

Om timing og balance i arrangementet belyst ud fra et partitur af Gene Puerling

AF ERIK AXEL WESSBERG

Interviewer: Hvad er Deres fag? Gæst: Jeg er komiker! I: Hvad er det vigtig ... G: Timing!

Ovenstående replikskifte var for et par år siden sommerens vittighed internt blandt underholderne. Ordene er ikke det ringeste morsomme i sig selv. De kalder kun på smilet hvis det fænomen, de handler om, er i orden. Men dermed udtrykker de også en betydningsfuld sandhed: Den rette timing er og bliver det vigtigste for hvordan et underholdningsnummer virker.

Det gælder også det musikalske, så timing og balance i satsen er selvsagt et fænomen jeg i egenskab af arrangør og underviser i faget er optaget af. En af de arrangører, hvis arbejder jeg har studeret i det lys, er amerikaneren Gene Puerling, en ledende skikkelse indenfor vokalensemble genren gennem mere end fire årtier.

Puerlings uddannelsesmæssige baggrund begrænser sig til tre klaverlektioner i ungdoms årene. I hvor høj grad dette fravær af skoling har haft betydning for udformningen af hans satsteknik er næppe til at afgøre (og måske heller ikke så interessant), men personlig er den i hvert fald. Mangt og meget i hans satser er kritisabelt ud fra en traditionel synsvinkel, f.eks. er hans stemmer meget svære (og det er i øvrigt lidt besynderligt i lyset af at han udelukkende arrangerer for vokal grupper), men at hjemlige kor klager over det, ændrer ikke den kendsgerning, at arrangementerne fungerer og klinger fremragende for de sanggrupper, de er skrevet til. For mig er det interessante ved Puerlings arrangementer først og fremmest den originalitet, fantasi og opfindsomhed der præger dem, og den sikre sans for timing der gør, at hver enkelt

tone eller akkord virker både overraskende og helt oplagt rigtigt placeret. Hans arrangement af "My Ship" af Kurt Weill og Ira Gershwin kan tjene som eksempel.

Form

Sangens form er den velkendte: A – A – B – A, hvert stykke er på 8 takter. Den er relativt langsom, en gennemspilning af den varer ca. 2 minutter, så for at opnå varigheden for et gængst musikradio nummer (og på dette punkt overholder Puerling middle of the road musikken konventioner), fordres halvanden til to gennemspilninger.

Det er ikke meget, der er at gøre med med hensyn til at vise kreativitet her, men også små ting kan have virkning. Puerling forlænger B-stykket med en ekstra takt, så det bliver på i alt 9 takter, og han augmenterer de sidste takter i det tredje A-stykke, så denne strofe bliver på 10 takter. Ændring af perioderne resulterer som regel en fornemmelse af, at "nummeret vælter", men her klinger det så lige til, at man ikke umiddelbart lægger mærke til det. Men det har en afgørende effekt for oplevelsen af helheden. Det tredje A-stykke markerer et dynamisk højdepunkt i arrangementet. Den indskudte ekstra takt som indledning til det giver så at sige et ekstra afsæt, og augmentationen i dets slutning er både med til at fastholde virkningen af højdepunkt og give plads til at "trappe ned" fra det igen.

Korafslutningen der følger efter det instrumentale mellemspil (1) består af sangens sidste fire takter samt en kort koda baseret på dens indledende strofe. Det, at Puerling ikke bringer f.eks. et helt A-stykke til sidst efter instrumental soloen, men nøjes med de sidste fire takter af det, er med til at stramme helheden op, og gøre det der sker lidt mindre forudsigeligt. Det er en beskedent afvigelse fra det vante, men ikke uden virkning.

Generelle satstekniske problemer

Der knytter sig et specielt problem af satsteknisk art til kor (eller i det hele taget større ensembler) med rytmegruppe. En standard klang – for korets vedkommende en klang baseret på fire eller fem stemmer fordelt på S, A, T og B – vil i de fleste tilfælde virke "tung" i samspil med den instrumentale gruppe, bl.a. fordi korets basstemme og rytmegruppens bas blokerer for hinanden.

