

# THE REAL GROUP



*Hovedoppgave i musikk  
Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo, våren 2007  
Amund Oserud Bentzen*

# Forord

Det er en stor glede og ære for meg å herved kunne presentere min hovedoppgave i musikk ved Universitet i Oslo. Etter å ha begynt på hovedfagsstudiet i år 2000, er det med andakt og følelse jeg nå leverer oppgaven til sensur.

Jeg vil i første omgang takke min flotte familie, som gjennom disse år har inspirert og distraherert meg. Tusen hjertelig takk Nina, Karl Oskar, Olaus og Eimund, for at jeg i den siste tiden har fått lov til å prioritere denne oppgaven i så stor grad!

Jeg vil også benytte anledningen til å takke de som har hjulpet meg i arbeidet med denne hovedoppgaven. Min veileder Sigvald Tveit, for konstruktive, humoristiske og effektive tilbakemeldinger, og for at han med en musikalsk ro har sett meg utsette prosjektet mang en gang. Videre har Peder Karlsson i The Real Group hjulpet meg en masse, gjennom å svare på mine spørsmål på epost, og ved oversendelse av arrangement og annen informasjon. Jeg må også takke vokalgruppen Solfa, som har gitt meg inspirasjon, erfaring og kunnskap, som har vært nødvendig for å kunne gå inn i denne oppgaven.

*Amund Oserud Bentzen,  
Gjerdrum, 30. april 2007*

# 1 Innholdsfortegnelse

<b>FORORD</b> .....	<b>1</b>
<b>1 INNHOLDSFORTEGNELSE</b> .....	<b>2</b>
<b>2 INNLEDNING OG METODE</b> .....	<b>4</b>
<b>2.1 Metode</b> .....	<b>5</b>
2.1.1 Sjangerbeskrivelse.....	7
2.1.2 Om funksjonsharmonisk analyse.....	8
2.1.3 Øvrige definisjoner og begrepsforklaringer.....	9
<b>3 PRESENTASJON AV THE REAL GROUP</b> .....	<b>12</b>
<b>3.1 Medlemmene</b> .....	<b>14</b>
<b>3.2 Kronologisk historie</b> .....	<b>20</b>
<b>4 ANALYSE AV "MONICAS VALS"</b> .....	<b>25</b>
<b>4.1 Analyse</b> .....	<b>26</b>
4.1.1 Oppbygningen av arrangementet.....	26
4.1.2 Harmonikk.....	27
4.1.3 Voicing.....	30
4.1.4 Rytmiikk.....	38
4.1.5 Enkeltstemmene.....	42
4.1.6 Stemmene i total.....	50
4.1.7 Ytterstemmer og melodi.....	51
4.1.8 Dynamikk:.....	53
4.1.9 Tekst.....	53
4.1.10 Intro.....	54
4.1.11 Avslutning.....	55
4.1.12 Innspilling.....	55
<b>4.2 Oppsummering</b> .....	<b>56</b>
<b>4.3 Funksjonsharmonisk analyse</b> .....	<b>58</b>
<b>5 ANALYSE AV "VART HAR ALLA GÄNTLEMÄN TAGIT VÄGEN"</b> .....	<b>70</b>
<b>5.1 Analyse</b> .....	<b>70</b>
5.1.1 Oppbygningen av arrangementet.....	70
5.1.2 Harmonikk.....	71
5.1.3 Voicing.....	76
5.1.4 Rytmiikk.....	79
5.1.5 Enkeltstemmene.....	82
5.1.6 Stemmene i total.....	88
5.1.7 Ytterstemmer og melodi.....	93
5.1.8 Dynamikk.....	96
5.1.9 Tekst.....	96
5.1.10 Forspill.....	97
5.1.11 Avslutning.....	97

5.1.12 Innspilling.....	98
<b>5.2 Oppsummering.....</b>	<b>99</b>
<b>5.3 Funksjonsharmonisk analyse.....</b>	<b>101</b>
<b>6 ANALYSE AV "ET LIV FÖR MIG" .....</b>	<b>111</b>
<b>6.1 Analyse.....</b>	<b>111</b>
6.1.1 Oppbygningen av arrangementet.....	111
6.1.2 Harmonikk.....	111
6.1.3 Voicing .....	114
6.1.4 Rytmik.....	115
6.1.5 Enkeltstimmene .....	116
6.1.6 Stemmene i total.....	120
6.1.7 Ytterstemmer og melodi.....	124
6.1.8 Dynamikk .....	126
6.1.9 Tekst.....	126
6.1.10 Intro .....	127
6.1.11 Avslutning .....	127
6.1.12 Innspilling.....	128
<b>6.2 Oppsummering.....</b>	<b>128</b>
<b>6.3 Funksjonsharmonisk analyse.....</b>	<b>130</b>
<b>7 KONKLUSJON .....</b>	<b>146</b>
<b>8 REFERANSELISTE .....</b>	<b>150</b>
<b>VEDLEGG.....</b>	<b>151</b>

## 2 Innledning og metode

Helt siden midten av 1990-tallet har jeg vært fascinert av den verdenskjente svenske vokalgruppen The Real Group. Etter hvert som jeg begynte å engasjere meg i ulike vokale ensembler, vokste ønske om å lære litt mer om The Real Group, og hvordan arrangementene deres er bygd opp. Når jeg som student ved universitetet skulle velge et område å fordype meg i og skrive oppgave om, benyttet jeg derfor sjansen til å ta for meg The Real Group og noen av deres arrangement.

Min problemstilling for denne oppgaven er:

### **Hvilke virkemidler benytter The Real Group i sine arrangement?**

Hvordan er arrangementene bygd opp vertikalt?

Hvordan er arrangementene bygd opp horisontalt?

### **Hvordan utnytter The Real Group disse virkemidlene?**

Følger de normer og regler for vokal arrangering?

Hva kan man som arrangør for vokale ensembler lære av The Real Group?

Finnes det noen spesielle triks eller hemmeligheter?

I hvilken grad ligger årsaken til gruppens suksess i arrangementene?

For å finne svar på problemstillingen, har jeg tatt for meg tre arrangement av The Real Group, henholdsvis "Monicas Vals", "Vart har alla gentlemän tagit vägen" og "Ett liv för mig".

Først i oppgaven presenteres The Real Group, deres historie og informasjon om medlemmene. Delene etter dette utgjør tyngdepunktet i oppgaven, og består av analysene av de tre arrangementene. Analysen av hver enkelt sang er delt to, hvor en del utgjør en ren funksjonsharmonisk analyse, og en annen del drøfter bruk av virkemidler og oppbygningen av arrangementet forøvrig. Til sist følger en konklusjon, hvor jeg oppsummerer og svarer på problemstillingen for oppgaven.

I arbeidet med denne oppgaven har jeg i første rekke støttet meg på litteratur av Sigvald Tveit, førsteamanuensis ved Institutt for musikkvitenskap, UIO. Jeg har funnet veldig lite annen relevant litteratur, tross søken i både USA og Sverige, som begge er land der vokaltradisjonen står sterkt.

Som vedlegg til oppgaven ligger kopier av de tre arrangementene, samt en cd med originalinnspillingene med The Real Group (CD ligger vedlagt kun i de eksemplarene som leveres direkte til sensur, pga. opphavsrettigheter).

## 2.1 Metode

Da jeg hadde bestemt meg for at mitt tema for hovedoppgaven skulle være The Real Group, og analyser av deres arrangement, skaffet jeg meg alle arrangementene som gruppen hadde gitt ut, via forlag i Norge, Sverige og USA. Jeg fikk også tilsendt skisser på flere andre arrangement direkte fra The Real Group, og jeg skaffet meg alle fonogrammene de hadde gitt ut, som jeg ikke allerede hadde. Når jeg så hadde alt dette materialet tilgjengelig, tok jeg for meg de utgitte arrangementene og begynte å se i disse, samtidig som jeg lyttet til innspillingene.

Årsaken til at jeg valgte akkurat "Monicas Vals", "Vart har alla gentlemän tagit vägen" og "Ett liv för mig", var at jeg av praktiske årsaker bestemte meg for å ta utgangspunkt i arrangement som forelå på noter, og som lå innenfor sjangeren "mainstream" jazz, som utgjør det normale uttrykk for gruppen. Anders E. og Peder i gruppen, var de som hadde arrangert flest låter, og jeg ville ha med iallfall en låt fra hver, fordi jeg regnet det som sannsynlig at de hadde mest erfaring og kunnskap om det å arrangere. Jeg regnet også med at de utgitte arrangementene var de gruppen var mest fornøyd med., og jeg hadde også som mål å ikke plukke ut så altfor mange, for å avgrense oppgaven noe. "Ett liv för mig" hadde jeg vært med på å synge selv, og jeg likte den sangen meget godt, så valget av den falt naturlig på det grunnlag. "Monicas vals" var en sang jeg også hadde sansen for, og når jeg kikket i notene så jeg elementer som jeg ønsket å se litt nærmere på. Den siste sangen, "Vart har alla gentlemän tagit vägen", plukket jeg ut sist. Jeg likte egentlig ikke den sangen så godt, men når jeg kikket i noten så jeg ting som jeg ikke hadde tenkt på når jeg lyttet til den, ting som jeg syntes så interessante ut rent analytisk. Derfor ble den også valgt. Disse tre arrangementene sto for meg som representative for The Real Group. Jeg hadde ikke noen idé om at tre arrangement skulle være grensen for antall sanger å analysere, men etter hvert som jeg begynte med oppgaven, fant jeg det interessant å gå ganske grundig til verks i analysene, og det holdt derfor med tre sanger.

Metoden for mine analyser av The Real Group sine arrangement, har jeg i hovedsak utarbeidet selv. Jeg har tatt utgangspunkt i mye av det jeg har lært om arrangering i min studietid ved både Høgskolen i Hedmark og Universitet i Oslo, men dette er komplettert og satt i en virkelighetssammenheng med bakgrunn i min erfaring som arrangør og dirigent, for kor og vokalgrupper. Jeg har brukt følgende oppsett for analysene:

- Innledning
  - Formell informasjon om arrangementet
- Analyse
  - Oppbygning av arrangementet
  - Harmonikk
  - Voicing
  - Rytmiikk
  - Enkeltstimmene
  - Stemmene i total
  - Ytterstemmer og melodi
  - Dynamikk
  - Tekst
  - Forspill/intro
  - Avslutning
  - Innspilling
- Oppsummering
- Funksjonsharmonisk analyse

For å gjøre harmonikkdelen mer oversiktlig har jeg valgt å presentere den funksjonsharmoniske analysen i en egen del (beskrives ytterligere nedenfor). For å tydeliggjøre denne delen har jeg skrevet inn alle arrangementene i et noteprogram, for så å sakse system for system inn i et tekstbehandlingsprogram, der jeg definerer akkordene, og akkordprogresjonene. Jeg har latt være å skrive inn tekst og lignende, for å tydeliggjøre notene. Jeg har lagt til taktnumre i hver eneste takt, for å gjøre lesbarheten bedre.

Harmonikkdrøftingen i den tekstlige analysen og den mer skjematiske funksjonsharmoniske analysen, må sees i sammenheng.

Noteeksemplene i den tekstlige analysen er også gjengitt uten tekst. Dette er fordi jeg har sakset klippene fra notene som jeg skrev inn til funksjonsharmonisk analyse, der det var mest formålstjenlig å ikke ha tekst. Til oppgaven ligger originalarrangementene vedlagt, som kan benyttes som tekstlig referanse. Oppgaven inneholder i alt 47 noteeksempler, nummerert fortløpende.

Hovedelementet i denne oppgaven er analyse av arrangementene til The Real Group, basert på utgitte noter. Noter er i seg selv ikke musikk, men bare et hjelpemiddel for fremførelse, så jeg har derfor hele tiden prøvd å relatere det nedskrevne, til musikk i praksis. Jeg har derfor i

arbeidet med denne oppgaven, lyttet mye til innspillingene av sangene, og tatt utgangspunkt i disse for å vurdere forhold i arrangementene.

Med bakgrunn i dette refererer jeg enkelte ganger i oppgaven til om hvorvidt det som står i arrangementet er innenfor det en menig sanger ville kunne få til. Dette har fungert som en referanse, som sier noe om arrangementet følger normer og regler for vokal arrangering, eller ikke.

### 2.1.1 Sjangerbeskrivelse

The Real Group forholder seg strengt til en amerikansk "mainstream" jazztradisjon, og akkordene og akkordprogresjonene jeg beskriver i denne oppgaven må sees i lys av det. Typisk for denne sjangeren er blant annet at akkordene har mange metningstoner, og at man hele tiden er i et harmonisk forløp, med stadige modulasjoner og modulatoriske utsving.

I oppbygningen av musikk og akkordene satt i rekkefølge, er det innenfor funksjonsteorien opprinnelig tre akkorder som dominerer. Dette er akkordene på 1., 4. og 5. trinn, som tradisjonelt har blitt kalt tonika, subdominant og dominant. I sammenhengen som denne oppgaven står i, er 4.-trinnsakkorden "byttet ut" med en 2.-trinnsakkord, jf. sjangeren nevnt over. Disse akkordene (på 1., 2., og 5. trinn) er beslektet med andre akkorder som i stor grad bygger på de samme toner, som også kalles subdominantiske, dominantiske og tonikalske, ettersom hvor de opptrer i kadensen. Hvis man legger septimer til alle disse akkordene, og sorterer dem i grupper etter deres tonetilfang, får man følgende mulige tonale kadenser (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s. 82-84):

Subdominantiske akkorder	Dominantiske akkorder	Tonikalske akkorder
II <sub>m</sub> 7/II <sub>m</sub> 7 <sub>b</sub> 5	V7	I/Im
IV <sub>m</sub> aj7/IV <sub>m</sub> 7	VII <sub>m</sub> 7 <sub>b</sub> 5/VII <sub>dim</sub> 7	VI <sub>m</sub> 7/VI <sub>m</sub> aj7
bVII7 og bVII <sub>m</sub> aj7	bII7	III <sub>m</sub> 7
bII <sub>m</sub> aj7		#IV <sub>m</sub> 7 <sub>b</sub> 5

I sjangeren som The Real Group tilhører, er det mest karakteristiske forholdet akkordenes grunntoner i mellom, et fallende kvintforhold, eller et fallende eller stigende sekundforhold (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s 84). Den viktigste tonalitetskapende akkordforbindelsen innenfor denne sjangeren er II-V-relasjonen.

