Roll By* og blev udsendt i slutningen af 1946. Denne udformning, der primært fokuserer på sang-materialet med typisk udeladelse af eventuel dansemusik, har udgjort den altdominerende model frem til i dag.

Et særligt forhold ved *soundtrack*-albummet, der bør bemærkes, er, at den adskilte optagelse af musik og billede, giver mulighed for *dubbing*, hvor filmskuespilleren

16 Som ophavsmænd til de enkelte musicals anføres, i overensstemmelse med traditionel praksis, kun komponist og sangtekst-forfatter.

17 Decca. DA 374.

mimer til sange indspillet af en *ghost singer*. Dette var en udbredt Hollywood-praksis; fx er Deborah Kerr i filmatiseringen af Richard Rodgers & Oscar Hammerstein IIs *The King and I* (1956), Natalie Wood i Leonard Bernstein & Stephen Sondheims *West Side Story* (1961) og Audrey Hepburn i Frederick Loewe & Alan Jay Lerners *My Fair Lady* (1964) alle *dubbet* af samme i samtiden ukrediterede sangerinde, Marni Nixon. På grund af musical-filmatiseringernes fortsatte popularitet og i dag nærmest verdensomspændende distribution på videogram, står flere OBC-album i skyggen af de tilsvarende *soundtrack*-album. Således forbindes fx hovedrollen i Richard Rodgers & Oscar Hammerstein IIs *The Sound of Music* hos de fleste med Julie Andrews, skønt det var en af Broadways største stjerner i 1940'erne og 1950'erne, Mary Martin, der skabte rollen på Broadway. Ligeledes forbindes den kvindelige hovedrolle i *West Side Story* med skuespilleren Natalie Wood, der som allerede nævnt mimer til Nixons sangstemme, og ikke med Broadways Carol Lawrence.

Ud over disse tre distinkte undergenerer dannede musical-scores specielt i 1950'erne og 1960'erne desuden materialegrundlag for diverse populærmusikalske album i meget forskellige populære stilarter som for eksempel *Percy Faith Plays Music from the Broadway Production My Fair Lady* (1956), [Stan] Kenton's *West Side Story* (1961), og *Diana Ross & the Supremes Sing and Perform Funny Girl* (1968)¹⁸, henholdsvis easy listening, jazz og motown-pop. At musical-musikken dannede grundlag for så forskellige 'aftapninger' henvendt til differentierede demografiske målgrupper vidner om dens centrale placering i amerikansk underholdningsmusik frem til begyndelsen af 1970'erne.

Overordnet betragtet tegner der sig således et billede af et meget sammensat og broget fonografisk fænomen. På denne baggrund følger her en belysning af den historiske udvikling af OBC-albummet som særegen fonografisk undergenre. Der findes ingen samlet fremstilling af OBC-albummets produktionshistorie (for slet ikke at tale om kulturhistorie), men det hidtil væsentligste bidrag til belysning af de produktionsmæssige omstændigheder udgøres af noget sporadiske oplysninger i Russell Sanjeks *Pennies From Heaven – The American Popular Music Business in the Twentieth Century*¹⁹, hvorfor denne kilde optræder som gennemgående reference. Følgende historiske rids er disponeret i tre kronologiske dele dækende omkring 60 års produktionshistorie frem til årtusindskiftet.

1940'erne: OBC-albummets pionerår

Den 2. december 1943 udsendte det amerikanske pladeselskab Decca Records²⁰ et pladealbum med et omfattende uddrag af sangene fra Richard Rodgers & Oscar Hammersteins musical *Oklahoma!*, der havde haft premiere på Broadway syv måneder før. At albummet først blev indspillet i oktober 1943 skyldtes det generelle forbud

18 Henholdsvis Columbia. CL 895; Capitol. ST 1609; og Motown. MS 672.

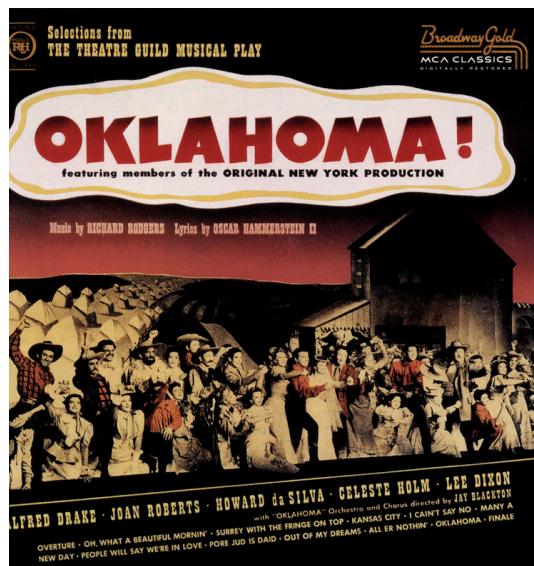
19 Russell SANJEK: *Pennies From Heaven. The American Popular Music Business in the Twentieth Century*. New York: Da Capo Press. 1996.

20 Dette pladeselskab, grundlagt i 1934, var en aflægger af det britiske Decca-selskab og omtales ofte American Decca. Alle referencer til Decca i denne fremstilling er til det amerikanske selskab.

mod at indspille, før en ny overenskomst med den amerikanske og canadiske pladeindustri var forhandlet på plads, som American Federation of Musicians (AFM) havde pålagt sine medlemmer med virkning fra 1. august 1942.²¹ Decca var det første større pladeselskab, der indgik en aftale med AFM. Ifølge fonogramhistoriker Paul Gruber var det forhold, at Jack Kapp efter den nye overenskomst måtte betale musikerne højere løn, en medvirkende årsag til, at han valgte at lade original-opsætnings ensemble af ukendte skuespilere indspille albummet, da han derved kunne spare stjernegager til Deccas kendte kontrakt-sangere.²²

Albummet var konciperet og produceret af selskabets direktør Jack Kapp og bestod af seks 25 cm 78-plader med en samlet spilletid på knap 36 minutter. På omslaget blev titlen fulgt af annonceringen "featuring members of the ORIGINAL NEW YORK PRODUCTION", hvilket gjorde *Oklahoma!*²⁴ til det første OBC-album, som satte en betegnelse, på hvad der allerede så småt var begyndt at tegne sig som en ny fonografisk genre.²⁵

Det er en udbredt opfattelse, at *Oklahoma!* kvalificerer sig som det første egenlige amerikanske OBC-album – eller cast-album i det hele taget – ved ud over original-opsætnings samlede skuespiller-ensemble også at benytte forestillingens kor, orkester og dirigent, samt den originale orkestrering. Men dette er en sandhed med modifikationer. Året før havde Decca udsendt et album med uddrag af Irving Berlins Broadway-revue, *This Is the Army*, ligeledes med original-opsætnings samlede kræfter²⁶, og allerede i 1940 havde samme selskab udsendt et album med uddrag fra Gershwin-brødrenes folk opera *Porgy and Bess* med original-opsætnings to hovedrolleindehavere, Todd Duncan og Anne Brown, samt forestillingens kor og



*Oklahoma!*²³ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

21 For en mere detaljeret omtale af denne 'krise' i fonogrammets historie, se Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 217-221.

22 Gruber: *Original Cast!*, s. 5.

23 MCA. MCAD-10798.

24 Decca. DA-359.

25 Selve betegnelsen *Original Broadway Cast* begyndte først at figurere i slutningen af 1940'erne, hvor forestillingens hovednavne på album-coveret ofte blev efterfulgt af *with (the) original Broadway cast*, fx på Rodgers & Hammersteins *South Pacific* (Columbia. ML 4180) og Porters *Kiss Me, Kate* (Columbia. OL 4140), begge fra 1949. Også den selvstændige angivelse *An Original Broadway Cast Recording* er gængs.