Den thickened-line (melodi der er gjort fed) teknik, der er så karakteristisk for 30-ernes bigbands klang, er en måde at løse dette problem på. Den er basstemme uafhængig, og dermed en teknik der tillader ensembles bassist (og rytmegruppens musikere i det hele taget) at spille med en frihed svarende til hvad der gælder i det lille jazz ensemble, samtidig med at et fuldt instrumentensemble høres.

Vokalkvartetten Four Freshmen, der blev lanceret i 1948 med sloganet, "Goodbye barbershop, here is something new in singing", tog denne teknik op. Gruppen fik enorm indflydelse på ensemble sangen indenfor jazz/underholdnings området, og den var også Puerlings umiddelbare inspirationskilde. Men uanset hvilket friskt pust Freshmen's satsteknik var ved sin fremkomst, kan det ikke skjules at den relativt hurtigt udtømmes for variationsmuligheder. I længden kan den ikke appellere til den mere kreative arrangør.

Puerling gik sine egne veje. Thickened-line spiller ikke nogen dominerende rolle hos ham. Hans arbejder med en meget stor klangvariation og dermed konstant skift af satsteknisk princip. Han anvender bl.a. ganske ofte en traditionel kor- homofoni teknik (2), den teknik som fungerer så vanskeligt sammen med rytmegruppe, men som en slags regel anvender han den fyldige korklang i a cappella skikkelse, og løser passager hvor musikken er rytmisk strømmende og akkompagneret af en rytmegruppe gennem at bringe melodien for en solostemme eller unisont i en gruppe.

Selvsagt følger han ikke mønsteret 100% konsekvent, men tendensen er åbenbar. Af dette arrangements 44 sunge takter er det i alt kun otte (eller ca. 17% af helheden) der er arrangeret på en måde, så der er fuld korklang sammen med instrumentalgruppen (og af sammenhængende er det kun seks, hvoraf den sidste ender på fermat, så reelt indskrænker effekten sig til fem takter). *Kor a cappella* udgør til sammenligning 10 takter eller små 20% af helheden. Resten, 26 takter (ca. 60%) er ren *solo- eller unison* sang eller *solo/unison sang med korisk akkordbaggrund*.

Det er indelysende man kan undgå konflikten mellem koret og rytmegruppen ved at lade være med at sætte de to elementer sammen. Men man skal også have arrangementet til at fungere som en helhed. Og det er netop i kraft af sin sans for at bringe de forskellige klange sammen til et hele, Puerling har sin store force.

Arrangementets satsteknikker

Melodiens første A-stykke bringes i traditionel korklang i fire stemmer a cappella. Og rubato. Denne måde giver naturligvis koret optimale muligheder for at udtrykke sangen i overensstemmelse med sin karakter.

5. MY SHIP

Vocal Arrangement by
GENE PUERLING
Instrumental Arrangement by
LES HOOPER

SSAATBB and Jazz Ensemble*

Words by
IRA GERSHWIN
Music by
KURT WEILL

Freely

SOPRANO
ALTO

TENOR
BASS

mf My ship has sails that are made of silk;— The decks are trimmed— with

mf And of jam and spice— there's a par-a-dise in the hold.

In Tempo (♩ = ca.66)

Gold; — oo — Hold.

Performance time: approx. 4:00

Det andet A-stykke er a tempo og med akkompagnement af rytmegruppen. Melodien bringes nu oktav-unisont i sopran og tenor. Den umiddelbare oplevelse er at sangen fra at være rubato bliver a tempo. Ikke at sangen bliver enstemmig frem for flerstemmig. At rytmegruppen sætter ind allerede på første A-stykkets sluttone (de sidste to takter) bevirker at den relativt hårde overgang mellem 4-stemmigt kor a cappella rubato, til enstemmig melodi med rytmegruppe á tempo jævnes ud (disse er to af de i alt otte fuldt klingende takter som er omtalt ovenfor).