I arrangementene til The Real Group opptrer det stadig II-V-progresjoner som ikke går videre til en tonikalsk akkord, men rett videre til en ny subdominantisk akkord i samme eller en



annen toneart. Dette er et typisk trekk for sjangeren (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s 75). En slik II-V-progresjon definerer hvilken toneart man befinner seg i så tydelig, at om den går videre til en tonikalsk akkord eller ikke spiller liten rolle.

I jazzsjangeren er det ikke uvanlig å bryte enkelt regler som i mer tradisjonell arrangement er forbudt. Parallelle kvinter er et eksempel på det. I vokal arrangement har allikevel slike regler et argument ved seg, som går på sangbarhet og muligheten for god intonasjon.

For utvidet beskrivelse av akkordbruk og metningstoner innenfor denne sjangeren, se påfølgende del.

### **2.1.2 Om funksjonsharmonisk analyse**

I delene av oppgaven hvor jeg ser på akkordene og disse satt i rekkefølge, har jeg benyttet trinnanalyse som analytisk verktøy. Samtidig forklarer jeg også forhold ut fra en terminologi som tilhører funksjonsteorien. Jeg har valgt å benytte ord og uttrykk fra begge teorier, fordi jeg mener terminologiene utfyller hverandre. Som overskrift på disse delene har jeg valgt å benytte ”funksjonsharmoniske analyse”.

I funksjonsanalysen benytter jeg det romerske tallsystemet fra en til sju, for å indikere hvilket trinn i skalaen akkorden opptrer ut fra tonearten partiet går i. I = 1. trinn, II = 2. trinn, III = 3., IV = 4., V = 5., VI = 6. og VII = 7. trinn. For å tydeliggjøre hvorvidt funksjonene tilhører moll eller dur har jeg i moll lagt til en liten ”m” etter trinntallet, ala en besifringstankegang. Toneartsangivelsene er plassert i bokser inniblant trinntallene, og indikerer hvilken toneart sangen til en hver tid befinner seg i.

I min harmoniske gjennomgang av arrangementene har jeg valgt å benytte besifringsspråket for å beskrive akkordene. Denne besifringen beskriver akkorden fullstendig, og er ikke forenklet slik man ofte ser i sangbøker. Eksempelvis skriver jeg H11 og ikke A/H. Dette er gjort med bakgrunn i at akkordbeskrivelsene i dette tilfellet er ment som et redskap for analyse, og ikke for besifringspill.

Tilleggstoner til akkordene gis med tallene 4, 6, 7, 9, 11 og 13, ut fra hvilken tone det gjelder sett fra grunntonen. I en C6-akkord, indikerer 6-tallet, at den sjette tonen regnet fra grunntonen klinger med i akkorden (tonen A). Er tonen hevet indikeres dette med enten ”#” eller ”+”, og er tonen senket indikeres det med enten ”b” eller ”-”.

Ut fra en vanlig besifningsmåte betyr *G7*, at akkorden har en liten septim i tillegg til grunnakkorden. *G9* indikerer at både den lille septimen og den store nonen klinger med. Med *G11* menes at akkorden i tillegg til grunntone og evt. kvint, inneholder liten septim, stor none, og den ellefte tonen. Mao. ikke ters, pga. av det dissonerende intervallet som da oppstår med den ellefte tonen. *G13* betyr at akkorden inneholder liten septim og den trettende tonen fra grunntonen (i dette tilfellet tonen E), i tillegg til grunntone og ters, - evt. kvint. Slike akkorder inneholder også gjerne den store nonen. Akkorder som er bygd opp likt, bortsett fra at den ellefte tonen er med i stedet for tersen, har jeg valgt å kalle *11add13*. Dette for å markere forskjellen på en 13-akkord med ters og ellever. Betegnelsen "add" gjelder toner som er lagt til akkorden "alene". Som eksempel inneholder en *Cadd9*-akkord tonene C, E, G og D, og ikke septimen Bb, slik som en *C9* ville innbefatte. Betegnelsen *sus4* viser til at kvarten erstatter tersen i akkorden. Hvis en akkord har en annen tone enn grunntonen i bassen, indikeres dette med en skråstrek etter akkordbetegnelsen og tonenavnet til basstonen. Eksempelvis betyr akkordbetegnelsen *C/E* at tonen i bassen er en E. Alle disse akkordene nevnt er her er typiske for sjangeren The Real Group opererer i.

I analysen av akkorder refererer jeg ofte til *tersstruktur*. Med dette mener jeg at man ser på akkordene ut fra en betraktning om å plassere dens toner oppbygd i terser, som er et hjelpemiddel for å definere hva slags akkord der er.

I funksjonsharmonisk analyse refererer jeg av og til akkordfamilietenkningen som står skissert i Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, fom. s. 94. Dette er et system som kan være en hjelp for å organisere akkordstrukturer og det tonetilfanget som står i samsvar med dem. På grunn av omfanget til det konseptet velger jeg ikke å forklare det nærmere, men heller referere til artikkelen.

### **2.1.3 Øvrige definisjoner og begrepsforklaringer**

I arbeidet med denne oppgaven har jeg stadig måttet formulere meg med ulike ord og uttrykk knyttet til musikk og musikkbransjen. Dette er ord eller uttrykk som kanskje ikke står i en vanlig ordbok, og jeg velger derfor å forklare noen av dem her. Enkelte uttrykk er også forklart i den sammenhengen de står i, i analysene.

Med ordet *voicing* mener jeg hvordan stemmene er lagt ut vertikalt. Hvis stemmene er lagt ut i en lys voicing, et stemmene lagt i et lyst i leie. En tett "voicing" vil bety at stemmene er lagt tett inntil hverandre vertikalt. Jeg har valgt å benytte dette ordet, fordi det beskriver noe som

vi ikke har et tilsvarende ord for på norsk. Jeg bøyer dette ordet ut fra en norsk skrivemåte, og skriver flere steder i analysene for eksempel ”voicingen” og ”voicet”.

Når jeg i analysene refererer til *de akkompagnerende stemmene*, mener jeg all stemmene utenom melodien. Når jeg skriver *mellomstemmene* mener jeg alle stemmene utenom melodi og bass.

Med ”modulatorisk utsving” mener jeg modulasjoner over en kort tidsperiode, som i liten grad fører oss ut av opprinnelig toneart.

*Ledetoner* utgjør dissonerende toner, fortrinnsvis i dominantiske akkorder, som i stor grad leder inn til toner i den kommende akkorden. Tradisjonelt er ledetonebegrepet knyttet til den lille septimen, men jeg velger i denne oppgaven også å trekke tersen inn under forståelsen av ordet, fordi også denne tonen i stor grad leder inn i ny akkord. I en G7-akkord, utgjør ledetonene, med bakgrunn i denne definisjonen, ters og septim, som står i det dissonerende intervallet tritonus. Når det gjelder *doblingsregler* for toner i en akkord, er regelen i utgangspunktet den, at grunntone og kvint helst skal dobles fremfor ledetoner som ters og septim. Ledetoner skal normalt føres i den retning de leder. Begge disse reglene om dobling og ledetoneføring er tradisjonelt sett viktige for å få til en god stemmeføring og et godt klanglig bilde.

Jeg har valgt å kalle akkorder med stor septim for *maj*-akkorder i stedet for ”maj7”.

Med *kadens* menes i denne sammenhengen en akkordrekkefølge som uttrykker en toneart. Med en *tonal kadens* menes en akkordrekke hvor akkordene opptrer i rekkefølgen subdominantisk, dominantisk og tonikalsk. En *plagal kadens* er en akkordprogresjon som beveger seg rett fra et subdominantisk ledd og over i et tonikalsk ledd.

En *tverrstand* betyr at en tone endres kromatisk i en annen stemme i neste akkord (jf. Tveit, Harmonilære, s. 168). *Antesipasjon* betyr at en akkordtone fra en akkord blir benyttet allerede i den foregående akkorden (jf. Tveit, Harmonilære, s. 157). *Echappée* betyr at en tone går gradvis opp uten at akkordgrunnlaget endres, for så å videreføres en ters ned i neste akkord (jf. Tveit, Harmonilære, s. 158). *Overlapping* betyr at en stemme beveger seg forbi tonen en annen stemme hadde i forrige akkord (jf. Tveit, Harmonilære, s. 80).

Med *stemmeskred* menes at alle stemmene beveger seg i samme retning, enten oppover eller nedover (jf. Tveit, Harmonilære, s. 79).

Med *likebevegelse* menes at to stemmer går i samme retning. Med *motbevegelse* menes at to beveger seg i motsatt retning av hverandre. Med *sidebevegelse* menes at den ene stemmen beveger seg i en retning, mens den andre forholder seg i ro (jf. Tveit, Harmonilære, s. 23).

Med *dissonans* mener jeg at noe klanger skarpt, med en stor grad av spenning.

*Variantakkorder* er en betegnelse for akkorder med samme grunntone (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s 77).

*Linjeprogresjoner.* ”Linjeprogresjoner vil si at akkordfunksjonen holdes eller gjentas, mens en av stemmene beveger seg trinnvis, diatonisk eller kromatisk (Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s 90).”

En *parallellakkord* er en akkord som føres trinnvis parallelt (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s 90).

Med *orgelpunkt* menes en tone som repeteres over et lengre tidsrom. Dette forekommer som oftest i bassen (jf. Tveit, Harmonilære, s. 139).

En *metningstone* er en tone som kan legges til en akkord uten at akkordens funksjon endres (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s 92).

*Entonighet* beskriver at to eller flere stemmer har samme tone. Uttrykket brukes i denne oppgaven både om felles toner i unison, og i oktaver. Begrepet er ikke tradisjonelt benyttet innenfor musikkterminologien, men jeg har funnet det nyttig å bruke det, for å kunne beskrive forholdet mellom toner i enkeltstemmer.

*Kvartharmonikk* er en betegnelse på akkorder med kvartstruktur mellom toner. Slike akkorder kan opptre med både med åpne kvarter (ren kvartavstand mellom tonene), og lukkede (der ytterstemmene ligger i kvartavstand, jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s. 112). Slike akkorder har en spesiell valør, og utgjør en klanglig spenning som man gjerne higer etter innen arrangering for jazzensembler.

### 3 Presentasjon av The Real Group



*Alle bilder og sitater gjengitt i delen "presentasjon av The Real Group" er hentet fra [www.realgroup.se](http://www.realgroup.se), og er gjengitt i den form de opptre her, etter tillatelse fra Peder Karlsson i The Real Group. Alle øvrige kilder i denne delen er enten hentet fra [www.realgroup.se](http://www.realgroup.se), eller direkte fra Karlsson.*

*(The Real Group 2007)*

The Real Group er en svensk vokalkvintett, som ble startet i 1984. Medlemmene i gruppen, Margareta Bengtson, Katarina Henryson, Anders Edenroth, Peder Karlsson og Anders Jalkéus, traff hverandre på "Kungliga Musikaliska Akademien" i Stockholm, der de etter hvert bygde opp vokalgruppen som siden skulle bli verdenskjent. Siden 2006 har Johanna Nyström tatt over Margareta sin plass i gruppen.

Navnet på gruppen oppstod på grunn av at de første låtene de sang var hentet fra "The Real Book", - en stor notesamling med kjente jazzlåter. Alle medlemmene i gruppen hadde et nært forhold til jazzsjangeren, en sjanger som de oppfattet som meget harmonisk og sangbar. Begrepet "real" (ekte) passet også godt i forhold til deres idé om å synge helt uten instrumentalt akkompagnement.

The Real Group har gjennom årene fått en hel rekke utmerkelser for sine utgivelser og opptredener, både nasjonalt og internasjonalt. De har blitt utnevnt til "verdens beste vokalgruppe" av den verdensdekkende organisasjonen CASA (Contemporary A Cappella Society of America).

Gruppen har gitt ut totalt 13 album, og cd-salget har de senere årene resultert i tre gullplater og en platinaplate. I år 2000 fikk de en Grammy (svensk utgave) for sitt album "Commonly Unique".

The Real Group har jobbet med en hel del utenlandske artister, som Barbara Hendricks, Bobby Mc Ferrin, Van Morrison, Sir George Martin og Toots Thielemans. Til sammen har de holdt over 2000 konserter og solgt godt over 500.000 plater. I Norge har The Real Group gitt

a cappella-sjangeren et ansikt og oppnådd en enorm popularitet, og de fyller nesten alltid konsertlokalene til randen på sine konserter her til lands.

The Real Group har gjort en rekke jobber i ulike land og verdensdeler. I tillegg til store deler av Europa, har de vært i Asia (Japan, Korea, Indonesia og Taiwan), Nord-Amerika (USA og Canada) og Sør-Afrika.

Noe av det spesielle med The Real Group, og noe av det som i følge dem selv har vært viktigst for utviklingen av deres egen identitet og deres egen sound, er det faktum at alle medlemmene i gruppen har en bred musikkbakgrunn. Dette gjelder både som sangere, korister og instrumentalt, og med et erfaringsgrunnlag som har nådd over de fleste musikalske sjangere. Samtidig har de alle sammen hatt evner og lyst til å uttrykke seg musikalsk, både som arrangører og komponister. Gruppen har også hele tiden vært meget bevisst på å gjøre ting selv, og de har ikke brydd seg så mye om hva andre har ment. De har hele tiden gjort det de har hatt tro på, skrevet de fleste tekstene og melodiene selv, samt produsert og vært teknikere på sine egne innspillinger.