26 Albummet (Decca. A 340) bestående af fire 25 cm 78'er blev indspillet i juli 1942, og udsendt med cover-annonceringen: *Recorded by the Original All-Soldier Cast*.

dirigent.²⁷ Efter operaens Broadway-genopsætning i 1942 med samme hovedkræfter fulgte et supplerende album med titlen *Selections from George Gershwin's Folk Opera Porgy and Bess, Volume Two*.²⁸ To mindre selskaber havde dog været endnu tidligere ude: I april 1938 udsendte Musicraft Records et næsten timelangt album med Marc Blitzsteins *play in music The Cradle Will Rock*,²⁹ bestående af hele syv 30 cm 78'ere med skuespiller-ensemplet fra John Houseman og Orson Welles' Broadway-produktion, akkompagneret, som i teatret, af Blitzstein på klaver.³⁰ Og tre år senere, i marts 1941, udsendte det uafhængige pladeselskab Keynote et tilsvarende album med uddrag fra Blitzsteins 'opera'³¹ *No for an Answer*,³² bestående af tre 25 cm og to 30 cm 78'ere.³³

At ovennævnte OBC-album ikke har opnået historisk status på linje med *Oklahoma!*-albummet skyldes blandt andet en retrospektiv genremæssig afgrænsning: OBC-albummet forbindes i dag således primært med det kommercielle teaters såkaldt integrerede musical, på amerikansk oftest betegnet *the book musical*, hvor alle forestillingens bestanddele (dialog, sang, dans, etc.) er underlagt og integreret i et dramaturgisk forløb dikteret af plottet, hvorfor der ofte anvendes litterære forlæg i form af skuespil eller romaner. Skønt der kan opregnes forløbere for denne musical-type helt tilbage til Kern & Hammersteins *Show Boat* fra 1927 (baseret på Edna Ferbers roman), kan dens gennembrud med god ret henregnes til den uhørt succesfulde *Oklahoma!* (basebet på Lynn Riggs's skuespil *Green Grow the Lilacs*), som med sine 2212 opførelser gik på Broadway i over fem år frem til 1948, og således indrammede den periode, hvor den integrerede musical blev etableret som Broadways fremherskende musical-form.³⁴

Jack Kapps satsning med *Oklahoma!*-albummet var en øjeblikkelig kommerciel succes. I udsendelsesmåneden figurerede albummet således to uger på Billboards liste over *Best-Selling Retail Records*³⁵ og kærlighedsduetten "People Will Say We're in Love" blev udsendt 30 uger i træk på et af USAs på det tidspunkt mest populære radioprogrammer *Your Hit Parade*, en rekord der ifølge Charles Hamm kun overgås af Irving Berlins "White Christmas".³⁶ I et forsøg på at udnytte denne usædvanlige salgssucces producere Decca ikke blot et supplerende album, *Oklahoma! Volume Two*, bestående af forestil-

27 Albummet (Decca. A 145) bestående af fire 30 cm 78'ere blev indspillet i maj 1940. 30 cm-formatet, der kunne rumme op imod 5 minutters musik på hver pladeside, var primært forbeholdt kompositionsmusik, inklusive opera.

28 Albummet (Decca. A 283) bestående af tre 25 cm 78'ere blev indspillet i maj 1942.

29 Musicraft. Album 18.

30 De særlige omstændigheder, der ved forestillingens legendariske urpremiere i 1937 medførte, at forestillingen kun blev akkompagneret af komponisten selv, er beskrevet i Eric A. GORDON: *Mark the Music. The Life and Work of Marc Blitzstein*. New York: St. Martin's Press. 1989. Side 140-144 & 164.

31 Skønt komponisten brugte denne genrebetegnelse, var der reelt tale om en Broadway-musical.

32 Keynote. Album 105.

33 Ifølge Gordon skulle Decca have indspillet albummet, men selskabet bakkede ud på grund af forestillingens politiske radikalitet (Gordon. *Mark the Music*, s. 204).

34 Original-opsætningen turnerede derefter i 51 uger over hele USA. En landsdækkende turné-forestilling, der turnerede fra oktober 1943 til maj 1954, blev set af anslået 10 millioner amerikanere.

35 For en oversigt over betegnelser for og varighed af diverse Billboard-lister fra 1938 og frem, se Joel WHIT-BURN: 'Chart Histories', i: *Billboard – 100th Anniversary Issue 1894-1994*, 1. nov. 1994. Side 262-273.

36 Charles HAMM: *Yesterdays. Popular Song In America*. New York: W. W. Norton & Company. 1979. Side 355.

lingens resterende sange³⁷, men afprøvede det gryende OBC-koncept i forhold til andre aktuelle Broadway-forestillinger efter at have sikret sig indspilningsrettighederne hos teaterproducenterne. I løbet af 1944 og 1945 indspillede og udsendte selskabet således en hel række OBC-album: Kurt Weill & Ogden Nashs *One Touch of Venus*; genopsætningen af Richard Rodgers & Lorenz Harts *A Connecticut Yankee*; Oscar Hammersteins *Carmen Jones*, en bearbejdelse af Bizets *Carmen*; Cole Porters *Mexican Hayride*; Harold Arlen & E. Y. Harburgs *Bloomer Girl*; Robert Wright & George Forrests *Song of Norway*, baseret på temae af Grieg; Siegmund Romberg & Dorothy Fields' operette *Up in Central Park* og Richard Rodgers & Oscar Hammersteins *Carousel*, deres opfølger til *Oklahoma!*.³⁸

Enkelte af disse album bærer præg af, at de optrædende i OBC-albummets første år blev hyret individuelt af pladeselskabet. Decca var således i stand til for eksempel at erstatte original-skuespillere med sangere, der allerede var tilknyttet selskabet og måske bedre kendte, hvilket var tilfældet med anvendelsen af Eileen Farrell og Celeste Holm ved indspilningen af *Up in Central Park*. Eller at udelade cast-medlemmer, som det var tilfældet ved indspilningen af *One Touch of Venus*, hvor, foruden kor, orkester og dirigent, kun to af hovedkræfterne, Mary Martin og Kenny Baker, medvirkede, idet Baker ganske enkelt overtog materiale, som ikke tilhørte hans rolle, mens andet materiale blev udeladt. Desuden kunne kontraktlige bindinger splitte en potentiel OBC-indspilning mellem flere selskaber, som det for eksempel var tilfældet med Kurt Weill & Ira Gershwin's *Lady in the Dark* fra 1941. De to hovedkræfter, Gertrude Lawrence og Danny Kaye, indspillede således hver deres uddrag af musikken med hele fire overlappende sange på henholdsvis RCA-Victor og Columbia³⁹ (sidstnævnte uddrag dirigeret af forestillingens dirigent, Maurice Abravanel), mens Decca producerede sit eget *studio cast*-album med den populære cabaretsangerinde Hildegarde og Robert Hannon⁴⁰. Ingen af disse tre fonografiske produkter kvalificerer sig som OBC-album, men illustrerer udmarket, at OBC-albummets endelige udspaltnings som en distinkt delgenre var en proces, der strakte sig over adskillige år.

Den generelle commercielle succes, som Jack Kapps pionerindsats med Deccas tidlige OBC-album resulterede i, tiltrak naturligvis de andre store pladeselskaber. I 1946 barslede det nyligt grundlagte Capitol Records med deres første OBC-album, Arlen & Mercers *St. Louis Woman*, mens Decca fortsatte produktionen med blandt andet Scott & Hanighens *Lute Song*, Harold Romes *Call Me Mister* og Irving Berlins *Annie Get Your Gun*. Columbia Records fulgte året efter med tre album, Broadway-genopsætningen af *Show Boat*⁴¹, Weill & Hughes' *American opera*, *Street Scene* og Lane & Harburgs *Finian's*

37 Da der kun resterede tre sange, kom albummet (Decca. DA 383), indspillet 25. maj 1944 og udsendt 3. januar 1945, kun til at indeholde to 25 cm 78'er. Det skal bemærkes, at 'Lonely Room' ikke som på scenen synges af Howard da Silva, men af Alfred Drake, der på scenen spiller hovedrollen Curly.

38 Alle Decca, henholdsvis DA 361, DA 367, A 366, DA 372, DA 381, DA 382, A 395 og DA 400.

39 Henholdsvis RCA-Victor. P 60; og Columbia. CL 6249.

40 Decca. A 208.

41 Strengt taget kan genopsætninger, såkaldte 'revivals', ikke henregnes til OBC-kategorien. Når jeg her har gjort en undtagelse, er det, fordi denne indspilning udgør det første konventionelle *Show Boat* cast-album. Den oprindelige opsætning fra 1927 resulterede kun i indspilningen af enkelte sange. Om Jack Kapps album fra genopsætningen i 1932, se 'En søndag i studiet med Goddard – Original Broadway Cast-albummet som fonografisk genre II'.

Rainbow, mens RCA-Victor debuterede med Loewe & Lerners *Brigadoon*, Styne & Cahns *High Button Shoes* og Rodgers & Hammersteins *Allegro*, ligeledes i 1947.⁴²

Denne skærpelse af konkurrencen mellem de store pladeselskaber om at opnå rettighederne til at indspille aktuelle forestillinger førte i slutningen af årtiet til en ny forretningspraksis, som Sanjek beskriver således:

It became the general practice to advance a musical's producer several thousands for first-rejection rights, in return for which, and a royalty up to 10 percent on all sales, the original cast was made available for recording sessions. Spirited bidding became the rule, even though an album often did not return the costs of production, though the show was a box-office hit.⁴³

En for OBC-albummet afgørende konsekvens af denne udvikling var, at teaterproducenterne kunne stramme kontrollen med pladeselskabernes biprodukt og betinge, at det samlede skuespiller-ensemble samt orkester og dirigent medvirkede ved indspilningen. Samtidig med at denne ensretning optimerede OBC-albummets direkte reklameværdi for den aktuelle forestilling, bidrog det til en fastlæggelse af de genre-konventioner, der fremover ville tegne OBC-albummet. En anden udvikling, der bidrog til en standardisering af OBC-albummet, var af primært teknologisk art, nemlig lanceringen af lp'en.