Fire takter inde i dette afsnit (om man vil, et tidspunkt hvor bedrageriet er ved at gå op for lytteren) sætter koret ind igen. Men kun i rollen som baggrund. Klangbaggrunden er en vigtig effekt i rytmisk arrangement. Lange holdte akkorder i saxofoner bag en trompetsolo er f.eks. en

A FEMALE & MALE DUET*

mf

My ship's a-glow — with a mil-lion pearls, And ru-bies fill each bin. The

(DUET) sun sits high in a sap-phire sky. When my ship comes in. I can

MALE SOLO

mf

S. (div.) *mp*

A. *mp*

T. *mp*

B. *mp*

(S. unis.)

standard effekt i det klassiske bigband. Også vokal grupperne af Four Freshmen skolen anvender denne effekt med flid. En sådan baggrund kan udarbejdes på en måde, så den imødekommer korets begrænsninger og muligheder. Akkorderne giver harmonisk fylde, uden at de enkelte stemmer behøver at ligge på en måde, så de virker hæmmende på rytmegruppen.

I sin enkleste skikkelse består en sådan baggrund af akkorderne i lange toner (flydestemmer som de kaldes mange steder i dagens musikundervisning). Puerling har her valgt en lidt mere sophisticeret udgave. Passagen er udarbejdet med en overstemme med en vis melodisk karakter (kromatisk nedadgående). Akkorderne er lagt forfra efter princippet thickened-line, drop three (3), men typisk for Puerling er den samme tekniske fremgangsmåde ikke fastholdt frasen igennem. Han ændrer princippet midt i på den måde, at den faldende bevægelse standser i den dybeste af stemmerne, så frasen fra at være begyndt spredt ender på en akkord med kun en kvint mellem yderstemmerne.

Melodien fortsætter i enstemmig skikkelse i B-stykket. Her solistisk for en tenor. Den korte akkord baggrund i strofens midte er fra starten udarbejdet i en slags fri thickened-line, men slutter i en teknik, der snarere er traditionel kor homofoni.

B (Male solo)

wait the years, - 'til it ap-pears One fine day in spring, But the

pearls and such, they won't mean much If there's miss-ing just one thing.

* Male sounds 8va lower.

Første A-stykke var for koret a cappella. I de to næste otte takters afsnit er melodien unison/solistisk. Først i det tredje A-stykke lader Puerling koret fungere med en fyldig klang sammen med rytmegruppen. Passagen er udarbejdet i seks stemmer, basstemmen ligger dybt og har akkord grundtonerne, på nær et sted, hvor det er akkordkvintten. I forhold til hvad man ville forvente ud fra en traditionel kor tænking bevæger stemmerne sig her meget parallelt springende (og ligner på den måde en thickened-line). Men hvis man skal have plads til seks stemmer, kommer de uvægerligt til at ligge tæt, og dermed let til at bevæge sig sammen med melodien. Min vurdering er at passagen er udarbejdet på “koralmaner”, forstået på den måde at basstemmen er placeret først, og mellemstemmerne derefter fyldt ud. Man kan undre sig lidt over, at Puerling ikke har sigtet mod modbevægelse mellem bassen og melodien. Men omstændighederne udelukker det måske. Hvis han var startet på f oktaven over i bassen, havde det resulteret i en meget tæt akkord, hvilket ville have bevirket, at strofen som helhed satte ind med mindre

C SPORANO (*div.*)

I do not care _____ if that day ar - rives; — Dream need nev - er

ALTO

TENOR

I do not care _____ if that day ar - rives; — Dream need nev - er

BASS (*div.*)

autoritet, end den nu gør. Og brugen af d oktaven under i bassen på den efterfølgende D7 akkord (bassangeren Len Dresslar har den tone), ville have haft en virkning, der ikke er tilsigtet på dette sted. Et punkt som netop har med timingen at gøre, og som jeg skal vende tilbage til i det følgende.

be, _____ If the ship, I sing, — does-n't al - so bring My own true love —

be, _____ Ship, I sing, — does-n't al - so — bring Own true love. —

* Be sure Sop. I melody predominates, next 3-measures.