Når The Real Group opptrer live (på konserter eller liknende), benytter de ingen forhåndsinnspilte elementer. I tillegg til de fem vokalmikrofonene monterer de som regel en mikrofon på noen av medlemmenes hender, for i lydbildet å kunne legge inn og balansere for eksempel knipsing. Noen ganger setter de også en mygg på brystet til en i gruppen, slik at de bedre kan fange opp lyden av at den personen slår seg på brystet, - en lyd som skal imitere en basstromme.

Av planer for fremtiden kan en nevne at The Real Group holder på med å spille inn en ny plate, som hvis det går som de håper, vil være på plass i butikkene høsten 2007.

## 3.1 Medlemmene

### Margareta Bengtson, sopran



Margareta har et stemmeomfang fra lille F til trestrøken G. Hun ble født i 1961, og vokste opp i Tyresö. Hun har to barn.

Margareta ble født inn i en musikalsk familie, og hennes ønske om å bli musiker vokste i henne fra barnsben av, selv om hun i barneårene i en periode også drømte om både å bli både ballettdanserinne og sprangrytter. Faren var fløytist, mens moren var sanger og sangpedagog. Som fireåring begynte Margareta å spille piano, og det var klassisk musikk, som Chopin, hun likte spesielt godt. Ved tolv års alder ble tangentene byttet ut med harpestrenger. Hun var fascinert av harpen som instrument blant annet pga. av sin fars samspill med den dyktige svenske harpistinnen, Karin Langebo. I begynnelsen leide foreldrene en harpe til henne, og det var først i seksten-syttenårsalderen, da hun hadde bestemt seg for at det var dette instrumentet hun ville satse på, at hun fikk sin første egne harpe. Sang var også en stor del av Margareta gjennom hele oppveksten, i mange ulike former.

Hun begynte på musikkhøgskolen med det mål for øyet, å bli en profesjonell harpistinne. Men så fikk hun plutselig et tilbud om å være med i en vokalgruppe. Margareta forteller:

*Jag var väldigt skeptisk mot the Real Group i början för jag skulle öva harpa så mycket. Jag hade precis börjat på Musikhögskolan när Peder ringde mig och frågade om jag ville vara med i en sånggrupp. Jag har alltid haft lite svårt att säga nej så jag tänkte att "ja ja, man kan väl vara med ett par gånger då, det blir nog inte så mycket mer av det där." Jag vet också att jag var jättejobbig, för jag hadde alltid harplektioner eller skulle repa på Folkoperan. Liksom "jag kanske kan nästa vecka om det behagar mig". Men så visade det sig att folk blev så väldigt entusiastiska när vi sjöng, och det är onekligen så enkelt att man tycker att det är kul när folk gillar det man gör!*

Margareta følte det lettere å godta prioriteringen av The Real Group når de begynte på diplomutdannelsen sammen som gruppe. Da ble det liksom litt mer på ordentlig, og hun følte at forsakingene av harpespillet etter hvert kunne forsvares. Hun fikk gjennom deltakelsen i vokalgruppen brynt seg i nye sjangere som gikk utover den klassiske bakgrunnen hun hadde med seg fra oppveksten. Frem til hun fikk barn spilte hun fremdeles mye harpe, og jobbet frilans også som sanger, i tillegg til arbeidet med The Real Group.

Margareta har vært gift med Anders Jalkéus, bass i The Real Group, men de ble skilt for noen år siden. Samlivsbruddet satte ingen stopper for videre satsning for vokalgruppen. Mot slutten av 2006 ønsket riktignok Margareta å gi seg i gruppen, og Johanna Nyström, som tidligere hadde vikariert i gruppen, ble med som fast medlem. Margareta lever videre, av og med musikken, og har blant annet gitt ut et soloalbum ganske nylig.

### **Katarina Henryson, alt**



Katarina har et stemmeomfang fra lille D til trestrøken C. Hun ble født i 1964, og vokste opp i Stockholm. Hun har to barn. Katarina deler altoppgaven i gruppen med Anders Edenroth, men ikler seg også tenor- og sopranrollen ved behov.

Katarina vokste opp med mye sang og piano, med en far med stor interesse for soulmusikk, og hun hadde blant annet en pianolærer i sine yngre år, som i følge henne selv var med på å legge grunnlaget for hennes sans for musikk og et godt gehør. Hennes mor var meget aktiv i kormiljøet, og Katarina var ofte med på øvelser og liknende, og ble derigjennom tidlig presentert for vokalmusikk. Senere begynte hun å spille cello i den kommunale musikkskolen, selv om det i utgangspunktet var et annet instrument hun hadde tenkt seg. Katarina forteller:

*”Jag skulle börja spela fiol. Men celloläraren var en rödhårig kvinna som rökte pipa under instrumentdemonstrationen. Mitt val avgjordes omedelbart och det blev cello.”*

Under sin videregående utdanning gikk hun på musikklinje, og hun var også innom Adolf Fredriks musikkskole (heretter ”AF”), - en kommunal grunnskole med fokus på sang og kor. Her ble hun kjent med Anders E. Når hun var fjorten år, ble hun med Anders på Sollentuna Jazz Workshop, og lærte seg der å spille uten noter. Etter dette startet hun et jenteband, som blant annet vant en talentkonkurranse på AF.

Etter et år som utvekslingsstudent i USA kom hun hjem til Sverige, og hun begynte etter hvert å se for seg et liv som musiker, selv om hun følte at det valget ikke ble tatt på alvor av familien. Hun tok i denne perioden på seg mange koreoppdrag i ulike bandkonstellasjoner, men følte sjelden at hun fant noe som kledde stemmen hennes fullt og helt. Da Anders Edenroth en gang i denne perioden, dro henne med på kurs i latinamerikansk musikk, jazz og improvisasjon, ble hun for alvor interessert og nysgjerrig på jazzsjangeren. Hun jobbet en stund på et utested i Stockholm der hun ble kjent med den rekke musikere. Katarina havnet



ofte i situasjoner der hun måtte synge, og sangen tok stadig en større del av livet hennes. Hun jobbet blant annet som korist for mange svenske artister på 80-tallet, og hun skrev også en rekke sanger, og hadde en drøm om å bli soloartist. Da hun begynte på musikkhøgskolen, ble hun etter hvert dratt mer og mer inn i en vokalgruppe, som skulle vise seg å bli en av verdens beste innenfor sin sjanger.

## Anders Edenroth, tenor



Anders E. sitt stemmeomfang rekker fra lille C til tostrøken A. Han ble født 15. mai i 1963, og vokste opp i Sollentuna. Han er gift og har 2 barn.

Anders E. begynte å spille piano som ganske liten gutt, og sier i sin cv på gruppens hjemmeside at ”*Det blev mycket boogie-woogie och lite Mozart*”.

På pianoet lekte han seg ofte med temaer fra tv-serier og vignetter fra radio, og som åtteåring begynte han i sitt første band, bestående av to klarinetter, tenorsaksofon, gitar og piano.

Gutten på gitar var Jan Apelholm, - gruppens etter hvert trofaste og mangeårige lydtekniker. I denne gruppen prøvde Anders seg for første gang som arrangør.

Noen år senere ble han med i et guttekor som ledet videre til AF, der han gikk i 10 år. Han var etter hvert også innom Sollentuna Jazz Workshop, der han fordypet seg i improvisasjon og jazzanalyse. Som syttenåring begynte han på en skole i Texas, der han begynte i skolens storband og startet med å arrangere og skrive musikk til det.

Anders E. beskriver sin videre musikalske erfaring slik:

*När jag återvände till Sverige bildade min äldre bror och jag bandet Jazzaux (jag trodde aux betydde ”öra” på franska). Jag köpte ett Rhodes, vi tryckte upp klistermärken, skaffade en Folkabuss och började drömma om framgångar. Jag fick permis från lumpen (sjukvårdare) en dag för att spela in vår singel trots att mitt befäl inte förstod hur en låt på tre minuter kunde ta mer än tre minuter att spela in. Förutom att militärtjänsten är djupt förnedrande, är den även utsägligt tråkig. För att slippa en vecka i tält sökte jag till Musikhögskolan eftersom man hade rätt till en veckas ledighet i samband med proven. Jag lyckades skrapa ihop poäng nog för att komma in. Kanske det som avgjorde det hela var min egen komposition ”Kluvna tungor” som jag själv framförde på elbas och munspel (fastejpat på ett bord). Juryn ville väl rädda mig från tunnelbanan.*

På "Kungliga Musikhögskolan" i Stockholm traff han igjen noen av sine venner fra gymnastiden, og The Real Group så snart dagens lys. Mye av bakgrunnen for dette var, fra Anders E. sin side, et sterkt ønske om å skrive musikk for den menneskelige stemme. Edenroth snakker om den første tiden som preget av nysgjerrighet og oppdagerglede, og beskriver det videre som et stort ”kick” å få høre sine akkorder fremført av en sanggruppe.

I sine år på universitetet hadde Anders en del strøjobber for å spe på sine budsjetter. I tillegg til å jobbe som nattportier, garderobemann, pianolærer og kokk, skrev han musikk til reklamesnutter i radio. Gjennom denne jobben lærte han å jobbe i lydstudio og å tenke markedsrettet i arbeidet med komponering og arrangering. Han arrangerte også ting for storband, symfoniorkester, og komponerte musikk til både teater, ballett og film.

Etter hvert tok arbeidet med The Real Group mer og mer tid. Det som startet som et hobbyprosjekt utviklet seg til å bli et arbeid på heltid, som i sin tur inspirerte til å skrive nye sanger og arrangement. Etter hvert fikk han også familie og barn, og for å kunne sette av tid til dem, konsentrerte han sine arbeider til kun å gjelde The Real Group, tross mange tilbud.

### **Peder Karlsson, baryton**



Peder har et stemmeomfang som går fra store E til tostrøken C. Han ble født i 1963, er gift, og har to barn. Peder er sanger, låtskriver og arrangør, og spiller gitar ganske bra, - det er iallfall det han skriver om seg selv på gruppens hjemmeside.

I følge de andre i gruppen er Peder er den snille og gode, som holder gruppen sammen og vil at alle skal dra i samme retning. Han er dessverre ikke så interessert i å si så mye om seg selv. Jeg har i arbeidet med denne oppgaven flere ganger prøvd å utfordre ham direkte på akkurat det, men med lite hell.

Peder er den som, etter Anders E, har arrangert mest materiale for The Real Group.

### **Anders Jalkéus, bass**



Anders J. har et stemmeregister som går fra kontra A til enstrøken G. Han ble født i 1962, og vokste opp i Bergshamra, Tyresö og Älvsjö. Han har vært gift med Margareta, og har 2 barn.

Anders J. har sine musikalske røtter i svensk folkemusikk. Hans farfar og far spilte fiolin, og etter hvert som Anders vokste opp, fikk også han prøve fiolinen. Familien reiste rundt på flere ulike folkemusikkstevner, og Anders tok flere kurs for å fordype seg i folkemusikken. Etter hvert begynte han å spille trekkspill hos trekkspillvirtuosen Erling Grönstedt. Han begynte også å spille litt piano, og ble gjennom det instrumentet etter hvert

kjent med jazzen. Han utviklet også en forkjærlighet for klassisk musikk, opera og kammermusikk.

*Ett minne som kommer for mig då och då är när jag var liten och skulle spela Blinka lilla stjärna för min första fiolmagister som hette Curt Kimsjö. När jag tyckte att det gnisslade som värst satte han sig vid pianot och harmoniserade låten på massor av olika sätt. Jag fick spela den tio gånger på raken och det lät annorlunda varenda gång med hans harmisar till. Det var just det där att det var samma melodi som kunde låta så fantastiskt olika varenda gång! Det är ett tydligt minne som legat till grund för det jag gjort, att man kan göra så mycket med en enkel melodi. Det var nog första gången som musik verkligen gjorde intryck på mig – att musik kunde vara häftigt!*

Anders J. begynte i kor etter gymnaset, og ble veldig inspirert av korlederen Anders Eby. Han ble betatt av tanken på å jobbe med vokalmusikk. Han ville øve, synge i kor, spille piano og synge i kirken, men Anders J. hadde egentlig allerede bestemt seg for å bli sivilingeniør, og han begynte derfor på teknisk høyskole. Etter kun en kort periode der sluttet han, og søkte seg over på musikkhøgskolen, der han havnet i klasse med Anders E. og Peder.

Anders J. har på sine ”gamle dager” gått Vasaloppet og bygget sitt eget hus!

### **Johanna Nyström, sopran**



Johanna vokste opp med musikk og sang. Hun er oppvokst i Umeå, men flyttet etter hvert til Skellefteå, hvor det nærmeste musikkgymsaset var.

Hun lot seg inspirere av Whitney Houston, Mr. Mister og Mike Stern, og hun lærte seg stadig mer avanserte akkorder på piano. Etter videregående skole kom hun inn på musikkhøgskolen i Stockholm, på sanglærerlinjen, med jazz som fordypning. I Kammerkoret på skolen ble hun kjent med Anders E. og Peder, og hun ble raskt en skikkelig fan av den fremadstormende vokalgruppen.