Skønt et OBC-album bestående af fem 25 cm 78'ere – altså ti pladesider med en samlet spilletid på omkring 30 minutter – frem til slutningen af 1940'erne udgjorde det mest gennemgående format, vekslede såvel pladeantal (fra tre til seks) som pladestørrelse fra album til album. Mens de fleste album bestod af 25 cm plader, som var det fremherskende format inden for populærmusikken, blev forestillinger, der stilistisk nærmede sig og/eller blev betegnet som opera eller operette, typisk udsendt på 30 cm plader, der normalt var reserveret kompositionsmusik. Dette gjaldt for eksempel Decca's *Porgy and Bess*-album fra 1940, og Columbias uddrag fra genopsætningen af *Show Boat* og *Street Scene*. Sidstnævnte album opnåede således en samlet spilletid på hele 52 minutter.⁴⁴ Det skal dog bemærkes, at skønt såvel indspilningen af *Porgy and Bess* fra 1940 som *Street Scene* fra 1947 retrospektivt kan betragtes som eksempler på tidlige OBC-album, blev de på produktionstidpunktet koncipieret som del af den allerede

42 Henholdsvis Capitol. CE 28; Decca. A 445; Decca. A 466; Decca. A 468; Columbia. M 611; Columbia. M 683; Columbia. MM 686; RCA-Victor. P 178; RCA-Victor. K 10; og RCA-Victor. K 11.

43 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 239.

44 Weill udtrykte i de oprindelige pladenoter fra 1947 tilfredshed med det fonografiske mediums afspejling af hans kompositoriske iscenesættelse af Elmer Rices skuespil: "If we wanted to set down on discs the real values of the *Street Scene* score, we had to keep in mind that only some of the people who will listen to this record will have seen the show, while many others will have to rely on this recording to find out what sort of musical treatment I have given to Elmer Rice's famous play. That's why I was very happy when Goddard Lieberson, Vice-President of Columbia Records, suggested a comprehensive recording. This made it possible to show the variety of musical forms which I have used in this score, to include songs, arias, duets, ensembles, orchestral interludes and even dialogue which, in *Street Scene*, takes the place of recitative in the classic opera. It also allowed me to work out a sort of continuity so that, in listening to this recorded performance, we can follow the action and the emotional up-and-down of this play about life in a street of New York." Noter til cd-udgivelse af *Street Scene*. Sony. MK 44668. Side 10.

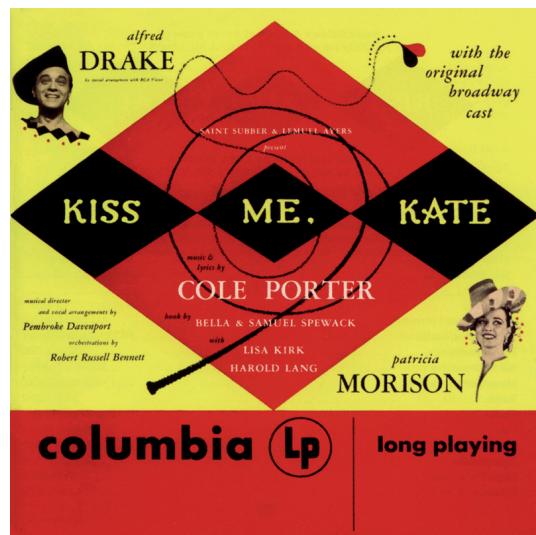
konventionelle produktion af operasæt, der må betegnes som OBC-albummets mest oplagte forbillede.⁴⁵

Først med Columbias succesfulde lancering af lp'en i 1948⁴⁶ introduceredes det format, der med en spilletid på op til 50 minutter kom til at fungere som standard for OBC-albummet. Det første nyproducerede OBC-album udssendt som lp var Columbias indspilning af Cole Porters *Kiss Me, Kate*⁴⁷, udgivet 15. februar 1949. Ifølge David Hummel havde Columbia dog allerede i juni 1948 genudssendt indspilningerne af såvel 1946-genopsætningen af *Show Boat* som *Finian's Rainbow* på lp.⁴⁸ Da gamle afspillere, der ikke formåede at af-

spille det nye lp-format, naturligvis fortsat var altdominerende, blev OBC-indspilninger til langt ind i 1950'erne udssendt både som lp-album og som 78'er-album. Mens lp'en nu dikterede den samlede spilletid, var det således fortsat 78'eren, der, selv efter magnetbåndets samtidige gennembrud, satte grænser for varigheden af det enkelte nummer. Sanjeks dom over det nye mediums betydning er dog klar:

The long-playing records offered a more commercial medium for musical comedies, permitted the addition of what had previously been throwaway material, and enlarged the market for cast albums.⁵⁰

Hidtil havde produktionen af OBC-album hovedsageligt været domineret af Jack Kapps indsats og satsning på Decca. Hans pludselige død i marts 1949 kom ikke blot til at be-



Kiss Me, Kate.⁴⁹ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

45 RCA-Victor havde allerede i oktober 1935 produceret et opera-album med uddrag fra *Porgy and Bess*, bestående af fire 30 cm 78'ere med individuelle katalognumre (RCA-Victor. 11878, 11879, 11880 og 11881), indspillet af to hvide kontrakt-operasangere, den populære Lawrence Tibbett, som var Gershwin's egen foretrukne 'Porgy', og Helen Jepson. Denne indspilning blev dirigeret af original-opsættningens dirigent Alexander Smallens under komponistens personlige supervision.

46 For en detaljeret beskrivelse af denne vigtige begivenhed i den fonografiske musiks historie, se Dennis D. ROONEY: "How the LP was born", i: *International Classical Record Collector* (ICRC), nr. 14, efterår 1998. Side 30-38.

47 Columbia. OL 4140.

48 Hummel: *The Collector's Guide*, s. 522, sp. 1. Faktisk havde RCA-Victor helt tilbage i 1931 lavet eksperimentalfindspilninger med 33 1/3 omdrejninger og opnået en spilletid på 10 minutter pr. side. Blandt disse var en plade med uddrag fra Arthur Schwartz & Howard Dietz' nye musical *The Band Wagon* med Adele og Fred Astaire samt Leo Reisman og hans orkester (RCA-Victor. 24003). Denne plade, som kan hævdes at være det allerførste OBC-album, blev dog aldrig udssendt, da lanceringen af det nye produkt ikke lykkedes.

49 Columbia. SK 60536.

50 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 239.

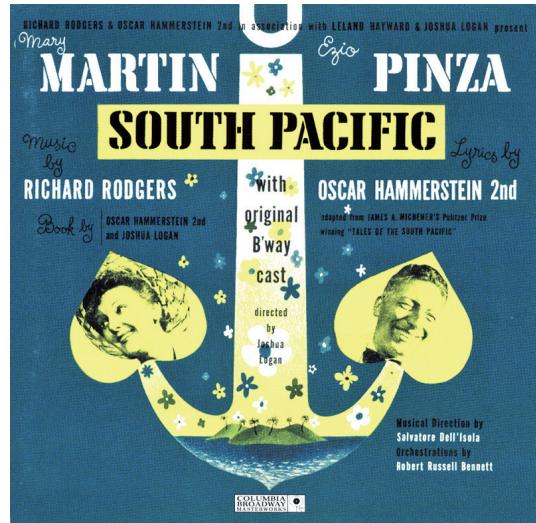
tyde enden på Deccas dominans, men kan retrospektivt læses som en symbolisk markering af pionerårenes afslutning. Ved udgangen af 1940'erne var OBC-albummet etableret som en veldefineret fonografisk genre, der havde vundet indpas i alle de store pladeselskabers varesortiment.

1950'erne og 1960'erne: OBC-albummet som Big Business

Ligesom Jack Kapps *Oklahoma!*-album fra 1943 for længst er valgt og etableret som symbol på OBC-albummets fødsel, er det muligt at iscenesætte et tilsvarende specifikt fonogram som symbol på overgangen fra pionerår til genrens glansperiode i 1950'erne og 1960'erne.