** Dotted slur means no breath.

I denne strofes tredje og fjerde takt følger Puerling et nyt satsprincip. Samtlige andre passager i arrangementet er udarbejdet med harmoniseringen som udgangspunkt. Hvadenten der anvendes et koralagtigt princip med at notere bastonen først og derefter fylde op imellem, en thickened-line teknik, hvor akkorden udarbejdes ovenfra, eller fremgangsmåden er en tredje, er det becifrings tegnet der styrer placeringen af tonerne. Men her sker det modsatte: At det er sats teknikken der er udgangspunktet, og harmoniseringen der må tilpasse sig.

De to omhandlede takter (takt 2 og 3 i det tredje A-stykke) markerer et dynamisk højdepunkt – et sted i arrangementet hvor hen imod energien søger. For at fremstå på den måde, må der en eller anden virkning til, som ikke har optrådt i arrangementet tidligere, og som i forhold til det foregående vil virke med den fornødne styrke. Med de tilføjelser og alterationer, der allerede forekommer, er det næppe muligt at opnå den ønskede virkning gennem f.eks. harmoniseringen.

Den løsning Puerling vælger kan betegnes som en art “kontrapunktik” i den forstand, at det er et lineært princip og ikke en given harmonisering, der er dens udgangspunkt. Den er baseret på en nedadgående kromatisk baslinie fra h til f, på hver af bastonerne er der lagt en septimakkord (med forskellige tilføjelser og alterationer). Baslinien og akkorderne kan (med en del god vilje!) analyseres som et tonalt forløb ud fra F Dur; men jeg er overbevist om, at ideen ikke bygger på det, men på det lineære.

Efter disse to takter udarbejdet efter en anden teknik, går Puerling tilbage til en mere traditionel harmonisering og en satsteknik med akkorden som udgangspunkt. Men efter den kromatiske figur er han også på det punkt, hvor han må “trappe ned” for at lede ind i instrumentalsoloen.

Efter instrumentalsoloen sætter koret ind igen – og som i starten af arrangementet a cappella. Denne gang i seks stemmer, og med bassen placeret dybt. Kun to takter varer denne klang, herefter kommer unison sang med instrumental akkordledsagelse. De sidste tre takter er igen a cappella udformet som en bocca chiusa melodi i sopran med kor baggrund.

Klangskift

I betragtning af at varigheden af de vokale passager er ca. 3 minutter, er mængden af klangskift ganske stor. Ud over de allerede omtalte skift af satsteknik forekommer klangskift indenfor de enkelte passager. F.eks. er

de første otte takter kor a cappella ikke otte takter med helt samme klang. I takt 5 og 6 har kun sopranen tekst, de andre synger o-o-o. Sats-teknisk kan man ikke tale om nogen forskel mellem disse to takter og strofens øvrige, men det opleves som klangskift. At rytmegruppen sætter ind allerede på første A-stykkets slutakkord er dels med til at jævne den relativt bratte overgang fra 4-stemmigt kor a cappella, rubato til enstemmig sang med rytmegruppe a tempo ud, og dels med til at fremme satsens "flow".

Satsteknisk er der heller ingen forskel mellem andet A-stykke og B-stykket. I begge tilfælde bringes melodien en-stemmigt, men det giver selvsagt en ganske stor klangforskel om den præsenteres af sopraner og tenorer i grupper eller om den synges af en enkelt tonor.

En opdeling af satsens i alt 52 takter med henblik på at notere klangforskel kan se ud som følger:

4, 2, 2,	4, 4,	2, 2, 5,	5, 1, 4,	10,	2, 3, 2.
A	A	B	A	instr. mellemspil	korslutn.