Johanna mistrivdes på jazzlinja, og etter to år droppet hun ut. For å tenke over situasjonen, og hva hun ville gjøre videre, begynte hun på folkehøgskole i Jönköping. Etter dette fant hun ut at hun ville bli siviløkonom, men etter to år på den skolen droppet hun ut der også. Etter dette søkte hun seg inn på musikkhøgskolen igjen, begynte i 3. klasse, og fant ut at jazz ikke var så dumt allikevel. Samme året gjorde hun sin første jobb som vikar i The Real Group, - fem låter på et evenement i Falun. To år etter, når hun nærmet seg avgang på skolen, fikk Margareta og Anders J sitt første barn, og hun ble spurt om å vikariere på heltid i Margareta sin fødselspermisjon. Det takket hun ja til. Etter dette vikarierte hun i gruppen ved behov, og når

Katarina fikk barn, gikk hun inn som vikar på altstemmen. Fra og med 2006, da Margareta ønsket å fratre gruppen, har Johanna vært med i The Real Group som fast medlem.

I tillegg til sin deltakelse i The Real Group har Johanna bl.a. sunget i Eric Ericson sitt kammerkor, koret på en masse plater og under Grand Prix (eurovisjonens sangkonkurranse), undervist ved en musikklinje på videregående skole, og sunget både klassisk og jazz i en rekke ulike sammenhenger. I de siste årene har hun også begynt å skrive en del musikk, men hun har foreløpig holdt dette hovedsakelig for seg selv.

Johanna har absolutt gehør, som den eneste i gruppen.

### **Jan Apelholm, lydmann**



Jan Apelholm ble født i 1964, og vokste opp i Sollentuna.

Apelholm er The Real Group sin trofaste lydtekniker. Han regnes som gruppens sjette medlem, og har vært involvert i så å si alle gruppens prosjekter, både i studio og live, siden 1987, da han spilte inn sangkvintettens første album. Siden 1989 har han vært gruppens faste tekniker. Hans rolle har etter hvert blitt utvidet til ikke å bare gjelde det tekniske. Han er også en viktig bidragsyter når det gjelder å lytte til nye ideer og komme med musikalske synspunkter, og fungerer både live og på plate, som medprodusent.

## 3.2 Kronologisk historie

I september 1984 sang medlemmene i The Real Group sammen for første gang. De møtte hverandre på musikkhøgskolen i Stockholm. Anders Edenroth og Peder Karlsson hadde spilt sammen i band sammen i tenårene, men hadde ikke hatt stort med hverandre å gjøre før de plutselig møttes igjen på musikkhøgskolen, og tilfeldigvis begynte i samme klasse som Anders Jalkéus. Peder kjente Margareta fra et band hun sang og han spilte gitar i, mens Anders E. kjente Katarina fra før.

The Real Group ble startet etter at de tre mennene i gruppen spurte damene om de ville være med på å starte en vokalgruppe. I første rekke var dette for å prøve ut noen arrangement av enkelte sanger hentet fra The Real Book, som Anders J. hadde skrevet som en del av studiene. På den første øvelsen oppdaget de at stemmene passet godt sammen, og at det klang bra, og alle ble fascinert av tanken om å bruke stemmen som eneste instrument. Etter dette begynte de å skrive arrangement for nettopp denne konstellasjonen, og etter noen måneder hadde de et repertoar som holdt til mindre opptredener. De aller første syngjobbene de gjorde, var i ulike lag i deres egne familier, der de ble møtt med masse positiv respons.

I januar 1985 gjorde gruppen sin første innspilling, hvor de sang inn 5 låter på kassett. De distribuerte dette litt rundt, og de fikk etter dette flere og flere spillejobber etter hvert som folk hørte hva de stor for. De opptrådte også noen ganger i radio i denne perioden. Det som kanskje var starten på deres karriere og det endelige gjennombrudd, var deres opptreden i et 30-minutters liveshow i "Riksradien". Der sang de hele sitt repertoar, som på det tidspunktet var på 8 låter. The Real Group sang også på flere ulike kurs og konferanser innenfor kulturområdet i Stockholm, der mennesker som jobbet med musikk over hele Sverige var representert. Disse dro så tilbake til sine hjembygder med et budskap om en velklingende vokalgruppe de hadde hørt i hovedstaden. Slik fikk de mange jobber rundt omkring i hjemlandet de første årene.

Hver sommer på slutten av 80-tallet var de med på korstevnet i Skinnskatteberg, som på den tiden var en gigantisk kor-happening med tusenvis av mennesker fra hele Sverige. Her oppdaget de hvilken interesse publikum viste for det de holdt på med, og dette ga dem motivasjon til å satse videre, samtidig som de la grunnlaget for cd- og billettsalg på hjemmebane årene som kom.

I følge gruppen selv var de heldige med tidspunktet for når de kom inn på det svenske musikkmarkedet. Det var veldig få vokalgrupper som var aktive på den tiden.

I januar 1987 spilte de inn sin første plate. Den ble gitt ut som LP og het "Debut" (Edenroth produktion AB, - senere også gitt ut på CD). Gruppens medlemmer sto rundt en stereomikrofon på gulvet, mens lydmannen Jan Apelholm satte tapebiter på gulvet, slik at de kunne bevege seg frem og tilbake mellom disse for å regulere mengden lyd på opptaket. Hadde de et lite soloparti tok de eksempelvis et steg frem. Så lot de opptaket gå, tok flere tagninger av hver sang, og plukket til slutt ut det beste. Det ble ikke gjort noe miksing i etterkant. Når de gikk i studio den gangen hadde de akkurat nok låter på repertoaret til å fylle en plate, og målet var å selge såpass av den at de ville dekke inn innspillingskostnadene.

I perioden 1987-89 tok medlemmene, som vokalgruppe, såkalt "diplombildning" på Musikkhøgskolen i Stockholm. På denne måten fikk de mulighet til å prioritere gruppen, og de fikk tid og rom til gradvis å kunne tilegne seg mer kunnskap og erfaring. De la i denne tiden det musikalske grunnlaget, som etter hvert gjorde dem til en av verdens ledende vokalgrupper.

Allerede under skolegangen hadde gruppen mange oppdrag. Det var en meget intensiv og travel periode. De øvde 3-4 ganger i uka, hvor en av gangene var sammen med en lærer. De valgte lærer selv, og de som fikk gruppens tillitt var Bengt-Arna Wallin, Svante Thuresson og Monica Dominique. I tillegg hadde de også kortere samarbeid med Ward Swingle og Eric Ericson. De jobbet også en stund med en koreograf som het Ann-Charlotte Lindström og pianisten Ove Lundin. Sistnevnte var del av en instrumental trio som de hadde en del oppdrag sammen med.

Sanggruppen ble raskt en heltidsbeskjeftigelse etter at medlemmene sluttet på musikkhøgskolen. En viktig medvirkende årsak i prosessen med å gjøre dette til en levevei, var jobbene gjennom ulike "Länsmusikstiftelser" i Sverige (Rikskonsertene). "Sveriges Exportråd" anbefalte gruppen til sine samarbeidspartnere, noe som gjorde at The Real Group fikk reise utenlands og gradvis kunne begynne å bygge seg opp et nettverk i Europa.

I 1989 ble "Nothing but The Real Group" gitt ut på Caprice Records, både som LP og CD. Den inneholdt kun sanger fra nevnte Real Book.

I 1991 ble platen "Röster" ble gitt ut (Caprice Records). I tillegg til noe egenprodusert materiale, samt svenske vise- og jazzlåter, inneholdt denne platen sangen "A Cappella I Acapulco", - en sang som skulle vise seg å bli meget populær innenfor kormiljøet.

I begynnelsen av 1990-tallet ønsket The Real Group seg flere jobber utenlands, men det tok noen år før dette skulle bli realisert pga. en god del viktige og tidkrevende engasjementer på hjemmebane. I 1992-93 var gruppen med på en revy med Povel Ramel <sup>1</sup>, og mye av 1991 gikk med til å planlegge denne. Så kom det i en periode en mengde egenproduserte barn inn i bildet, og de følte et behov for ikke å reise så mye rundt en stund.

<sup>1</sup> Povel Ramel, født 1922, er en meget kjent svensk pianist, arrangør, komponist, forfatter og skuespiller. Han har vært involvert i det meste av svensk kulturliv, men mest kjent er kanskje hans revyer med sine fantasifulle og spissfindige tekster. Ramel har samarbeidet blant annet med norske Wenche Myhre.

I 1994 ble albumet "Varför får man inte bara vara som man är?" gitt ut på Gazell Music AB, som skulle bli deres forlag en stund fremover. Platen inneholdt, som den forrige, en blanding av eget og andres materiale, og bare svensk musikk.

Det finnes også et album som i USA het "Unreal" og i Tyskland "Get Real" som ble gitt ut i denne perioden. Dette albumet inneholdt i hovedsak låter fra "Röster" og "Varför får man inte bara vara som man är?", men med engelske tekster.

Den første USA-turneen gjorde gruppen høsten 1994, og frem mot 1998 var de en tur "over there" omtrent hvert år. De valgte så å prioritere bort det amerikanske markedet, fordi de mente det var for stort og uoversiktlig. De fikk riktignok mange fans der borte, spesielt i a cappella- og kormiljøet.

I 1996 kom platen "Original" (Gazell Music AB). Det første albumet med bare egne låter. Den ble spilt inn i en ettroms leilighet i Stockholm, i deres første egne "studio". Det gikk bare an å synge en og en om gangen pga. av plassen, samtidig som de kun hadde én god mikrofon.

I 1997 ble platen "Jazz:Live" utgitt (Gazell Music AB). I USA ble samme plate gitt ut under tittelen "Live In Stockholm". Albumet inneholdt i all hovedsak standard jazzlåter, og ble til i et opptak hos Sveriges Radio. Juleplaten "En riktig jul" (Gazell Music AB) ble spilt inn samme år i deres nye studio, som de kalte "Brasan". De hadde nå for første gang opptil flere mikrofoner til rådighet, og resultatet ble en variert og stemningsfull juleplate, med en blanding av eget og andres materiale.

I 1998 ble "One for all" gitt ut (Gazell Music AB). Dette albumet ble også gitt ut i Tyskland. Dette var den første platen som de spilte inn ved hjelp av datateknologi. Medlemmene i gruppen følte seg ikke helt vel med denne innspillingsteknikken, og de uttalte i etterkant at "One for all" ble en litt sprikende plate, med for mange ulike stilarter.

1998 var også året da The Real Group fikk sin første ordentlige manager. De hadde inntil da jobbet med mange flinke mennesker i musikkbransjen, men ingen de mente kunne fylle en rolle som manager på en profesjonell og tilfredsstillende måte. Deres nye manager, Henrik Hawor, hadde eksamen fra Handelshögskolan i Stockholm, 6 år hos plateselskapet EMI og flere år med markedsføringsansvar for svenske artister bak seg, da han gikk inn i samarbeid med The Real Group. Henrik's viktigste jobb for The Real Group ble å skaffe platekontrakter utenlands.

I år 2000 kom platen "Commonly Unique" (The Real Group AB, på lisens til Gazell Music AB). Dette albumet inneholdt utelukkende eget materiale. Dette var den første innspillingen de gjorde med Henrik som manager. Anders Edenroth hadde hovedansvaret på produsentsiden sammen med Pål Svenre, som var tatt med i prosessen etter ønske fra Henrik. Svenre er en meget anerkjent svensk musikkprodusent, og han fungerte godt i samspill med The Real Group. Han lot de få beholde sitt særpreg, samtidig som han gjorde viktige grep for å utvikle materialet videre. Etter The Real Group's egen mening var dette det beste albumet de inntil da hadde laget.

Etter utgivelsen av "Commonly Unique" byttet de plateselskap, til Virgin Records, som er en del av EMI-konsernet. Rettighetene til låtene og arrangementene beholdt gruppen selv, og de sto også ansvarlige for innspillingen, og bestemte selv innholdet. Plateselskapets jobb ble å markedsføre det ferdige produktet. Denne rollefordelingen mellom plateselskap og gruppen, har etter managerens utsagn, fungert meget bra. I og med at The Real Group brukte sitt eget studio til å spille inn platen, kunne de bruke den tid og de ressurser de mente var nødvendig for å komme frem til et godt produkt. Plateselskap har på sin side mottatt et ferdig kvalitetsprodukt, som har vært salgbart for store masser, nasjonalt så vel som internasjonalt. Dette er årsaken til at det på de 3 siste platene har stått Virgin Records som utgiver av platen, på lisens fra The Real Group AB.

I 2001 kom samlealbumet "Allt det bästa" ut, som kort og godt inneholdt "alt det beste" som gruppen tidligere hadde gitt ut (The Real Group AB, på lisens til Virgin Records Sweden AB). Den første låten på plata, "Chili Con Carne", som har vært gruppens kjenningsmelodi i



kormiljøet, ble her presentert i ny tapning. Det samme gjaldt "Li'l Darlin'", en standard jazzlåt som gruppen har hatt på repertoaret nesten helt fra begynnelsen av. Platen inneholdt i tillegg også 3 nye sanger, som ikke hadde blitt utgitt før. Dette var "Kristallen Den Fina", "Man É Man" og "Granada", alle tre spilt inn live i 2001.

I 2002 ble albumet "Stämning" utgitt (The Real Group AB, på lisens til Virgin Records Sweden AB), - en plate basert på svensk tradisjonell kormusikk, med den svenske korguruen Eric Ericson som dirigent. Dette var musikk som alle medlemmene i gruppen hadde et forhold til, og som de lenge hadde tenkt på å gjøre noe ut av. De la mye vekt på det tekstlige innholdet og formidlingen av dette i innspillingen. De mottok dette året Karamellodiktstipendiet, ett stipendium som deles ut hvert år til folk som er med på å fornye det svenske språket, eller som utmerker seg ved musikalsk virksomhet. Stipendet ble innstiftet av Povel Ramel i 1983.