Columbias *South Pacific*-album⁵¹ blev indspillet i april og udsendt i maj 1949 i forlængelse af premieren på Rodgers & Hammersteins fjerde musical. Ligesom forestillingen, der nød stor succes såvel blandt kritikerne som i kommercial henseende⁵², var albummet en stor salgssucces, der indtjente over 9 millioner dollars og som det første cast-album formåede at indtage førsteladsen på Billboards liste over 'Best-Selling Popular Record Albums'. Teknologisk betragtet varslede albummet nye tider ved at bidrage til etableringen af det nye lp-format, og ved, ifølge Marc Kirkeby, desuden at være det første OBC-album, der blev indspillet samtidigt på såvel acetater som magnetbånd.⁵³

Men som symbolisk markør har albummet størst værdi, fordi det var det første deciderede OBC-album, der blev konciperet og produceret af arvtageren til Jack Kapps status som toneangivende producer af cast-album. Goddard Lieberson (1911-77) var blevet ansat som *assistant director* i Columbias Masterworks-afdeling i



South Pacific.⁵⁴ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

51 Columbia. ML 4180.

52 Forestillingen vandt bl.a. The New York Drama Critics Circle Award og, som en af ganske få musicals, Pulitzer-prisen i kategorien drama. Originalopsætningen opnåede ikke mindre end 1925 opførelser. Denne usædvanlige succes blev, som det fremgår af følgende citat af Paul Gruber, et pejlemærke for den følgende musical-produktion: "In the fifties, nearly everyone in the business wanted to create another *South Pacific*, but by the end of the decade only *My Fair Lady* was more financially successful than the Rodgers and Hammerstein shows." (Paul GRUBER: *Original Cast! – The Fifties: Part One*. Metropolitan Opera Guild. MET 805. Side 3).

53 Mark KIRKEBY: Cd-noter til *South Pacific – Original Broadway Cast Recording*. Sony Classical/Columbia/Legacy SK 60722. Side 12. Båndoptagelserne blev dog først anvendt ved den første cd-udgave i 1988 (Columbia. CK 32604).

54 Columbia. SK 60722.

1939 og havde op gennem 1940'erne produceret en række indspilninger af skuespil, operaer og koncertmusik, alt imens han forfulgte en karriere som administrator. Via stillingen som afdelingsleder, i hvilken egenskab han var en af hovedkraæfterne bag Columbias lansering af lp-formatet i 1948, endte han som direktør for Columbia Records fra 1956. Men sin nærmest legendariske status opnåede han med sin produktion af en lang række musical-album, der begyndte måneden efter Jack Kapps død⁵⁵, og som i den sparsomme litteratur er blevet nærmest identisk med OBC-albummets storhedstid i 1950'erne og 1960'erne⁵⁶. Ud over den store anseelse blandt kritikere, var det den kommercielle succes med flere af disse OBC-album, der sikrede Columbia den absolutte førerposition på denne specifikke del af plademarkedet op gennem 1950'erne og frem til begyndelsen af 1960'erne. Som det fremgår af oversigten over OBC-album, der til og med 1960'erne opnåede RIAA's guld-certificering (se bilag 1), er fire ud af de fem 50'er-album produceret af Lieberson, og af de otte album i alt, som desuden opnåede en førsteplads på Billboards album-hitliste, var hele fem produceret af Lieberson.

Men det er naturligvis de store pladeselskabers samlede produktion af OBC-album, der i dag får perioden fra omkring 1950 og frem til begyndelsen af 1970'erne til at fremstå som denne genres 'gyldne tidsalder'.

Den teknologisk set største nyudvikling i denne periode var introduktionen af stereo-indspilning. Det første OBC-album, der blev indspillet i mono og stereo (med to separate sæt mikrofoner og monitorer), var Columbias *Bells Are Ringing* i december 1956 produceret af Goddard Lieberson. Da stereo-pladen på dette tidspunkt endnu ikke var en kommercial realitet, blev stereo-albummet, i modsætning til mono-albummet, først udsendt i 1958⁵⁷.

Denne teknologiske nyskabelse havde ingen indflydelse på det nu konventionelle lp-albumformat, bortset fra at den første generation af stereo-album på grund af den tidlige stereo-rilles større bredde havde en lettere reduceret spilletid, hvorfor hvad der blev betragtet som mindre væsentlige enkelnumre ofte blev udeladt på stereo-albummet. For eksempel optræder det instrumentale dansenummer 'Essie's Vision' kun på mono-udgaven af RCA-Victors *Redhead* fra 1959⁵⁸.

Helt frem til 1968 fortsatte pladeselskaberne med at udsende såvel stereo- som mono-udgaver af deres OBC-album (såvel som anden musik)⁵⁹, hvorefter afspilnings-

55 Allerede i 1947 var det, ifølge Paul Gruber, Lieberson, der havde sikret Columbia indspilningsrettighederne til selskabets tre første cast-album: *Show Boat*, *Street Scene* og *Finian's Rainbow* (se Paul GRUBER: *Original Cast! – The Forties: Part Two*. Metropolitan Opera Guild. MET 804. Side 32). Og ifølge noterne til cd-udgaven af *Street Scene* (Columbia. MK 44668) har han tilmed produceret dette album, skønt Gruber hævder det modsatte.

56 En analyse og diskussion af Liebersons produktion af *West Side Story* OBC-albummet følger i 'En søndag i studiet med Goddard – Original Broadway Cast-albummet som fonografisk genre II'.

57 Stereo-albummet har katalognummer OS 5170, mono-albummet OL 2006.

58 RCA-Victor. LOC 1048.

59 Det skete, at forskellige *takes* af samme nummer blev brugt på henholdsvis mono- og stereoalbummet, fx 'Cornet Man' fra Capitols *Funny Girl*-album fra 1964 (stereo-albummet har katalognummer SVAS 2059, mono-albummet STAO 2059), hvorfor visse oprindelige mono-udgivelser i dag betragtes som samleobjekter af musical-entusiaster.

kompatibilitet mellem stereo-album og de tilbageværende mono-afspillere overflødig gjorde mono-albummet.

Den væsentligste forretningsmæssige udvikling i 1950'erne var en markant forøgelse af pladeselskabernes investering i opsætningen af nye musicals. Her førte RCA-Victor an, som beskrevet af Sanjek:

Shortly after assuming his position at Victor [as head of its popular-record division] Mannie Sachs added a new financial dimension to the business of re-recording musical comedies when he agreed, on RCA's behalf, to put up the entire \$250,000 backing for the Irving Berlin–Lindsay and Crouse musical *Call Me Madam*, which went into rehearsal in the spring of 1950. Berlin, his co-writers, the director, and Ethel Merman, the star, agreed to a 20 percent temporary reduction in their royalties, until Victor's investment was recouped, after which the usual author and performer royalties would be restored.⁶⁰

Med et forsalg af billetter på næsten en million dollars, ikke mindst takket være trækplastret Ethel Merman, var selskabets betragtelige investering en god forretning. Men fordi Merman var kontraktligt forpligtet hos Decca, som ikke ønskede at låne hende ud, måtte RCA-Victor på deres OBC-album⁶¹ erstatte hende med en af deres egne populære kontrakt-sangere, Dinah Shore. Decca indspillede til gengæld et *Call Me Madam*-studiealbum med Merman⁶². At Merman tydeligvis følte sig uretfærdigt behandlet ved at måtte gå glip af muligheden for at dokumentere sin hovedrolle som del af et OBC-album fremgår tydeligt af hendes selvbiografi:

Ironically, I wasn't allowed to appear on the original-cast album of [*Call Me Madam*] put out by RCA-Victor. When RCA backed the show, it had been assumed that some kind of agreement could be worked out with Decca, for whom I had been recording exclusively. Instead Decca released an album of my songs. For 'You're Just in Love' I teamed with Dick Haymes, a good singer, but hardly so perfectly cast as Russell [Nype]. And 'The Hostess with the Mostes' on the Ball' was missing altogether. It was reserved for RCA's "original-cast"—minus me—album. Dinah Shore did my songs, and for once my 10 percent of all profits was cold comfort for having someone else take my place.⁶³

Ingen af de to album blev en salgssucces.

Den største enkelstående succes med denne nye forretningspraksis tilfaldt seks år senere Goddard Lieberson og Columbia Records i forbindelse med Lerner & Loewe's *My Fair Lady*, som havde premiere i marts 1956. Her i Sanjeks kompakte redegørelse:

60 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 239.