Harmonisering

I det store hele følger Puerling en sangs originalharmonisering, når han arrangerer; således også her. Det er ikke så meget gennem dristig (eller søgt) reharmonisering han opnår sine særlige virkninger, men snarere gennem original udformning af standard harmoniseringen. Hans akkorder er ofte stærkt udvidede og altererede, men udeladelser af toner, usædvanlige beliggenheder er ligeledes med til at skabe den Puerlingske klang.

Til eksempel har jeg valgt A stykkets første fire takter. Deres standard harmonisering er F – D7 – G7 – C7 – F – D7 – Gm – C7, den harmoniske puls er halvnoden. Satsen åbner i enklang. Det er på dominanttonen c – en tone man heller ikke nødvendigvis ville forvente harmoniseret som optakt. Ideen er tydeligvis at "trappe op", den første F akkord er således kun to-tonig. Seksten d, der er meloditone og akkordtertsen a giver tilsammen karakter af en F6 akkord.

Allerede den næste meloditone er harmoniseret med en akkord med fire forskellige toner. Man kunne på denne plads have ventet, der kun var tre, hvis optrappings ideen skulle gennemføres, men sådan har Puerlig altså ikke valgt det. Modbevægelsen mellem sopran og bas gør,

at det alligevel virker sammenhængende på trods af den store forskel der er mellem den to-tonige samklang og den tætte 4-stemmige akkord. Akkorden ligger på en ubetonet fjerdedel, forlægget foreskriver en F akkord, Puerling har valgt at øge spændingen ved at anvende en gennemgangs akkord på dette sted. Den kan tolkes som bi-dominantisk til den efterfølgende, enten som en A7+#9 eller som dennes tritonus substitut, Eb13).

D7 optræder med #9 tilføjelse, G7 og C7 med 13 udvidelse, C7 har desuden med kvart/kvint forudhold, der først opløses på optakten til næste sætning "The", hvor 13 tonen samtidig bliver altereret til as, der harmonisk får klang af den opad altererede kvint (C7+). På D7 akkorden plads optræder en accidentalakkord på "sails **that** are". Tonen kunne sagtens have været harmoniseret med D7 som originalen foreskriver, men bevægelsen i stemmerne er med til at skabe den klangvirkning, der karakteriserer dette afsnit af arrangementet. Akkorden er en A13, og har dermed bi-dominantisk virkning i forhold til D7. Den lille gennemgangs akkord på andet slag i takt 2 (tekststavel-sen "of") er stadig en G7, tonen gis skal forstås som et as, altså b9 tonen i hvad der nu er blevet til G7(b9).

Harmoniseringen virker "glidende". Med udvidelser og alterationer kan man opnå en virkning af "flertydighed". Det er ikke altid helt klart, hvad en enkelt akkord er. Virkningen af det minder mig om oplevelsen ved at se et impressionistisk maleri. På afstand er det tydeligt, hvad det er for figurer, men tæt på løber de sammen, da konturerne er uskarpe. I forhold til, at musikken faktisk har *easy listening* karakter, er dette arrangement harmonisk set meget "avanceret".

Akkorderne er, som det ses, alle højt opbygget, men med kun fire toner virker de ikke specielt tætte. D7#9 akkorden har tilmed en fordoblet tone, så den kun er trestemmig. Puerling udvider senere i forløbet satsen til at blive seks stemmig. Han kunne dermed også her i arrangementets start have opnået mere fyldige udgaver af de højt opbyggede akkorder. Men jeg tror der er en vigtig pointe i, at han ikke gør det. En pointe der netop har med timingen i satsen at gøre.

I det tredje A-stykke er akkorderne klarere defineret. F.eks. ved at have akkordgrundtoner i en dybtliggende bas. Takt 3 og 4 i dette afsnit er udarbejdet efter en anden teknik, som beskrevet ovenfor, hvilket resulterer i yderligere en ny harmonisk virkning.