I 2003 kom juleplaten "Julen er her", laget spesielt for det norske markedet (The Real Group AB, på lisens til EMI Music Norway AS). Den besto av svenske julesanger, som The Real Group ville formidle til sin norske tilhengerskare, i tillegg til et par engelskspråklige julesanger, samt to norske, - "Det lyser i stille grender" og "O, jul med din glede", som brødrene "Ylvis" var med på som gjesteartister. I tillegg inneholdt platen 3 selvlagde låter.

I 2005 kom den foreløpig siste platen, In The Middle Of Life, med utelukkende selvskrevet materiale (The Real Group AB, på lisens til EMI Music Norway AS). Sangene er på engelsk, og handler om hverdagslivet og det å være "midt i livet". Siste sangen, "Göta", er "instrumental", med andre ord, uten tekst. Platen ble produsert av Anders Edenroth.

I desember 2006 forlot Margareta gruppen, og inn kom Johanna som fullverdig medlem.

## 4 Analyse av ”Monicas vals”

Monicas Vals er utgitt hos Gazell Music AB, på The Real Group sin plate, ”Varför får man inte bara vara som man är”, fra 1994. Arrangementet er utgitt hos Gehrman's Musikförlag (1994), og det er arrangert av Peder Karlsson, - 1. bass i The Real Group. Melodien er Bill Evans' Waltz For Debby, som Gene Lees skrev den originale teksten til. Den svenske teksten står Beppe Wolgers for. Tittelen i den svenske versjonen spiller på originaltittelen, og tittelnavnet Monica er brukt med tanke på Monica Zetterlund, som samarbeidet med Evans for mange år tilbake.

Monicas Vals er, naturlig nok sett ut fra dens opphav (Evans), en jazzlåt, innenfor ”mainstream” jazz.

Arrangementet er laget for SSATB, der melodien synges av en sopran. Sangen går i utgangspunktet i 3-takt (3/4), men går over i 4/4, i jazzfeeling, som variasjon. Deretter tar den en liten tur tilbake til 3-takt igjen, før den avsluttes i 4/4. 3-takten har ikke jazzvalsfeeling. Hovedtanken med dette taktartsskifte er hentet fra originalen til Evans.

Arrangementet er skrevet i Ess-dur.

Jeg ønsker å gjengi noen av arrangør Karlssons tanker om arrangementet (tanker som han har kommet med på min forespørsel, - gjengitt ordrett):

*För at plocka ackorderna til låten lyssnade jag på inspelningen med Bill Evans och Monica Zetterlund. Plattan heter "Waltz For Debby", från 1963. Flera av arr-idéerna är tagna rakt av från deras inspelning.*

*Varför Monicas Vals...? Vi lyssnade mycket till Waltz for Debby-plattan. Både melodin och harmonierna, exempelvis den kromatiska nergången, på monicas vals är ju liksom världsklass. Det samma är och Beppe Wolgers' text. Det blir inte mycket mer helgjutet än så.*

*Jag skrev arret under en vecka på sommaren när jag inte hade något piano där jag befann mig, så jag fick sitta med gitarren och pröva olika voicings. En intressant upplevelse! ;-)*

*Bill Evans lägger ett (lysande spelat) 3takts-komp i början där melodin spelar på 1an i takten, och så kommer det ett ackord på 2an. Eftersom både melodin och kompet sjungs i vårt fall, så valde jag, takt för takt, att låta antingen Katarina, Anders E, eller mig själv, sjunga en ackordton på 1an, tillsammans med basen och Maggans melodi. Harmoniken fick avgöra. Sen kommer de andra två ackordtonerna på 2an.*

*Sen kommer man till 4takts avdelningen. Inte mycket att säga om den. Ganska jazzigt arrad, med några små linjer här och var i understämmorna. Det kommer ett ytterst kort bas-solo på ett ställe, som är plankat från originalinspelningen. Själva arr-jobbet gick väl ut på att få till en bra walking bass-*

*stämman, fina samklanger, men ändå jazziga linjer, som går att sjunga. A och O är att både det vertikala och horisontella fungerer.*

*"På oss två..." - det kändes som läge att ha ett parti med tutti-text.*

*De sista ackorden är väl lite som en typisk barbershop-tag, men jag hoppas att det inte låter som barbershop! ;-)*

## 4.1 Analyse

### 4.1.1 Oppbygningen av arrangementet

Intro	(takt 1 og 2)
Vers 1	(takt 3-50, - form aab)
Vers 2	(takt 51-82, - form ab)
Vers 3	(takt 83-106, - form aab)
Vers 4	(takt 107-126, - form ab)
Avslutning	(takt 127-133)

Først i arrangementet er det en intro på 2 takter. Deretter kommer vers 1 i taktene 3 til og med 50. Dette verset er bygd opp med et tema som først presenteres, og som så blir repetert. Etter denne repetisjonen fullføres det hele med en litt annen del, - en slags hale/overgang. Verset har altså en slags oppbygning innad, på formen aab. Jeg har stilt meg spørsmålet om de to a-delene kunne vært definert som to vers, men jeg mener at de ikke har et selvstendig nok preg til det. Jeg har også sett på om B-delen kunne vært definert som et refreng, men det eksisterer etter mitt skjønn ikke en overgang og oppbygning inn i denne delen som verifiserer å kalle det et refreng. Dessuten har denne delen heller ikke et tilstrekkelig selvstendig preg. Jeg har derfor valgt å kalle hele denne delen et vers.

Etter dette første verset kommer vers 2 (taktene 51 til 82), men her uten repetisjon av det første temaet. Den innehar altså formen ab. Midt i B-temaet i dette verset kommer en overgang til 4/4-takt (takt 79), og temaet fullføres så i 4/4. Etter disse 4 taktene kommer vers 3 (taktene 83-106), - denne gang i formen aab igjen. Her forsterkes B-delen fra takt 99, i form av at alle stemmene synger på tekst, og ikke på kun vokaler som i resten av stykket. Deretter kommer vers 4, på formen ab (taktene 107-126), men nå er vi tilbake til 3-takt igjen. Fra midt i verset går stykket tilbake til 4/4-takt (takt 119), for så å holde seg der. B-delen av verset fullføres ikke helt her, ettersom den avbrytes med avslutningen av låten. Dette skjer fra takt 127, og der melodien i de andre versene har fortsatt direkte videre, blir det her en pause på to takter, som mellomstemmene fyller opp. Deretter kommer sluttfrasen, - fra takt 129.

Jeg ender her opp med en oppbygning av låten som ikke passer inn i de normale skjemaene. Når man lytter gjennom både The Real Group og Evans versjoner, savner man, etter mitt skjønn, ikke en tydeligere oppdeling.

#### 4.1.2 Harmonikk

Denne delen må sees i sammenheng med den funksjonsharmoniske analysen, som jeg har valgt å presentere i egen del.

Som Karlsson beskrev, har han holdt seg tett opp til originalen på de fleste områder i dette arrangementet. Dette gjelder ikke minst harmonikken, så beskrivelsene her er preget av at denne låten og dets akkorder og akkordprogresjoner, er Bill Evans sitt verk.

Sangen går i Ess-dur og holder seg i grove trekk der, men den har også mange modulatoriske utsving. Disse er stort sett av kortere varighet og får oss ikke ut av grunntonearten mer enn en kort stund. Det moduleres (kortere utsving) til parallelltoneart C-moll (takt 39, 69, 101, 122), til dominantens parallell G-moll (takt 65, 120), til subdominantens parallell F-moll (takt, 37, 100), samtidig som det også moduleres til disse akkordenes varianttonearter, henholdsvis C-dur (takt 6, 22, 54, 84), G-dur (takt 28, 96) og F-dur (takt 8, 24, 56, 63, 85, 93, 111, 117). F-dur, som dominantens dominant. Det moduleres også til subdominanten Ab-dur (takt 68, 87, 95, 115) og til dominanten Bb-dur (takt 9, 25, 45, 57, 72, 94, 104, 113, 123). Jeg vil hevde at utsvingene til G-dur (i taktene 28-35, 96-99) er de eneste som tilnærmet kan kalles en faktisk modulasjon. Dette fordi disse utsvingene er av en viss varighet, og at de presenteres i en såpass tydelig akkordisk kontekst som de gjør.

Det finnes også kadenser innenfor den toneart som man er i, som stadfester tonearten på nytt. Dette gjelder Ess-dur og C-moll, altså sangens grunnleggende toneart, og dens parallell. I Ess-dur skjer dette i taktene 17-19, 80-81, 82-83, 88-89, 90-91, 92-93, 109-111, 128-129 og 132-133. I C-moll forekommer dette i taktene 43-45 og 103-104 i C-moll. Dette er partier der sangens tonalitet ligger i ro og den harmoniske fremdriften består i å gjenta allerede eksisterende toneart. Alle disse kadensene er utelatt i oversikten nedenfor, fordi de kun bekrefter eksisterende toneart, og ikke leder videre.

Arrangementet av Monicas Vals inneholder følgende kadenser:

(sortert etter oppbygningen av kadensene rent akkordisk)

V7 – I7 (takt 8, 9, 10, 24, 25, 56, 57, 58, 86, 94, 94, 113, 114) <sup>1</sup>

V7 – I (takt 26)

V9 – I7 (takt 85) <sup>1</sup>  
 V7 – Imaj (takt 11, 59, 115, 126)  
 V9 – Imaj (takt 87, 95)  
 V9 – Imaj9 (takt 78)  
 V13 – Imaj9 (takt 68)  
 V7+5+9 – Im (takt 122)  
 V7+5+9 – Im7 (takt 70) <sup>2</sup>

IIIm7 – V9 – Im7 (takt 120)  
 IIIm7 – V9 - Imaj (takt 29)  
 IIIm7 – V9 – IIIIm7add11 (takt 35)  
 IIIm7 – V7 – IIIIm7 (takt 49)  
 IIIm7 – V7 – IIIIm7add11 (takt 99)  
 IIIm7add11 – V9 – Im9 (takt 100)  
 IIIm7add11 – V9 – IIIIm7 (takt 119)  
 IIIm7add11 – V7 – Im7 (takt 37)  
 IIIm7 – VIIIdim7 – Imaj (takt 96)  
 IIIm7b5 – V11 – IIIIm7 (takt 88)  
 IIIm7b5 – V13 – bVIIIdim7 (takt 72) <sup>3</sup>  
 IIIm7b5 – V13 – IIIIm7add11 (takt 117)  
 IIIm7 – V11add13 – bVIIImaj (takt 45) <sup>3</sup>  
 IIIm7 - V11add13 – bVIIImaj (takt 104) <sup>3</sup>  
 IImsus4 – V7add#11 – Im (takt 65)  
 IIIm7add11sus4 – V7add#11 – IIImsus4 (takt 63) <sup>2</sup>

IVmaj – V7 – VIm7 (takt 124)  
 IVm7 – V7 – Im7add11 (takt 39)  
 IVm7 – V7 . Im7 (takt 101)  
 IVmaj9 – VIIIdim7 – IIIIm7 (takt 107)

bVII7 - V7 – I7 (takt 6, 22, 54)  
 bVII9 - V7+5 – I9 (takt 84) <sup>4</sup>  
 bVII9+5 – V9 – I7 (takt 93, 111)

<sup>1</sup> Se forklaring i funksjonsharmonisk analyse, takt 7-12.

<sup>2</sup> Disse progresjonene må sees på i den sammenhengen de står i, i arrangementet. Se funksjonsharmonisk analyse takt 63 og 70.

<sup>3</sup> Disse akkordprogresjonene har ingen vanlig tonikalsk akkord, men i stedet en senket sjettetrinnsakkord i dur (takt 45, 105) og som dim-akkord (takt 72). Dette er en slags durvariant av noe som tradisjonelt skjer i moll, der man går til parallelltoneartens tonika. Uvanlig er det ikke i dur heller, men jeg vil da kanskje heller kalle det en mediantisk forbindelse til tonika.

<sup>4</sup> Dette er en variant av det som skjer i takt 6, 22 og 54)

Ut fra sjangeren denne sangen tilhører er det naturlig at akkordene i stor grad følger i fallende kvinter. Hvis man ser på første siden av arrangementet så følger taktene 3-6 dette helt gjennomført (en meget tydelig sekvensering, se eksempel 1), og sett bort fra overgangen mellom takt 6 og 7, så går dette videre helt slavisk frem til takt 12. I taktene 7 til 12 har bassen en synkende linje, og hopper ikke fra grunntone til grunntone, men akkordenes funksjon følger i fallende kvintavstand allikevel, selv om det kanskje føles litt svakere enn i takt 3-6 der akkordene understrekes med grunntonen i bunn. Denne sekvenseringen kommer igjen flere ganger i låten, derav alle progresjonene V7-I7.

#### Eksempel 1, takt 3-6

Følgende akkordvarianter benyttes:

Av subdominantiske akkorder har vi IIm7 som utgangspunkt, med variantene add11, b5, og en sus4 uten septim, - alle andretrinnsakkorder. IIm7 opptrer i utgangspunktet i dur, og IIm7b5 i moll. I tillegg kommer fjerde trinnsakkordene i enten formen IVm7 eller IVmaj/IVmaj9. Det finnes også tre varianter av senkete sjuendetrinnsakkorder, bVII7, bVII9 og bVII9+5. Alle de subdominantiske akkordene inneholder minimum septim som tilleggstone, så nær som mollsus4-akkorden.