61 RCA-Victor. LOC 1000.

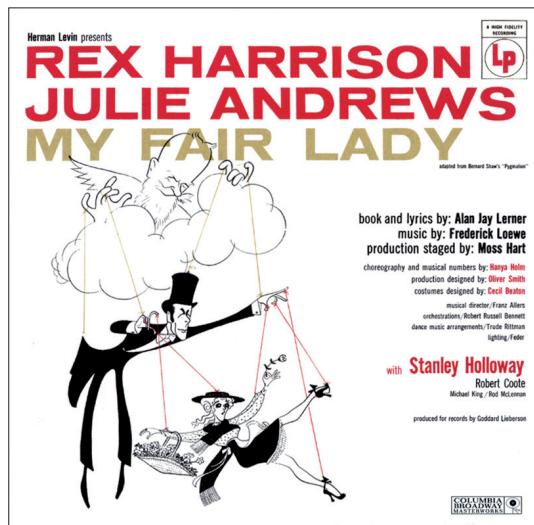
62 Decca. DL 8035.

63 Ethel MERMAN & George ELLS: *Merman*. New York: Simon & Schuster. 1978. Side 166. Hvad angår 'The Hostess with the Mostes' on the Ball', må Merman huske forkert, da nummeret er det første på Decca-albummet, som bortset fra udeladelse af ouverturen og kor-nummeret 'Mrs Sally Adams' indeholder samme udvalg som RCA-Victors album.

Goddard Lieberson's faith in *My Fair Lady*, from the time he read the book and heard the music, was such that he persuaded the CBS board to invest \$360,000, the entire cost of mounting the production, for a 40 percent share. It gave the corporation initial returns in excess of two million dollars in the first two years from a record that cost \$22,000 to make. CBS also received an option to produce a television version of *My Fair Lady* on its network, following the permanent closing of the first Broadway production, which took place on September 29, 1962, after grossing \$20,257,000. During the run, CBS bought Lerner and Loewe's 30 percent share of *My Fair Lady* royalties outright for two million, increasing its interest to 70 percent. CBS then sold movie rights to Warner Brothers for \$5.5 million and a 47.5 percent share of earned income over \$20 million from distribution.⁶⁴

OBC-albummet fra *My Fair Lady* (OL 5090) blev hurtigt det bedst sælgende album i Columbias historie og står i dag som pladeindustriens bedst sælgende OBC-album nogensinde.⁶⁵ Albummet fik snart følgeskab af supplerende Columbia-album, blandt andet et *Original London Cast*-album i stereo fra 1959⁶⁶ med samme hovedrolleindehavere og ligeledes produceret af Lieberson, og et *soundtrack*-album⁶⁷ i forbindelse med Warner Brothers' filmatisering i 1964. I slutningen af 1970'erne havde Columbia, ifølge librettisten Alan Lerners biograf Gene Lees, tjent 42 millioner dollars på dets oprindelige investering.⁶⁸

Denne guldmine udgjorde naturligvis undtagelsen, men var med til yderligere at skærpe pladeselskabernes indbyrdes konkurrence om indspilningsrettighederne til nye musical-produktioner, hvilket kunne aflæses direkte i det konstant stigende prisniveau. Hvor Columbia i 1950 havde forudbetalt \$25.000 for *first-refusal rights* plus 15 procent af indtægten ved det samlede pladesalg til producenterne bag Cole Porters nye musical, *Out of This World*, som i øvrigt floppede, forlangte de selvproducerende Rodgers & Hammerstein i 1958 ikke blot et udlæg på mellem 50.000 og 100.000 dollars,



My Fair Lady.⁶⁹ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

64 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 352.

65 I november 1986 opnåede albummet 3 x platin-certificering, med over 3 millioner solgte eksemplarer.

66 Columbia. OS 2015.

67 Columbia. KOS 2600.

68 Gengivet i Paul GRUBER: *Original Cast! – The Fifties: Part Two*. Metropolitan Opera Guild. MET 806. Side 20.

69 Columbia. SK 89997.

men også, ifølge Sanjek, "all or partial funding of theatrical-production expenses for a share of royalties, toward the recording of a cast album, several popular- and jazz-version LPs, and a certain number of single versions of songs from the production made by artists the writers selected."⁷⁰

De store pladeselskabers investering i produktionen af Broadway-musicals var blevet *big business* med en samlet årlig investering på adskillige millioner dollars, og frem til begyndelsen af 1970'erne udgjorde disse investeringer således en væsentlig del af finansieringsgrundlaget for opsætningen af musicals på Broadway. Skønt der var langt mellem de store salgssuccesser, som Columbia i 1950'erne nærmest havde patent på (jævnfør bilag 1) med en indtjening på over 1 million dollars på hvert guldalbum – Sanjek skønner, at den overordnede succesrate var på omkring 10 procent⁷¹ – udgjorde salget af musical-album en væsentlig del af det samlede pladesalg. Dette skyldtes blandt andet, at det umiddelbare tab ved mindre succesfulde OBC-album, ofte kunne vendes til gevinst ved hjælp af pladeclub- og discountsalg. Som Sanjek konkluderer: "Cast albums were highly recyclable, even box-office failures, and were regularly reissued in new packaging or rerecorded in enhanced stereo sound."⁷²

Desuden opnåede musical-musikken fortsat en kraftig eksponering takket være radioen, og også tv-mediet, der udgjorde en stadig større trussel mod teaterkulturen generelt, blev udnyttet som national reklameplatform med regelmæssige optrædener af cast-medlemmer i scener fra aktuelle musicals på blandt andet CBS's meget populære *Ed Sullivan Show*.

Omfanget af pladeselskabernes Broadway-investeringer afspejles i produktionen af OBC-album med kulmination i årtiet fra 1960 til og med 1969, hvor over 120 nye OBC-album blev indspillet i forhold til omkring 80 årtiet før. Dette betød, at størstedelen af alle musical-opsætninger på Broadway, hit såvel som flop, affødte et OBC-album. 1960'erne er derfor også det årti, hvor musical-produktionen på Broadway med hensyn til kommercielle indspilninger er bedst dokumenteret.⁷³

Et forretningsmæssigt henseende væsentligt supplement til OBC-albummet i netop de to gyldne årtier var den sideløbende produktion af ikke blot *studio cast*-album men også musical-relaterede *soundtrack*-album. I modsætning til de tidlige filmmusicals, der, skønt de ofte havde specifikke Broadway-musicals som idéforlæg, ikke var konciperet som egentlige filmatiseringer, opstod der i 1950'erne en trend, hvor musicalforestillinger blev overført til filmlærredet i en så tro udgave, som en samtidig udnyttelse af filmmediets særlige muligheder og fordringer tillod. Dette skete naturligvis efter, at originalopsætningen på Broadway og en eventuel national turné-forestilling havde udspillet sig. I den række af musical-filmatiseringer, som affødte meget populære *soundtrack*-album, var fem Rodgers & Hammerstein-musicals, *Oklahoma!*

70 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 352.

71 *Ibid.*, s. 354.

72 *Ibid.*, s. 354.

73 Selv flop blev i 1960'ene i flere tilfælde gjort til genstand for indspilning, fx Stephen Sondheims *Anyone Can Whistle* fra 1964, der blev taget af plakaten efter kun 9 forestillinger. Musicalens kult-status skyldes således hovedsageligt Liebersons OBC-album (Columbia. KOS-2480).



Hair.⁷⁶ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

studio cast-album, gjorde musical-albummet som fonografisk genre til en væsentlig faktor i den amerikanske pladeindustri i 1950'erne og 1960'erne. Til forskel fra den fra midten af halvtredserne gennemslagskraftige rock'n'roll, der primært var målrettet mod et købekraftigt hvidt teenage-marked, var musical-albummets publikum hovedsageligt den voksne hvide middelklasse. Men efterhånden som dette voksnepublikum i løbet af 1960'erne i stadig højere grad kom til at bestå af pladekøbere, der forblev tro mod deres ungdoms revolutionerende musik, begyndte markedet for musical-musik, der i det store hele forblev forankret i Tin Pan Alley-traditionen, at skrumpe ind fra et mainstream-marked til et niche-marked. Det har således næsten symbolsk karakter, at det sidste OBC-album, der i konkurrence med blandt andet Capitols import-succes The Beatles, formåede at indtage førstepladsen på Billboards popalbum-liste var (folk)rock-musicalen *Hair* fra 1968, som den toneangivende teaterkritiker Clive Barnes omtalte som "the first Broadway musical in some time to have the authentic voice of today rather than the day before yesterday."⁷⁷ Den efterfølgende strøm af såkaldte rock-musicals, der emnemæssigt og musikalsk forsøgte at appellere til en yngre generation, var i en kort årrække et markant islæt på Broadway, repræsenteret ved forestillinger som Link & Courtneys *Salvation* (1969), Ford & Cryers *The Last Sweet Days of Isaac* (1970), Stephen Schwartz' *Godspell*, McDermott, Guare & Shapiros *Two Gentlemen of Verona* og Lloyd Webber & Rices *Jesus Christ Superstar* (alle 1971). De tilhørende OBC-album, hvoraf kun meget få var salgssucces-

(filmatiseret 1955), *Carousel*, *The King and I* (begge 1956), *South Pacific* (1958) og *The Sound of Music* (1965). Som det fremgår af bilag 2, opnåede disse tre Capitol- og to RCA-album alle guld-certificering. Med soundtrack-albummet til *The Sound of Music*⁷⁴ lykkedes det tilmed RCA at overgå salgstallene for Columbias meget populære OBC-album fra *My Fair Lady*, mens Columbias soundtrack-album til *West Side Story* fra 1961⁷⁵ fortsat har rekorden for flest antal uger på førstepladsen på Billboards popalbum-liste – i alt 54 uger!