Akordbalance

I en harmonisering som den foreliggende er balancen mellem akkorderne indbyrdes selvsagt af afgørende betydning. Mange faktorer spiller ind og er med til at afgøre om satsen virker sammenhængende eller ej. Det er næsten umuligt ikke at ryge ind i det problem, at satsen pludselig “går i stå” – enten fordi de tætte, højt opbyggede akkorder bliver “for meget”, eller fordi man er nået til et punkt, hvor man så at sige har opbrugt sine ressourcer og ikke kan komme videre (som arrangementslærer har jeg set utallige eksempler på satser der ikke balancerer).

En faktor der spiller en rolle her, er basstemmens omfang. Satsens dybeste bastone forekommer i kodaen. I det første A-stykke bevæger den sig ikke under systemet, men bliver det meste af vejen i den øvre del af det. Da stemmen her nærmest har forløb som en tenorstemmer virker det lidt “basstemmeløst”. I det tredje A-stykke derimod (imellem er der ingen egentlig basstemme i koret) går stemmen helt ned til f under systemet, og slutter oppe omkring systemets midte. I slutningen forekommer det dybe e. Basstemmen bevæger sig simpelt hen længere og længere ned gennem hele arrangementet.

Havde basstemmen taget det dybe d på D7 akkorden i tredje A-stykke (en mulighed som er diskuteret ovenfor) havde denne konsekvens været brudt. Om det lige er det, der har fået Puerling til ikke at gøre sådan, kan ikke afgøres på anden måde end ved at tage telefonen og ringe til ham (og håbe han så kan huske det), og det har jeg ikke fundet det værd at forstyrre ham for. Men uanset hvad, er det givet at den udvikling i brugen af bastoner spiller en betydelig rolle for, at dette arrangement opleves så vel timet, som tilfældet er.

En anden faktor der spiller en rolle er akkordernes indbyrdes afbalancering. Ser vi på det første A-stykke (bortset fra den første en-klange og den efterfølgende tostemmige, hvis sammenhæng med det følgende er forklaret ovenfor) ser vi en række tætte 4-klange. De er alle “utradiotionelle” i forhold til gængs akkordopbygning – men det, at de alle er forskellige i forhold til en norm, gør dem ikke nødvendigvis sammenhængende indbyrdes.

Det er indelysende, at det ikke er traditionelle udgaver af D7 – G7 osv. Puerling vil have. Han ønsker en anden klange, og den opnår han gennem brug af tilføjelser, udeladelser og alterationer. Man kan ville selvsagt ikke kunne opnå en tilfredsstillende virkning med en hvilken som helst tilføjelse, udeladelse eller alteration.

Akkorderne har alle utraditionel struktur: kvart/sekund/terts, kvint/kvart/kvint, kvart/kvart/kvart, terts/sekund/terts i den første to tacters frase, og kvint/sekund/kvart, sekst/kvart/terts, kvint/terts/sekst, septim/kvart/terts, septim/kvint/kvint i den anden lidt mere spredte.

Karakteristisk for de første to takter i dette arrangement er, at samtlige akkorder indeholder en stor septim eller en lille sekund. Akkorderne er udvidet forskelligt. I det nogle tilfælde er udvidelsen en 13-er. I andre en #9-er, de kan også indeholde andre tilføjelser, men det er ikke det afgørende. Det er, om udvidelsen danner en primærdissonans (et udtryk den amerikanske teoretiker Herb Pomeroy har lanceret) i forhold til en af akkordens andre toner. Den eneste af denne to tacters frases akkorder der ikke indeholder dette interval er akkorden på "of". Men den er – selvom den egentlig er på betonet tid – en gennemgangs akkord, da det jo er den anteciperede akkord på "silk" der er den egentlig betonedede. Det er logisk at denne skal fremtræde med en "svagere styrke". Med andre ord: samtlige frasens akkorder optræder med ensartet dissonans styrke med den ene lille gennemgangs ottendedels akkord som undtagelse.