Av dominantiske akkorder er det mange V7 og V9. I tillegg er det en del 11- og 13-akkorder. 13-akkordene opererer både med ters (vanlig 13-akkord) og kvart (det som jeg kaller 11add13). De vanlige 13-akkordene har også ofte tillagt none, selv om det ikke kommer frem spesifikt her. To ganger forekommer dim-akkorder. Det forekommer også noen varianter til, V7+5, og V7add#11, og to stk V7+5+9 der vi får det karakteristiske intervallet liten septim

mellom ters og forstørret none. Det finnes bare så vidt innslag av senket andretrinnsakkord som dominant i dette arrangementet, og det er Ab13 til Gm7add11 i takt 62-63 og 118-119, men jeg har valgt å se på det som en del av en Eb-dur-passasje, og har ikke trukket det ut som en egen kadens (se takt 63 i funksjonsharmonisk analyse). I enda større grad enn hos de subdominantiske akkordene ser vi her bruk av metningstoner i akkordene.

Av akkorder som kan stå til slutt i kadensen, etter dominantene (tonikalske akkorder), er det også mye forskjellig. Som nevnt i funksjonsharmonisk analyse finnes det blant annet veldig mange førstetrinnsakkorder som er dominant i påfølgende kadens igjen. De er septimakkorder med og uten none (se fotnote <sup>1</sup> over). Av durakkorder på første trinn, utenom ”dominantene”, er det mange maj7 og maj9, samt én ren durakkord. Av mollakkorder er det to Im, en god del Im7, én Im9, og én Im7add11. På samme måte er det på tredje trinn flere IIIIm7- og IIIIm7add11-akkorder, + en IIImsus4. På sjette trinn forekommer det en VIm7, og 3 senkede, litt mer spesielle akkorder (behandlet i fotnote <sup>3</sup> over), - bVImaj og bVIDim7. Vi ser at variasjonen over hvor de ulike kadensene ender opp er meget stor.

Som jeg har kommentert, er det en utstrakt bruk av metningstoner i dette arrangementet. Dette gir arrangøren et stort tonetilfang for voicingen. Etter denne gjennomgangen kan man telle på en hånd de akkordene som består av rene treklanger. Dette gjelder også hvis man tar med akkordene som ikke går inn i kadensene. ”Rene” akkorder finnes i taktene 16, 17, 25, 27, 44 (dim uten septim), 67, 123, 125, samt sluttakkorden i takt 133.

### 4.1.3 Voicing

En ting som legger relativt mange føringer for hvordan stemmene i dette arrangementet er lagt ut, er at arrangør Karlsson har lagt stor vekt på å beholde de linjene i bassen som fremkommer i Evans’ original. Dette har igjen gitt føringer for hvilke toner som skal legges i de andre stemmene, og for oppbygningen av akkordene. Leiet de enkelte stemmene ligger i har også mye å si, samt det logiske forløp i enkeltstemmene. Går man utenfor det naturlige leiet for stemmen man skriver for, bør man ha en god grunn. Det horisontale forløp bør prioriteres, for å gjøre stemmen lett og morsom å synge. Dette får igjen konsekvenser for hvordan stykket låter totalt sett. Akkurat dette punktet er jo særlig viktig når man skriver for vokale ensembler (jf. Joyce, s. 26).

Et interessant poeng hvis man ser på taktene 3-16, altså første verset, er at de akkompagnerende stemmene inneholder alle akkordtonene i alle akkordene. Melodien er med andre ord overflødig når det kommer til behov for akkordtoner. Dette er jo for så vidt sånn det

burde være i en musikalsk kontekst, att akkompagnementet er fullstendig og melodien er fri oppå der igjen, men det hadde kanskje ikke vært nødvendig her, i og med at melodien glir inn som en del av de akkompagnerende stemmene når man tenker på klang (samme instrument), rytmisk oppbygning og leie det er lagt i <sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Det at melodistemmen har mange terser, er jo også et evt. argument for å unngå en dobling av akkordtoner. Det hadde jo i utgangspunktet vært mulig å ha fem ulike toner i mange av akkordene også. I flere av mollakkordene kunne det vært lagt til en none, og man kunne valgt å doble en annen tone enn tersen flere steder. På den annen side er det med å legge til en none neppe gunstig alle steder, sett ut fra at melodien ofte har molltersen. Da vil en tillagt none sekundet under skape en dissonans (lite sekund) som ødelegger for meloditonen. Samtidig vil nonen, lagt ned en oktav, gi en meget dissonerende liten none i forhold til meloditonen. Bruk av noner i moll7-akkorder vokalt bør enten skje ved at de kan klinge sammen i sekundavstand (uten at det "ødelegger" for melodien), eller være en del av en tersoppbygging i avstanden stor septim. Man ser jo også at det er meget få moll9 akkorder i denne låten. Unntak; Fm9 i takt 101 og Bbm9 i takt 102.

Videre ser man i 2. verset at melodien har tersen alene i den første akkorden. Etter dette doubles melodiens tone helt frem til takt 30, der den har tersen i D9-akkorden alene. Ser man stykket under ett, er ikke denne tendensen til at de akkompagnerende stemmene inneholder alle akkordtonene like gjennomført, takt 93 og 97 er eksempler på det. Like fullt kan man vel si at det trolig har vært et ønske fra arrangørens side å la de akkompagnerende stemmene ha de viktigste akkordtonene, der det er mulig/fornuftig.

I blokkdelen fra takt 99, synger alle stemmene, unntatt bassen, på tekst, og voicingen endres noe, til mer fyldige/utbroderte akkorder, jf. moll9-akkordene nevnt i fotnoten ovenfor (jeg velger å benytte uttrykket "blokk", selv om mellomstemmene ikke følger melodien så slavisk som en blokk tradisjonelt tilsier). Dette kan forklares med at det, etter min erfaring, som regel er lettere å synges på tekst enn for eksempel på en vokal. Når man synger på tekst, blir det musikalske forløp mer naturlig, og harmoniske "finurligheter" får et mer uanstrengt spillerom, - som igjen gjør at helheten klinger bedre totalt sett.

Doblingsreglene i arrangementet følges meget konsekvent. Hvis man ser bort fra melodien, som jeg har påpekt at enkelte ganger doubler terser og septimer, doubles så å si kun grunntoner og kvinter. Unntakene her er i takt 44, der grunntone og kvint doubles (*som i dette tilfellet, i en dimakkord, defineres som ledetoner*), og i takt 101 der tersen i G7 finnes i både bass- og sopranstemmen (se eksempel 2).



*Eksempel 2, takt 44 og 101*

Alle metningstonene i akkordene, nesten hele stykket igjennom, gir som nevnt i harmonikkdelen et stort utvalg av toner til voicingen. Dette er, etter min mening, kanskje det viktigste argumentet for å gjøre jazz i vokalgrupper, og kanskje en av grunnene til at The Real Group har hatt slik suksess. Det å synge mer ekstrem vertikal musikk, som for eksempel AC/DC, blir noe helt annet, og man skjønner fort hvor sangbare jazzlåter faktisk er. Men det setter store krav til arrangementene. Det er tydelig et bevisst valg dette arrangementet i gjennom, hvordan de ulike akkordene er voicet, hvor hensynet til det som skal komme i neste akkord har stått sentralt.

I takt 12 får vi et lite sekund mellom tenor og altstemmen, med grunntone og maj7 (se eksempel 3). Dette er ikke veldig vanlig i tradisjonell vokalarrangering, men mye brukt i jazzarrangering, og kanskje da særlig til instrumental bruk. Grunnen til at det gjøres relativt sjelden vokalt er selvsagt at det er meget vanskelig å synge slike dissonanser, og resultatet kan fort bli noe annet enn det man kan få for eksempel på et piano. En vanlig felle å gå i er etter min erfaring at tonene glir over i hverandre, og man ender opp med å synge samme tone, i hvert fall hvis tonen er av en viss lengde.

*Eksempel 3, takt 12*

Voicingen bygges opp ulikt fra vers til vers, selv om akkordene og melodistemmen er den samme. Basstemmen synger også stort sett det samme i alle versene, og på den måten beholdes akkorden, som i all hovedsak settes med ters i melodi og grunntone i bassen. Fra takt 7 i hvert vers har bass-stemmen 2 ulike varianter.

Sopranstemmen i dette arrangementet holder seg stort sett i et relativt lavt register. Det som er direkte akkompagnerende, jeg tenker bl.a. på akkordtonene som settes i tretakten, holdes i nedre halvdel av registeret. Jeg mener dette gjøres for å skape en homogen akkompagnerende gruppe, der samling av akkorden er nødvendig for å få det til å låte kompakt. I tillegg er det, i all hovedsak, luft mellom melodien og sopranstemmen, noe som tydeliggjør melodien, og lar den få den plass.

Jeg velger å ikke gå noe nærmere inn på voicingen av de ulike akkordene fordi jeg har drøftet faktorene som spiller inn for hvordan det er gjort, både her og i delen om enkeltstemmene. Jeg har allikevel valgt meg en del der jeg har sett litt nærmere på voicingen som er gjort, nemlig blokkdelen fra takt 99. Det horisontale i enkeltstemmene er her ikke vedlagt, ettersom det behandles for seg senere i denne analysen. Jeg har i stedet fokusert på hvordan de ulike akkordene er voicet, og hvordan overgangene mellom akkordene er i de enkelte stemmene sett ut fra dette.

#### Voicingen i blokkdelen, - takt 99-106

Voicingen i blokkdelen fra takt 99 tom 104 begynner med en Fm7 akkord som bygges opp nedenfra med grunntone, ters, septim, grunntone og kvint (se eksempel 4). Når man ser på enkeltakkordene videre innehar neste akkord, Bb7, oppbygningen grunntone, septim, ters, kvint og grunntone. Bevegelsene er kortest mulig i alle de fire blokkstemmene fra første til andre akkord. Kun melodien (en heltone ned) og altstemmen (en halvtone ned) har beveget seg. Basstemmen tar jeg i denne sammenheng ikke hensyn til, etter som den har en helt annen funksjon enn de andre stemmene.

Til neste akkord (takt 100), Gm7add11 (bygd opp med grunntone, septim, ters, kvint og 11) beveger mellomstemmene seg nedover, motsatt vei av melodien. Dette fraviker tanken om at stemmene under melodien i størst mulig grad skal bevege seg parallelt med melodien, noe det i resten av delen ser ut til at arrangøren stort sett har prøvd å etterstrebe. Det som alternativt kunne vært gjort, var at sopran og alt beholdt sine toner, og tenoren kunne gått opp til tersen. På den måten ville man i større grad kunne følge melodis bevegelse og samtidig fått samme naturlige videreføring inn i C9 akkorden som så følger, med en oppløsning av septimen i Gm7 til tersen i C9 (som for eksempel skjer i takt 37-38). Det later riktignok til at arrangøren har

ønsket å legge dette relativt lavt, og beholde en viss avstand opp til melodien. Årsaken er nok at han har hatt et ønske om å forholde seg strengt til det arrangementstekniske virkemiddelet spredt leie, altså å legge den nest øverste stemmen ned en oktav. Alternativt kunne det vært vekslet litt på mellom tett og spredt voicing her, slik at man kunne unngått å komme helt ned på lille E i tenorstemmen akkurat i denne delen av låten, som etter min mening er et slags høydepunkt. I tett leie ville det blitt som skissert ovenfor.

*Eksempel 4, takt 99-100*

I Gm7add11-akkorden oppstår det et dilemma over hvilken voicing man skal velge, hvis man skal gjennomføre det med spredt leie på samme måte. Man kunne kanskje sett på tersen som første aktuelle tone under melodien, og gjort som jeg skisserte i sted, ved å legge ned den stemmen en oktav, med kvint og septim over. Men i og med at det er den 11. tonen som ligger i melodien på topp, tror jeg arrangøren har sett på *septimen* som første aktuelle tone under meloditonen. Dette kan forklares med at en akkordfremmed tone i en slik sammenheng (noe 11'eren kan sies å være), behandles som om den var flyttet til nærmeste akkordtone under (jf. Tveit, Harmonilære, s. 55), noe som i dette tilfellet vil si tersen, altså tonen Bb. Derfor har ting blitt som det har blitt, når ønsket om spredt leie har blitt gjennomført.

De fire første akkordene i blokkdelen (takt 99-102) er voicet ganske tradisjonelt, og jeg drister meg til å foreslå en alternativ stemmeføring mellom akkordene Fm7 og Bb7, som er etter mitt skjønn er en vanlig vending for jazzpiano, nemlig grunntone i bunn, så septim, none, ters og kvint i Fm7, til grunntone, ters, 13, septim og kvint i Bb7. Da ville man fått dissonerende intervall med en flott spenning i, i begge akkorder, mellom henholdsvis none og ters, og 13 og septim.

I de neste taktene, blir voicingen utvidet. Fm9 i takt 101 har nettopp noe av det jeg etterlyser i forslaget over (se eksempel 5). Her har sopranstemmen, sammenlignet med første Fm7 i takt 99, byttet ut en dobling av grunntone med en none. Akkorden er ellers bygd opp likt, med grunntone, ters, septim, none og kvint. Dette er bare en litt annen måte å voice forslaget mitt

over på. Her skjer det ved at man legger stemmene i tersavstand i stedet, og i dette eksempelet i spredt leie. Hadde denne akkorden vært voicet i tett leie hadde det blitt som jeg foreslo. Forskjellen denne gang er at akkorden ikke skal videre i til Bb7, men G7, og at melodien bytter tone. Videreføringen blir derfor ikke den samme.

Fra Fm9-akkorden beveger alle stemmene i blokken seg nest helt parallelt frem til slaget 1 og i takt 102 (se eksempel 5). Sprangene stemmene i mellom er ikke like hele tiden, men retningen er lik. Tonene stemmene innehar i bevegelsen fra Fm9 til G7 (takt 101) består stort sett av akkordens skalaegne toner, bortsett fra tonen D i altstemmen og Gb i tenorstemmen. I det første tilfellet tror jeg D er valgt i stedet for Db for å unngå dissonans med bassgangens bevegelse opp til kvinten, samtidig som en D her kan verifiseres ettersom akkorden kan plasseres i akkordfamilie 4 (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s. 98), og D, som sekst i skalaen derfor er tillatt. I det andre tilfellet, på 2 og i takten (Gb), følger alle de andre stemmene melodien i et halvtone sprang ned, derfor også tenorstemmen. Like sprang (særlig halv-/heltone) utført samtidig i alle stemmer gir en spesiell klang, og fremfor alt en god blokkeffekt. Samtidig ser det ut til at arrangøren har hatt ganske klart for seg, at oppbygning i G7 skulle være grunntone, septim, ters, kvint og grunntone, og da må man jo ta hensyn til det, slik at man kommer seg dit man ønsker.