Kombinationen af OBC-album, soundtrack-album samt diverse

74 RCA. LSOD 2005.

75 Columbia. OS 2070.

76 RCA Victor. BD89667.

77 Citeret i Paul GRUBER: *Original Cast! – The Sixties: Part Two*. Metropolitan Opera Guild. MET 808. Side 67.

ser, markerede afslutningen på pladeselskabernes massive investering i Broadway-musicalen. Som Sanjek udtrykker det:

After the quick closing of several lavish and expensively overproduced musicals written by Galt McDermott, the composer of *Hair*, classically trained record producers and budget-wary executives turned their backs on rock. Broadway was pricing itself out of the reach of the young enthusiastic audiences who filled theaters around the world to revel in rock musicals and kept "Hair" on the best-selling LP chart for 151 weeks, a success that *Godspell*, *Jesus Christ Superstar*, and the stage *Grease* [1973] could not match.⁷⁸

I to årtier havde pladeselskaberne investeret massivt i produktionen af musicals på Broadway, fordi de håbede på et indbringende OBC-album og popsingle-versioner. I løbet af få år ville denne praksis blive undtagelsen.

Fra 1970'erne: Nicheproduktion og kreativ genbrug

Den generelle uvillighed til at risikere økonomiske tab i forhold til en fonografisk genre, der ikke længere havde mainstream-publikummets bevågenhed, resulterede i midten af 1970'erne i en betydelig reduktion i pladeselskabernes investering i Broadway-musicalen. I Sanjeks udlægning:

With a solid market for only 5,000 units, except for musicals with a score including one or more popular hits, record companies abandoned the once-profitable role of angel. [...] Record companies were ready only to pay for recording costs and hope that the publisher would promote the LP.⁷⁹

I fraværet af et massivt publikumsgrundlag blev musical-albummet som fonografisk genre reduceret til en niche-produktion, dog fortsat med OBC-albummet som flagskib. De store selskaber blev mere selektive, og kombineret med det generelt faldende antal af årlige musical-produktioner på Broadway faldt antallet af nyproducerede OBC-album betydeligt sammenlignet med året før.

Den ændrede situation afspejles blandt andet i det forhold, at hvor 1960'erne havde indbragt industrien otte guld-certificeringer, blev det i 1970'erne kun til tre: Stephen Schwartz' *Godspell* (1971) fra det uafhængige pladeselskab Bell, samt to Columbia-album, Hamlisch & Klebans *A Chorus Line* (1975) og Strouse & Charnins *Annie* (1977)⁸⁰. Årets suveræne musical-relaterede hit var RSOs *soundtrack*-album til filmatiseringen af *Grease*⁸¹ med Olivia Newton-John og John Travolta fra 1978, der lå 12 uger på førstepladsen på Billboards album-liste og som solgte 22 millioner eksemplarer på verdensplan.

78 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 599. Det må dog bemærkes, at OBC-albummet fra *Godspell* (Bell. SBLL 146) udsendt i juli 1971, opnåede guld-certificering i december 1972.

79 *Ibid.*, p. 600.

80 Henholdsvis Bell. 1102; Columbia. PS 33581; og Columbia. PS 34712.

81 RSO. RS-2-4002.

I 1980'erne opnåede ligeledes tre OBC-album guld-certificering: Lloyd Webber & Rices *Evita*, udsendt i 1979 på MCA, Lloyd Webbers *Cats* (1983) og Schönberg & Boublils *Les Misérables* (1987), begge på Geffen Records⁸². At alle tre var importerede musicals viser gennemslagskraften i 'den britiske invasion', der dominerede Broadways musical-produktion i 1980'erne og 1990'erne. Disse forestillinger havde i forbindelse med deres West End-produktion allerede affødt succesfulde *Original London Cast*-album og *Evita* desuden et koncept-album fra 1976⁸³, der gik forud for den oprindelige teateropsætning.⁸⁴ Alligevel var kun et af de tidligere centrale pladeselskaber repræsenteret ved de amerikanske genindspilninger.⁸⁵

Hvad angår OBC-albummets format, satte 1980'ernes 'britiske invasion' på Broadway sit fingeraftryk. I modsætning til den amerikanske musical, var disse europæiske import-musicals typisk gennemkomponerede, eller *through-sung*, hvilket resulterede i flere dobbelt-lp'er, blandt andet i forbindelse med de tre ovennævnte guld-album. Denne formatudvidelse forblev dog alt i alt undtagelsen for nyskrevne amerikanske musicals. Kun Stephen Sondheims næsten gennemkomponerede *Sweeney Todd* fra 1979 udkom som dobbelt-lp⁸⁶. Til gengæld blev en mindre række *Broadway-revues*, der hyldede enkelt-kunstnere og -komponister og stort set kun bestod af musik udsendt som dobbelt-lp'er, blandt andet *Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris* (1968), *Berlin to Broadway with Kurt Weill* (1972) og *Ain't Misbehavin'* (1978)⁸⁷.

Med cd'ens gennembrud i sidste halvdel af 1980'erne skete til gengæld en udvidelse af det nu 'én-sidede' albums samlede spilletid til over 70 minutter, hvilket udgjorde mere end en fordobling af de tidligste OBC-albums varighed. Dette nye enkeltskive-format erstattede ganske enkelt lp'en, og det nyproducerede OBC-album består således også i dag typisk af én cd med en spilletid på 70 til 78 minutter, mens dobbelt-cd'en kun optræder undtagelsesvis, for eksempel Jonathan Larsons næsten gennemkomponerede *Rent* (1996) med en samlet spilletid på 127 minutter og Flaherty & Ahrens' *Ragtime* (1998), der varer 113 minutter⁸⁸. Med download-kulturens nuværende gennembrud bortfalder i principippet også disse formatbegrensninger, men eventuelle konsekvenser for musical-albummets fonografiske udformning ligger endnu ude i fremtiden.

I begyndelsen af 1990'erne oplevede musicalen som fonografisk genre en opblomstring. Dette skete til trods for den kritiske situation på Broadway, hvor de efterhånden meget voldsomme omkostninger ved nyopsætninger gjorde det næsten umuligt for unge uprøvede kræfter at blive produceret, mens forholdsvis få hovedsageligt im-

82 Henholdsvis MCA. 2-1107; Geffen. 2GHS 2026; og Geffen. GHS 24151.

83 Henholdsvis MCA. MCG 3527; Polydor CATX 001; First Night Records. Encore 1; og MCA. MCA2 11003.

84 Det musical-relatedede koncept-album, oftest en dobbelt-lp, forbindes primært med de såkaldte rock-operærer (i allerbredeste forstand), der netop gjorde sig gældende som rene fonografiske 'produktioner' fra slutningen af 1960'erne, bl.a. The Whos *Tommy* (1969) og *Quadrophenia* (1973), Lloyd Webber & Rices *Jesus Christ Superstar* (1970) og *Evita* (1976), Pink Floyds *The Wall* (1979) og Anderson, Ulvæus og Rices *Chess* (1984).