Ser vi på den efterfølgende to tacters frase erfarer vi, at ingen af akkorderne er med primærdissonans. De er alle helt utraditionelt opbygget, bl.a. indeholder de alle lille septim/stor sekund, men primærdissonansen er undgået – med en undtagelse: akkorden på "gold". Men den afslutter også frasen, den er den akkord, hele forløbet styrer imod! Ifald man skulle vælge at lade en af frasens akkorder virke med en lidt større styrke end de andre, ville denne være et oplagt valg!

Den næste to tacters frase er også uden primærdissonans, undtagen et sted: frasens slutning på "paradise", altså igen et punkt energien leder hen imod – hermed er det første kor afsnit ovre, på "hold" sætter rytmegruppen ind, og klangen ændrer sig til at blive ikke-korisk.

Satsen "etablerer" sig dermed med en vis effekt, hvorefter den "stabiliserer" sig på et mere jævnt niveau, altså lidt svarende til entertaineren (for at vende tilbage til ham) der gør sin entre med en eller anden effekt for derefter at indstille sig på et lavere intensitetsniveau, hvorfra han kan arbejde sig op. Hvor styret dette valg/fravalg af bestemte intervaller faktisk er, ved jeg ikke. Men at det er medvirkende årsag til at satsen virker som beskrevet, er jeg ikke i tvivl om.

Det tredje A-stykke illustrerer det også klart. Her er koret 6-stemligt, det er i sig selv en klanglig udvidelse, der desuden giver alle mu-

ligheder for at opnå meget tætte akkorder. Det kommer også, men ikke forfra i strofen. I strofens første takt undgår Puerling den hårde dissonans. På “day arrives” kommer den med, og i den næste to tacters frase er der primærdissonans på samtlige akkorder, hvilket kombineret med den kromatiske bas (beskrevet ovenfor) og den harmonisering den resulterer i, giver arrangementets foreløbig stærkest virkende sted. Et oplagt sted at placere det!

Afsluttende bemærkninger

Timing er vigtig. Det er den der giver satsen karakter, det er den der til sidst afgør, om den lever eller “falder til jorden”. Den velklingende akkord er f.eks. kun velklingende, fordi den kommer det rigtige sted. Hvad der præcis gør, at den klinger godt, og hvad der præcis gør det sted i arrangementet hvor den lyder, til det helt rigtige for den, er det formentlig ikke muligt at opstille regler for – i hvert fald ikke sikre, men man er til gengæld aldrig i tvivl, når man møder den rigtige løsning.

Kreativ arbejden med basstemmens placering dybt eller højt er med til at definere helheden. Korstemmernes antal, akkordernes klang og dissonansstyrke er indelysende effekter man kan bruge for at skabe udvikling i arrangementet. Som arrangør vil jeg slutte mig til komikeren hvis bemærkninger jeg indledte med. Som en der arbejder på papir kan jeg godt tillade interviewereren at tale ud. Men mit svar til, hvad det vigtigste ved faget er, er det samme: Timing.

Noter:

1. Det instrumentale mellemspil skyldes ikke Puerling, han udarbejder aldrig selv instrumentalstemmerne i sine arrangementer), derfor har jeg undladt at kommentere det i denne analyse.
2. med betegnelsen traditionel korhomofoni hentydes her alene til en satsteknik baseret på S, A, T og B i deres traditionelle roller, ikke på en der respekterer klassiske satsregler.
3. akkorden lægges først tæt, hvorefter den tredje tone ovenfra lægges en oktav ned. Drop 2 eller -3 teknikken anvendes når man ønsker en spredt klang frem for den tætte, som teknikken ellers resulterer i.

Summary

The secret of the art of the entertainer is first of all timing. It is not so much the words he says that makes his act funny, but it's the way they are said, and it is the precise place in the show they come that calls for the laughter. Timing is equally important for the musical arrangement. In this article is shown how the arranger Gene Puerling works with this subject. By placing the bassline high or low, by adding an extra bar, by using four part chorous and six part different places, by building up the chords in different ways, he shapes the whole arrangement, and makes the little detail work in itself and together with the rest of the arrangement.