#### Eksempel 5, takt 101-102

På slag 4 i takt 101 kommer en ny G7 med ters i bass. Deretter settes tonene på slag 4 og, som en slags dimakkord inn til Cm7. Denne akkorden har oppbygningen grunntone, kvint, septim, grunntone og ters. Nonen, som man kanskje vanligvis ville lagt til denne akkorden er utelatt, trolig fordi den ville forstyrre meloditonen i en dissonans (liten sekund). Sopran og alt har et stemmekryss i inngangen til takt 102, og årsaken til det er jeg litt usikker på. Det er muligens gjort for å videreføre altstemmen sitt forhold til melodien, evt. også for at sopranstemmen skal fullføre sin kromatikk fra H til Bb. Bbm9 som kommer deretter (takt 102) er spennende voicet, med grunntone, septim, ters, kvint og none på toppen. Alle stemmene er bygd opp ut

fra en tersstruktur som også forekom i Fm9 i takten før, men denne gang stablet opp på en annen måte.

Hovedtanken om spredt leie, som forekom i starten av denne blokkdelen, - fra takt 99, videreføres i taktene 101 og 102. Fra takt 103 vil jeg definere det som tett leie (se eksempel 6). Abmaj9 i takt 103 er bygd opp med grunntone, none, ters, kvint og stor septim, og klinger tett og fint. I overgangen inn i denne akkorden lar han sopran og altstemmen repetere sine toner (i Bbm7) mens tenorstemmene følger melodien, først i decimavstand, så i sekstavstand. Det går da over fra spredt til tett leie på siste trioltone i takt 102, der tenorstemmen går opp til enstrøken C, samtidig som alle stemmene parallellføres med en synkende bevegelse inn i eneren i takt 103. På åttendedelen inn til akkorden på tredje slaget i takten, går alle stemmene i blokken oppom tonen over, innenfor toneartens toner (for øyeblikket Cm). Bassen ender på grunntonen G, tenoren på tersen H, alten på forhøyet kvint, sopranen på liten septim og melodien på grunntonen, med andre ord en G7+5-akkord. Akkorden på slag fire i takten, ligner på samme akkord på tilsvarende taktslag i takt 101, men denne gangen unngås dobling av tersen ved at sopranstemmen synger kvinten sammen med melodien, i stedet for å gå ned på H. Dette må sees i sammenheng med at grunnakkorden G7, slaget før, er voicet annerledes.

#### Eksempel 6, takt 103-104

Akkorden Cm7 i neste takt (takt 104) går over to slag, med en triol i mellomstemmene. Alle de stemmene beveger seg i samme retning, i en triolbevegelse oppover. Basstemmen har en annen rytmikk med toner på hvert taktslag, altså uten triol. På eneren i takten har basstemmen som vanlig grunntonen, mens tenor har kvint, alt septim, sopran grunntone og melodien ters. På andre slaget i triolbevegelsen har bassen grunntone (på vei mot kvinten, men følelsen av C som grunntone forrokkes ikke av den grunn), tenor septim, alt none, sopran ters og melodien kvint. På tredje triolslag har bass kvint, tenor grunntone, alt ters, sopran kvint og melodi septim. Tonetilfanget til Cm7 beholdes hele altså i hele veien.

Nonen er kun med på den midterste triolslaget i takt 104. Argumentet for å ikke ta med nonen på det første triolslaget, er nærheten til melodien, som har tersen. På siste triol har det mest sannsynlig med stemmeføringen i tenorstemmen å gjøre (gir et bedre forløp horisontalt å gå opp på C i den stemmen, i stedet for D, når man i neste akkord skal ha en Bb), samtidig som kanskje grunntonen er ønskelig i den stemmen, i og med at basstemmen vandrer opp på kvinten og grunntonefølelsen derfor gjerne bør forsterkes. Nonen er en naturlig metningstone og endrer ikke akkordfunksjonen, selv om den opptrer bare en gang.

Det som skjer mot slutten av denne takten (104) kan tolkes på flere måter. På slag tre er det en slags F11add13, eller sagt på en annen måte, en F13sus4 med tillagt none. Oppbygningen er uansett; grunntone, 11'er/4'er, septim, none og den trettende tonen i melodien på topp.

Spørsmålet er så hva akkorden på slag 4 i takten bør forklares som. Mønsteret i bassen har jo hele tiden i denne delen vært en walking linje, med stadige besøk innom kvinten i akkordene som ligger over to slag. Slik sett kan også tonen C i bassen være en slik kvint, og da kan man i og for seg definere akkordtonene som en F9 (riktignok uten grunntone, - isolert sett). Sus4 blir løst opp fra forrige taktslag til ters, og grunntonefølelsen F blir jo satt med den tunge treeren i takten. Tar man i større grad hensyn til de faktiske tonene i akkorden, og legger vekt på at grunntonen er en C, blir akkorden en Am7b5/C. Det helt sikre er her iallfall at akkorden er bygd opp med en C i bass, en A i tenor, så Eb i alten og G i sopran, og til slutt bevegelsen Ess til C i melodien. Jeg heller mot forklaringen om at det er en F11add13 på slag tre i takten og en oppløsning inn i en F9 på fireren. Mao. at grunntonefølelsen F trekkes med fra slag 3 i takten. Blokkdelen er slutt med takt 104.

#### Generelt om blokkdelen:

Melodien ligger på topp hele veien. Basstemmen har en fri rolle, men forholder seg samtidig til sjangeren og naturlige vedninger i så måte. Jeg har nevnt at den er såkalt "walking", og at den vandrer innom kvinten i akkordene til stadighet (som takt 99, første og andre slag). Den lager trinnvise overganger (som fra andre slag i takt 99 til eneren i takt 100, og "broer" inn i nye fraser (som de tre siste slagene i takt 100), og har motgående rytmikk (som i første del av takt 104). I takt 105-106 inngår den som en del av "svaret" sammen med mellomstemmene.

Det er ikke innslag av "sandwich-blokkarrangering", der melodien legges i oktav under melodien, med de andre akkompagnerende stemmene i mellom. Blokken er bygd opp med melodi og 3 andre akkordutfyllende stemmer + bass. Blokken gjennomføres i både tett og spredt leie.

Rollene de ulike stemmene har hatt i arrangementet til nå opprettholdes. Bassen holdes fremdeles i bassleie og innehar typiske bassvendinger, mens melodien fortsetter i samme leie som den har vært i tidligere og viderefører tematiske ting som tidligere har blitt presentert, men her i en noe utviklet rytmisk form. Mellomstemmene er også her akkompagnerende, men går inn i samme rytmikk som melodien og skaper spenningsforholdet mellom blokk og basstemme. Toneomfanget de enkelte stemmene har hatt tidligere i arrangementet ivaretas. Det benyttes spredt leie der melodien ligger relativt lyst i registeret, mens det blir tett leie når melodien går ned i et mørkere leie.

I en blokkdelaktig som denne er det vanlig at stemmene i blokken under melodien følger melodians bevegelser oppover og nedover i den grad det er mulig. Dette gjøres også her, men arrangøren synes, etter mitt skjønn, i stor grad å ha vektlagt forholdet til hvilke toner som skal med i de ulike akkordene, altså den vertikale voicingen. Kanskje noen ganger i på bekostning av hensynet til fornuftig horisontal stemmeføring. Dette kommer jeg tilbake til i delen om enkeltstemmene.

I Bill Dobbins (s. 8) sin gjennomgang av Duke Ellington's materiale, fant han ut at det var veldig lite doblinger av toner, og at de ulike stemmene under melodien gjerne beveget seg på sin egen måte, altså ikke nødvendigvis likt som melodien, nettopp for å gi hver stemme en meningsfull linje.

#### **4.1.4 Rytmikk**

I denne delen ønsker jeg å presentere de rytmiske trekkene i arrangementet. Det rytmiske forholdet mellom melodien og basstemmen drøftes i utvidet form i delen om ytterstemmene og melodien. Vekslingen mellom ulike taktarter er et viktig trekk i denne låten. Dette er påvist og nevnt tidligere i analysen, i delen om generell oppbygning av arrangementet, men blir også gått nærmere inn på her.

##### Kronologisk gjennomgang av rytmiske trekk ved arrangementet

Forspillet står rytmisk sett for seg selv i dette arrangementet. Det består av en eneste lang åttendedelsbevegelse som gjøres rubato (se eksempel 16). Fra takt 3 og utover, der verset starter, er 3-taktsrytmen bygd opp med melodi, bass og sopran på eneren i takten, mens alt og tenor kommer på 2'eren. Fra takt 9 utvikles så rytmikken i melodien, mens de akkompagnerende stemmene holder grunnrytmen. I mellomspillet (takt 15-18) krydres det så med en litt annen rytmisk oppbygning, en slags firedelsbevegelse som skaper fremdrift inn i ny del. Fra takt 19 har vi samme rytmen som fra takt 3 igjen, mens det fra takt 26 krydres

rytmisk i alle stemmene, ikke bare melodien (overganger og bevegelser på firedele). I B-delen som så følger kommer en ny rytmikk, med to og to takter med ulik rytme. De to første med eneren satt av melodi og bass, og med de andre stemmene på 2'eren, de to neste med alle de akkompagnerende stemmene på eneren, notert med en punktert halvnote. Dette utvikles så fra takt 43, der halvnote + firedel utgjør den viktigste rytmiske oppbygningen, men med melodien i firedelebevegelse. I takt 51 kommer rytmikken vi hadde i starten igjen.

Disse enkle rytmiske endringene, som jeg så langt har påvist, skaper god variasjon over oppbygningen, - taktene/delene i mellom. Helheten beholdes også, og man får ikke følelsen av at det varieres for variasjonens skyld. Det blir mer spennende å lytte, uten at man kanskje kan sette fingeren konkret på hva som er grunnen til det.

I taktene 75-77 og 107-111 kommer en variasjon av oppbygningen i de akkompagnerende stemmene, der tretakten er mer firkantet bygd opp (se eksempel 7). Melodien og basstemmen har punkterte halvnoter, mens de tre stemmene i midten synger på salg 2 og 3 i takten, eller "etterslag", som det også kalles. Dette gir et mer "kantete" uttrykk, og rollene de ulike stemmene har, blir meget tydelige. Dette fungerer fint som kontrast, variasjon og et slags ironisk apropos. Å bygge en hel sang opp med en slik statisk og vertikal rytme, ville selvsagt vært lite aktuelt, men som variasjon et par steder fungerer det meget fint etter mitt skjønn. Syngemåten vil selvsagt ha mye å si for hvordan dette stedet oppfattes av lytteren. Det vertikale uttrykket kan både forsterkes eller tones ned, avhengig av hvordan det utføres.

*Eksempel 7, takt 75-77*

Delen som går i 4/4-takt (fra takt 79) har en oppbygning med walking bass på alle firedelene, med mellomstemmene på halvnoter og enkelte synkoperinger, mens melodien har en temmelig fri rolle, med mange synkoperte toner og noe kortere noteverdier enn mellomstemmene. I taktene 83 og 84 brytes dette opp med åttedelsbevegelse, - vekselvis



tenor og alt. Videre fortsetter en mer avansert og variert rytmikk i mellomstemmene frem mot takt 94, blant annet med markerte bevegelser de stedene melodien enten har pause eller hvilepunkter, som takt 85, 89-90 og 93. Fra takt 94 forenkles rytmikken igjen, samtidig som andrestemmen i sopranen, og en lysere voicing i alle stemmer, skaper et høydepunkt. Basstemmen har blant annet en kort visitt oppe i altleie, før den ender opp i blokkdelen fra takt 99.

Denne oppbygningen inn i blokkdelen (frem mot takt 99), står for meg frem som det tydelige høydepunkt i sangen.. Ikke bare rytmisk, men totalt sett, - både dynamisk og sett ut fra hvordan det er voicet.

I blokkdelen fra takt 99 har basstemmen firedeler ("walking bass"), mens de andre stemmene har felles rytmikk (følger melodien), med mange synkoperinger og relativt korte noteverdier.

Etter delen i taktene 107-111 ("etterslagspartiet" som jeg nevnte over), går det hele relativt rolig for seg igjen, frem mot taktskifte i takt 119. Derfra skjer det mye. Basstemmen utvider sin "walkingbass" med flere åttendedels- og triolbevegelser, mellomstemmene har støt, - tilnærmet rollen som messingen har i et storband, og i tillegg har de enkelte åttendedelsbevegelser som imiterer typiske saksofonvendinger. Etter dette roer det seg gradvis ned igjen mot slutten.

#### Generell drøfting av rytmiske trekk ved arrangementet

Overgangen til 4/4-takt første gang (takt 79), er gjort jf. originalen. Overgangen tilbake til 3-takt igjen (takt 107) har jeg ikke greid å finne i en eneste innspilling, - utenom denne. Dette må være gjort etter ønske fra arrangøren. Jeg synes vekselvirkningen mellom de ulike taktartene fungerer meget fint. Låten slutter i 4/4-takt (fra takt 119 og ut).