85 MCA opkøbte i øvrigt Geffen Records i 1990.

86 RCA. CBL2 3379.

87 Henholdsvis Columbia. D2S 779; Paramount. PAS-4000; og RCA. CBL2 2965.

88 Henholdsvis DreamWorks Records. DRMD2 50003; og RCA. 63167 2.

porterede blockbuster-forestillinger blandt andet i kraft af massiv markedsføring plus genopsætninger af musical-klassikere dominerede scenen. To årsagers samvirke til denne comeback skal her fremhæves:

Fra midten af 80'erne og frem til begyndelsen af 90'erne fik *studio cast*-albummet en renæssance takket være en række indspilningsprojekter hovedsageligt på europæiske(!) pladeselskaber, der havde til hensigt at indspille komplette klassiske amerikanske musicals i originalarrangement og -orkestrering og med '(opera)stjernebesætning'. Startskudet blev givet af Leonard Bernsteins storsælgende indspilning af hans egen *West Side Story* på Deutsche Grammophon⁸⁹ i 1985 med bl.a. Kiri Te Kanawa, José Carreras og Marilyn Horne.⁹⁰ Bortset fra enlige svaler⁹¹, var det blandt de amerikanske selskaber kun Elektra Nonesuch, der gjorde sig bemærket i denne sammenhæng med en Gershwin-serie i første halvdel af 90'erne omfattende *Girl Crazy* (1990), *Strike Up the Band* (1991), *Lady, Be Good!* (1992), *Pardon My English* (1994) og *Oh, Kay!* (1995)⁹². Samtidig specialiserede det britisk/amerikanske selskab TER/Jay Records sig i komplette studie-indspilninger af klassiske Broadway-musicals (kun undtagelsesvist baseret på aktuelle opsætninger) med et efterhånden omfattende katalog til følge. På grund af selskabets satsning på musicalstjerner, hvis eksponering ikke tåler sammenligning med de store selskabers operastjerner, er dets produkter dog forblevet kendt primært blandt musical-entusiaster.

Samtidig med at denne omdiskuterede trend⁹³ inden for produktionen af *studio cast*-album i kraft af sin eksponering på primært store klassiske pladeselskaber i høj grad dominerede niche-markedet i sidste halvdel af 80'ere og ind i 90'erne og således var med til at tegne billedet af den klassiske Broadway-musical i fonografisk iklædning, oplevede pladeindustrien generelt et løft som følge af cd'ens gennembrud i anden halvdel af 1980'erne. Mens musical-fonogrammerne ganske vist forblev en nicheproduktion, affødte formatskiftet – også i pladeindustrien generelt – en intensiv gen-

89 DG. 431 027 2.

90 Te Kanawa og Carreras indspillede året efter Rodgers & Hammersteins *South Pacific* på Sony (CBS. MK 42205), og i 1987 sang Te Kanawa hovedpartiet i Lerner & Loewes *My Fair Lady* på Decca (London. 421200). *West Side Story* blev på Deutsche Grammophon fulgt op af endnu to 'klassiske' Bernstein-musicals, operetten *Candide* (DG. 429 734 2) i 1991 dirigeret af Bernstein og med bl.a. Jerry Hadley, June Anderson, Christa Ludwig og Nicolai Gedda, og *On the Town* (DG. 437 516 2) i 1993 dirigeret af Michael Tilson Thomas og sunget af bl.a. Frederica von Stade, Thomas Hampson og Samuel Ramey, begge indspilninger spillet af London Symphony Orchestra. På EMI fulgte en serie dirigeret af John McGlinn, ligeført med London Symphony Orchestra eller London Sinfonietta, omfattende: *Show Boat* (EMI. 49108 2) i 1988 med bl.a. Teresa Stratas, Frederica von Stade og Jerry Hadley; Cole Porters *Anything Goes* (EMI. 49848 2) i 1989 med bl.a. Frederica von Stade; Cole Porters *Kiss Me, Kate* (EMI. 54033 2) i 1990 med bl.a. Thomas Hampson; Irving Berlins *Annie Get Your Gun* (EMI. 54206 2) i 1991 igen med bl.a. Thomas Hampson; og Lerner & Loewes *Brigadoon* (54481 2) i 1992 med bl.a. John Mark Ainsley.

91 Blandt andet Gershwin-brødrenes *Of Thee I Sing & Let 'Em Eat Cake* på Sony (CBS. M2K 42522) i 1987 dirigeret af Michael Tilson Thomas; Rodgers & Hammersteins *Carousel* på MCA (MCA. DMCG 6028) samme år med bl.a. Barbara Cook og Samuel Ramey; Rodgers & Hammersteins *The Sound of Music* på Telarc (Telarc. CD 80162) i 1988 med bl.a. Frederica von Stade og Håkan Hagegård; og Leigh & Darions *Man of La Mancha* på Sony (Sony. SK 46436) i 1996 (dog indspillet 1990!) sunget af bl.a. Plácido Domingo, Julia Migenes og Samuel Ramey.

92 Henholdsvis 7559 79250 2, 7559 79273 2, 7559 79308 2, 7559 79338 2, og 7559 79361 2.

93 Den æstetiske diskussion af disse studieindspilningers fortjenester og fadæser i forhold til de tilsvarende *OBC*-album, bl.a. betydningen af den udbredte brug af operasangere, falder dog uden for artiklens rammer.

udgivelse af arkivmateriale, idet dette kreative genbrug var en omkostningsmæssig meget billig strategi. Således lancerede de store gamle selskaber serier eller ligefrem labels med cd-genudgivelser af 'klassiske' musicals: MCA udsendte fra 1990 i serien *Broadway Classics* over tyve titler med blandt andet de gamle Decca-titler, mens Sonys overtægelse af CBS blandt andet resulterede i plademærket Sony Broadway, der fra 1991 supplerede det allerede betragtelige antal genudgivne Columbia-album med mere end 30 titler. I 1992 og 1993 udkom i alt 33 af Capitols klassiske OBC-album på Broadway Angel. Kun RCA-Victor, nu som en del af BMG Classics, genudsendte et udvalg af gamle OBC-album uden at samle dem under en ny betegnelse.

Denne vellykkede satnsning, som udgjorde en betragtelig del af stigningen i tilgængelige musical-fonogrammer i første halvdel af 1990'erne, medvirkede til fornyet interesse i den fonografiske musical-genre. Ifølge Bill Rosenfield, RCA-Victor/BMG Classics' vicepræsident for Broadway A&R: "The majors realized that there was not blockbuster, but serious, money to be made in tapping into the cast album audience."⁹⁴ Dette smittede naturligvis af på selskabernes lust til at investere i indspilningen af nye musical-produktioner i midten af 1990'erne. Som Bruce Kimmel, producer og vicepræsident i det mindre pladeselskab Varese Sarabande, som først gjorde sin entré på musical-markedet i begyndelsen af 1990'erne, udtrykte det i 1996: "Three years ago, people wouldn't touch this stuff with a 10-foot-pole. No one wanted the Roundabout *She Loves Me*; today you'd have five companies [bidding]. There is definitely more competition."⁹⁵

Foruden denne fornyede aktivitet hos de gamle selskaber med RCA-Victor i en førende position⁹⁶ lykkedes det også nye pladeselskaber at gøre sig gældende, blandt an-



Disney's Beauty and the Beast.⁹⁵ Reproduktion af originalt cd-cover.

⁹⁴ Citeret fra Howard SHERMAN: 'Cultivating Broadway's Field of Dreams. The Cast Album Business Is a Labor of Love and Money', i: *Show Music*, årg. 12, nr. 3, efterår 1996. Side 39.

⁹⁵ Disney. 523 597 2.

⁹⁶ Sherman: 'Cultivating Broadway's Field of Dreams', s. 39. Den omtalte Broadway-genopsætning i 1993 af Bock & Harnicks musical fra 1963 blev indspillet af netop Varese Sarabande (Varese Sarabande. 5464).

⁹⁷ I 1990'erne markerede ikke mindst selskabets David Jay Saks sig som en central producer, blandt andet med Sondheims *Into the Woods* (RCA. 6796 2 RC) i 1987, Flaherty & Ahrens' *Once on This Island* (RCA. 60595 2 RC) i 1990, Sondheims *Assassins* (RCA. 60737 2 RC) i 1991, Sondheim-revuen *Putting It Together* (RCA. 61729 2) i 1993, Kander & Ebbs *Steel Pier* (RCA. 68878 2) i 1997, Flaherty & Ahrens *Ragtime* (RCA. 63167 2), William Finns *A New Brain* (RCA. 63298 2,) begge i 1998, og John LaChiusas *Marie Christine* (RCA. 63593 2) i 2000.

det det ovenfor nævnte Varese Sarabande, DRG Records, Geffen/Dreamworks, Lloyd Webbers Really Useful Records og Walt Disney Records, som naturligvis var ansvarlige for indspilningerne af Disneys Broadway-produktioner baseret på animationsfilm, begyndende med *The Beauty and the Beast* (1994) og *The Lion King* (1997).

Men i betragtning af at antallet af årlige Broadway-produktioner af nyskrevne musicals i 1990'erne var meget beskedent, mens langtidsholdbare mega-musicals og publikumssikre nyopsætninger af klassiske musicals florerede, udgjorde OBC-albummet, til trods for pladeselskabernes fornyede investering, kun en mindre procentdel af den samlede produktion af musical-album⁹⁸, i hvad der frem til i dag er forblevet et niche-marked domineret af musik fra genrens storhedstid. Det seneste årti karakteriseres dog ved en fortsat stabil produktion af nye OBC-album, skønt det årlige antal er forholdsvis beskedent, blandt andet sikret af dedikerede uafhængige pladeselskaber som PS Classics og senest Sh-K-Boom Records/Ghostlight Records.

— — —

Grundet deres omfattende forretningsmæssige involvering i produktionen af OBC-album har Jack Kapp (Decca) og Goddard Lieberson (Columbia) allerede figureret som magtfulde enkeltaktører i ovenstående historiske rids. Men som nævnt forbindes deres betragtelige indflydelse på genrens udviklingshistorie dog oftest med deres virke som producere af en række specifikke fonogrammer. Det er betydningen af denne rolle som discomorfosens *auteur* for OBC-albummets genremæssige distinkthed, der i en værk-analytisk optik undersøges i anden hoveddel af denne dobbeltartikel. Her fokuseres på tre udvalgte OBC-album, der tilsammen repræsenterer genrens overordnede udvikling som fonografisk værk i hænderne på tre af OBC-albummets mest indflydelsesrige producere: Fra Jack Kapps *Oklahoma!* (1943) over Goddard Liebersons *West Side Story* (1957) til Thomas Z. Shepards *Sunday in the Park with George* (1984).

98 Den brogede produktion omfattede også nye indspilninger af *revivals* (fx *Guys and Dolls* (RCA. 61317 2) 1992, *Carousel* (Broadway Angel. 55199) 1994 og *The King and I* (Varese Sarabande. 5763) 1996), nye (komplette) studie-indspilninger af klassiske shows (jf. ovenstående beskrivelse), live-optagelser af koncert-opførelser (fx *Anyone Can Whistle – Live at Carnegie Hall* (Columbia. 67224) 1995 og *Sweeney Todd Live in Concert* (New York Philharmonic. 2001/2002) 2000), studie-indspilninger i forlængelse af koncertopførelser (specielt DRGs serie af klassiske musicals, der fra 1995 og frem har været del af 'City Center's Encores! Great American Musicals in Concert'), koncert-events (fx *Sondheim – A Celebration at Carnegie Hall* (RCA. 61484 2) 1992), diverse tema-album (fx *Unsung-* og *Lost in Boston*-serierne på Varese Sarabande) og solo-album (fx Christiane Nolls *A Broadway Love Story* (Varese Sarabande. 5956) 1998) og fortsatte genudgivelser af oprindelige indspilninger, nu anden eller tredje cd-generation med digitalt renset lyd og ekstra-materiale i form af for eksempel *outtakes* og demo-optagelser (fx klassiske Columbia OBC-album som del af Sonys Legacy-serie fra 1998 og frem, og Universals Decca Broadway-label lanceret i 2000 med såvel gamle som nyproducerede titler). 'Outtakes' betegner i forbindelse med OBC-albummet musik-numre fra forestillingen, som nok blev indspillet med alligevel udeladt på det færdige album, ofte af pladshensyn. Demonstrationsoptagelser er ofte foretaget af komponisten og sangskriveren selv, og benyttes bl.a. til at skaffe finansiering eller en kontrakt med et pladeselskab.

Bilag 1

Kronologisk oversigt over OBC-album produceret før 1970, der har opnået guld-certificering af The Recording Industry Association of America (RIAA)

Album	Producer/Selskab	Udgivelse	Certificering
<i>South Pacific</i> ⁷	Goddard Lieberson/Columbia	05/49	16/05/66
<i>My Fair Lady</i> ¹²	Goddard Lieberson/Columbia	04/56	08/01/64
<i>West Side Story</i>	Goddard Lieberson/Columbia	10/57	12/01/62
<i>The Music Man</i> ¹²	Dick Jones/Capitol	01/58	16/11/59
<i>Flower Drum Song</i> ³	Goddard Lieberson/Columbia	01/59	09/02/62
<i>The Sound of Music</i> ¹⁶	Goddard Lieberson/Columbia	11/59	07/12/60
<i>Camelot</i> ⁶	Goddard Lieberson/Columbia	01/61	09/02/62
<i>Oliver!</i>	J. Linhart & C. Gerhardt/RCA	10/62	04/05/66
<i>Hello Dolly!</i> ¹	Andy Wiswell/RCA	02/64	02/06/64
<i>Funny Girl</i>	Dick Jones/Capitol	04/64	21/09/64
<i>Fiddler On the Roof</i>	George R. Marek/RCA	10/64	28/10/65
<i>Man of La Mancha</i>	Michael Kapp/Kapp	01/66	28/06/67
<i>Mame</i>	Goddard Lieberson/Columbia	06/66	14/05/67
<i>Hair</i> ¹³	Andy Wiswell/RCA	06/68	25/03/69

Kommentar

Certificeringen, som pladeselskaberne selv skal ansøge om, blev i den aktuelle periode givet for salg på mindst \$1 million.

Fremhævede titler angiver album, der desuden har opnået en førsteplads på Billboards album-hitliste (Top Pop Album). Tallet, der efterfølger den fremhævede titel, angiver antal uger på førstepladsen.

Kilder: Adam WHITE: *The Billboard Book of Gold & Platinum Records*. London: Billboard Books. 1990; og Joel WHITBURN: *Joel Whitburn Presents Billboard #1s 1950-1991*, Menomonee Falls, Wis.: Record Research. 1991.

Bilag 2

Kronologisk oversigt over amerikanske musical-relaterede *soundtrack*-album produceret før 1970, der har opnået guldcertificering af the Recording Industry Association of America (RIAA).

Album	Selskab	Udgivelse	Certificering
<i>Oklahoma!</i> [?]	Capitol	08/55	[første guld-album] 08/07/58
<i>Carousel</i>	Capitol	01/56	15/01/64
<i>The King and I</i> ¹	Capitol	06/56	15/01/64
<i>South Pacific</i> ³¹	RCA	03/58	18/12/59
<i>Porgy and Bess</i>	Columbia	06/59	21/10/63
<i>West Side Story</i> ⁵⁴	Columbia	08/61	07/01/63
<i>The Music Man</i>	Warner	07/62	27/03/63
<i>My Fair Lady</i>	Columbia	10/64	18/12/64
<i>The Sound of Music</i> ²	RCA	03/65	30/03/65
<i>Camelot</i>	Warner	10/67	17/09/68
<i>Funny Girl</i>	Columbia	08/68	23/12/68
<i>Oliver!</i>	Colgems	11/68	25/07/69
<i>Paint Your Wagon</i>	Paramount	09/69	19/10/70

Kommentar

Certificeringen, som pladeselskaberne selv skal ansøge om, blev i den aktuelle periode givet for salg på mindst \$1 million.

Fremhævede titler angiver album, der desuden har opnået en førsteplads på Billboards album-hitliste (Top Pop Album). Tallet, der efterfølger den fremhævede titel, angiver antal uger på førstepladsen. Med hensyn til *The Sound of Music*-albummet skal det bemærkes, at skønt albummet kun erobrede førstepladsen i 2 uger, tilbragte det i alt 109 uger på listen over Top 10 Album. Frem til i dag har albummet solgt over 11 millioner eksemplarer alene på det amerikanske og canadiske marked.

Kilder: Adam WHITE: *The Billboard Book of Gold & Platinum Records*. London: Billboard Books. 1990; og Joel WHITBURN: *Joel Whitburn Presents Billboard #1s 1950-1991*, Menomonee Falls, Wis.: Record Research. 1991.

Abstracts

Artiklens formål er at bidrage til en belysning af *Original Broadway Cast*-albummets historiske udvikling til og som distinkt fonografisk undergenre i den amerikanske produktion af musical-album. På baggrund af en kort introduktion til amerikansk musical-musik som fonografisk fænomen med definition af dens tre væsentligste undergenerer, tegnes et overordnet kronologisk rids af OBC-albummets produktionshistorie fra pionerårene i 1940'erne over den forretningsmæssigt gyldne periode i 1950'erne og 1960'erne til nicheproduktionen fra 1970'erne og frem til omkring årtusindskriften. Dannelsen og konventionaliseringen af det kommercielle OBC-album behandles primært i en økonomisk, industrikulturel og teknologisk kontekstualisering.

The purpose of the present article is to contribute to the treatment of the historical development of the *Original Broadway Cast* album as a distinct phonographic subgenre in the American production of musical theatre albums. After a short introduction to American show music as a phonographic phenomenon, including definitions of its three main subgenres, the article traces the production history of the OBC album from the pioneering decade of the 1940s and big business in the 1950s and 1960s to the niche production of the 1970s and beyond. The formation and conventionalization of the commercial OBC album are framed primarily by economic, industrial cultural, and technological contextualizations.