Sett i forhold til sjangerbevissthet er det kanskje litt rart at arrangementet inneholder en del "halfongs" (et uttrykk jeg tilegnet meg i satslærekurset jazzarrangering ved UIO, som refererer til toner som er "halvlange", og som alternativt kunne vært kortet ned (evt. forlenget), for å gi et bedre og "tightere" rytmisk forløp). Særlig forekommer dette i melodien. Dette skyldes etter min mening, for det første, at melodien er meget elegant og lett, og derfor ville for brå avslutninger av fraser og mindre figurer, trolig ødelagt denne stemningen. For det andre blir det litt feil å sammenlikne vokal arrangering med tradisjonelle jazzinstrumenter. Når man har en tekst man skal forholde seg til, må melodien utføres på en helt annen måte enn om man spiller for eksempel leadtrompet i et storband.

I versene er det stort sett alltid en av mellomstemmene som har punktert halvnote sammen med basstemmen. Dette skaper helhet og flyt er med på å binde arrangementet sammen.

Mange steder i dette arrangementet er det veldig god fremdrift. Stadig er en av stemmene i bevegelse fremover, og de veksler på å ta rytmisk initiativ. Et eksempel på dette er mellomspillet i taktene 47-50 (se eksempel 8).

*Eksempel 8, takt 47-50*

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time and consists of four measures, numbered 47, 48, 49, and 50. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). In measure 47, the Soprano and Bass parts have a half note, while the Alto and Tenor parts have a quarter note. In measure 48, the Soprano and Bass parts have a half note, while the Alto and Tenor parts have a quarter note. In measure 49, the Soprano and Bass parts have a half note, while the Alto and Tenor parts have a quarter note. In measure 50, the Soprano part has a whole rest, while the Alto, Tenor, and Bass parts have a quarter note.

I takt 47 har sopran- og basstemmen slag 3 i takten, som leder inn i neste takt. Der har tenorstemmen firedelsbevegelse på slag 2 og 3 i takten. Dette leder så inn i takt 49 der altstemmen har tilsvarende bevegelse, og i tillegg har den 3'eren i takt 50, som i sin tur leder inn i nytt vers igjen. Taktene inneholder ikke bevegelse på alle firedeler, men det skjer alltid noe på enten slag 2 eller 3 i takten, noe som innenfor denne taktarten skaper god fremdrift. Det at The Real Group synger meget legato, er en viktig faktor til at enkelfrasene driver hverandre fremover, og at det dermed blir satt fart inn i ny del/takt.

Et annet eksempel på god fremdrift er taktene 63-66, der de akkompagnerende stemmene har et lite mellomspill, mens melodien hviler. Her har altstemmen halvnote og fjerdedel i alle taktene sammen med bassen.

Etter min mening ser man i dette arrangementet en meget bevisst bruk av rytmiske elementer, det handler kanskje mer om musikalsk innsikt, enn en klar tanke om å variere rent arrangementsteknisk. Uansett bygges det hele opp og tones ned igjen på en enkel men gjennomført og effektiv måte. Det gjøres meget naturlig, og man legger kanskje ikke så lett merke til det i første omgang, men jeg vil påstå at det tilfører arrangementet mye i positiv retning.

#### 4.1.5 Enkeltstemmene

##### Bass-stemmen

Bass-stemmen har i dette arrangementet lyseste tone E1, og laveste tone store C. Det er riktignok foreslått alternativ bassgang i noten nesten hver gang stemmen beveger seg ned mot store F. Den laveste tonen uten alternativ, er store Eb, som forekommer i sluttakkorden. I innspillingen gjort av The Real Group, synges alt nede (dypeste alternativ).

Bass-stemmen beveger seg mye på grunntoner, i fallende kvinter, jf. sjanger. Det er også lagt inn ganske mange linjer, ofte kromatisk, som takt 7-14. Bass-stemmen er også med på mange av mellomspillene, gjerne i en litt annen rolle en ellers. I takt 16-18 har den ett løp oppover som skaper fremdrift inn i nytt vers. I takt 32-33 har den samme rytmisk funksjon som mellomstemmene, og går inn som en del av dem. Det samme skjer i taktene 105-106.

Bass-stemmen i denne låten går ganske ofte opp i lyst leie. Dette er trolig for å skape variasjon, og kanskje skape en parallell og gjenkjennelse jf. basstemmer i andre jazzensembler, der bassen innimellom går opp i et lysere register, for så å jobbe seg nedover igjen, enten trinnvis, eller i omlegginger (for eksempel i oktaver). Flere ganger i dette arrangementet skjer det at bassen er oppe på lille F. Dette skjer, som nevnt, trolig for å oppnå variasjon, men dette muliggjør også, at linjen man i neste trekk ønsker at stemmen skal inneha, kan fullføres nedover (uten omlegging i oktav), jf. takt 55-63. Dette trolig for å beholde flest mulig av de originale basslinjene. I takt 97-98 er stemmen lagt helt oppe i tenorregisteret, med topptonen E1 (se eksempel 9). Dette gir variasjon og det blir et brudd in i ny del, før den, i takt 99, er tilbake til "walking bass".

Linjene, som bassen har i arrangementet til Karlsson, er, så langt jeg har klart å lytte meg frem til, i all hovedsak de samme som er gjort originalt av Bill Evans. Disse linjene, som veldig ofte innehar kromatikk, er kanskje også det mest utfordrende med denne bass-stemmen. I takt 7-13, 22-27, og i avslutningen, - takt 130-133, har vi slike linjer. Alle som er litt bevandret i bruk av stemmen, vet at å synge halvtonesprang er meget vanskelig. Linjen er logisk rent harmonisk, men det fjerner ikke utfordringen med å synge akkurat passe store sekunder etter hverandre. Utførelsen i innspillingen av denne låten er stort sett meget bra, tatt i betraktning vanskelighetsgraden.

Vendingen i takt 91 er en typisk imitasjon fra den instrumentale verden. Den er krevende, men variasjonsskapende, og krydrer helheten. Enda sterkere krydder kommer i taktene 97 og 98 (se eksempel 9). Dette er igjen imitasjonsrelatert, og jeg ser for meg dette spilt på en

kontrabass. Figuren starter med et nonesprang og avsluttes med et oktavsprang nedover igjen, og dette skal gjøres i løpet av en brøkdel av et sekund. Man kommer her opp i et tenorleie, og går helt ut av det tradisjonelle bassleiet. Dette er meget vanskelig rent vokalteknisk, men så er dette neppe tiltenkt menigmann. Når man lytter til innspillingen med The Real Group, så hører man jo også at ikke Anders J nødvendigvis skyter innertier på alle tonene hele veien heller, men helheten blir allikevel tatt vare på.

*Eksempel 9, takt 97-98*

I 4/4-partiene er bass-stemmen i full av sjangerkorrekte vendinger. Med det mener jeg for eksempel, at det veksles mellom tonene grunntone og kvint i en og samme akkord, forslag inn til nye toner (ala bassgitar), samt bruk av ledetoner og linjer inn i nye akkorder. Dette er etter min erfaring ofte noe man ikke arrangerer ut i første omgang når man arrangerer for et bassinstrument. I mer frie musikalske sammenhenger, er dette sjangerbestemte ting, som basspilleren normalt kan best. Da er kun akkordene, og enkelte rytmiske spissfindigheter, samt enkle linjer nedskrevet. I vokal sammenheng, og for eksempel også i storband, er det å notere en detaljert basstemme viktig, fordi man forholder seg til en helhet, der for store innslag av improvisasjon ikke blir presist nok, og kan forrykke helheten. I en vokalgruppe er dette kanskje ekstra viktig, fordi man ikke har instrumenter som er med på å holde tonearten hvis noen plutselig er litt ekstra kreative, og finner på noe helt nytt.

I takt 43 er det nok et eksempel på en typisk basslinje, der bassen er oppom kvinten, som et rytmisk anslag til treeren i takten. Av andre slike innslag vil jeg nevne det som forekommer i takt 86 og 87 (se eksempel 10). Her er man innom kvinten på vei til ny akkord, og i tillegg kommer en gjennomgangstone fra Eb7 til Cm, via 7'eren i Eb7, altså Db. Dette er en vanlig, men viktig bevegelse, for å gjøre basstemmen sangbar og sjangerkorrekt.

Eksempel 10, takt 86-87

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). The score covers measures 86 and 87. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). In measure 86, the Soprano part has a triplet of eighth notes, the Alto part has a triplet of eighth notes, and the Tenor/Bass part has a triplet of eighth notes. In measure 87, the Soprano part has a triplet of eighth notes, the Alto part has a triplet of eighth notes, and the Tenor/Bass part has a triplet of eighth notes.

I dette arrangementet, har bass-stemmen en helt tydelig imiterende funksjon, av en kontrabass eller elbass. Både sjangeren, og måten arrangementet er utformet på, vitner om dette. En vanlig korsanger ville trolig ikke oppnådd et tilfredsstillende resultat ved å synge denne stemmen på tradisjonelt vis. For at tonene som er skrevet ut skal gi mening, bør det synges tilnærmet slik en kontrabass/elbass ville gjort det. I studio, jf. innspillingen som er gjort av denne sangen, eller i en "livesetting", hvor man bruker mikrofon og et PA-anlegg, har man muligheter for både equalizing og komprimering, som kan forsterke imitasjonen av et bassinstrument. Anders J., som synger bass i The Real Group, synger dette med ganske mye kjerne i stemmen (i retning av klassisk stemmebruk), men i totalbildet får man allikevel nesten følelsen av at han spiller på et bassinstrument.

I en vokalgruppe, som The Real Group, mangler man et rytmisk element, som de fleste andre ensembler ivaretar gjennom bruk av trommer. Trommenes funksjon, for eksempel det å være et rytmisk holdepunkt i sangen, og vektlegge ulike taktslag for at låten skal svinge og man skal føle fremdrift, tilfaller derfor som regel bassen i en slik vokalgruppe. Tradisjonelt er jo trommene og bassen de som utgjør den rytmiske grunnstammen i et ensemble, men her overtar bassen så å si det meste. Det viktigste rent rytmisk i denne sangen er selvsagt å sette enere og treere i takten, men i tillegg kommer diverse krydder. Et rytmisk element som er tillagt basstemmen i innspillingen av denne låten, finnes i delen i 4/4 (fra takt 79), der bassen markerer 2 og 4 i en slags skarptrommeimitasjon. Før tonen synges legges det til en liten "tsm". Dette er en liten, men veldig effektiv måte å løfte arrangementet på. Rytmisk blir bildet mer komplett når man markerer nettopp de slagene i takten, og savnet av et trommesett blir mindre. Noen enkle rytmiske elementer legges også av og til i de andre stemmene, - sånn som enkle trommeimitasjoner, - eksempelvis visper, chrashsymbaler og lignende.

Fra takt 71 til 72 har bassen et tritonussprang (forminsket kvint), fra lille C opp til lille Gb. Samme spranget, bare motsatt vei, har vi i overgangen mellom takt 105 og 106 også.

I takt 107-110 har vi et innslag av orgelpunkt, der bassen ligger på store Bb i fire takter (se eksempel 11a). Samtidig forenkles mellomstemmene til kun å komme samtidig på 2'eren og 3'eren. Dette skaper etter min mening en fin kontrast.

#### *Eksempel 11a, takt 107-110*

The musical score for Example 11a, measures 107-110, is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). The Soprano part has a melodic line with notes on measures 107, 108, 109, and 110. The Alto and Tenor/Bass parts provide harmonic support with chords and single notes, including a prominent bass line on B-flat in the Tenor/Bass part.

I blokkdelen fra takt 99 beholder bass-stemmen sin walking-funksjon, som et rytmisk motstykke ovenfor de andre, og for å beholde stilen og fremdriften i sangen.

Er bass-stemmen meningsfull? En bass-stemme, som denne, er absolutt meningsfull, men ikke i den tradisjonelle betydningen av ordet, som når det brukes om kvaliteten på vokal stemmeføring. Bass-stemmen i dette arrangementet har en rolle å fylle i forhold til sjangeren, en akkordisk og rytmisk funksjon, som gjør den meget meningsfull og nødvendig for helheten, - selv om enkeltsprang, overganger m.m. isolert sett ikke er meningsfulle.

#### Tenorstemmen

Omfanget for denne stemmen er relativt stort, - fra store H i nest siste takt, opp til enstrøken F# i takt 97. Dette stiller store krav til stemmebruk og stemmekontroll. I hovedsak konsentrerer riktignok stemmen seg i et typisk 1. bassleie. De lyseste tonene i takt 97-98 krever en falsettstemme for å få til en god klanglig sammensmeltning med alt- og sopranstemmen. Utfordringen nedover i leie kommer evt. i avslutningen.

I takt 27-30 har tenorstemmen en litt vanskelig passasje (se eksempel 11b). Først kommer et kvintsprang i takt 27, som for så vidt er greit nok, men dette etterfølges av overraskende septim i en Am7-akkord (tonen G), som så går videre innom 9'eren, altså H, før den går videre over til kvint i D9 akkord (tonen A). Det er ikke funksjonene som er kompliserte isolert sett, men det er overgangene, og det horisontale forløpet som gjør det noe vanskelig. I takt 28 synges tonen Bb, som går videre via tonen G til en H i takt 29. En mindre erfaren

sanger vil trolig slite med å sette tonen H, som på en måte stikker ut av sammenhengen og ikke innføres trinnvis. Får man det harmoniske inn i kroppen tror jeg riktignok at dette bør være overkommelig.

*Eksempel 11b, takt 27-30*

I takt 96 ligger tenoren på en enstrøken C. I takt 97 skal den på taktslaget 1 og, synge enstrøken F#, - med andre ord et tritonussprang oppover. Med tanke på at dette spranget går opp mot toppen av leiet for tenoren, er dette spranget vanskelig. Samtidig gir falsettskiftet, som er naturlig, - og ønskelig fra arrangørens side siden det er skrevet inn i arrangementet, mulighet for å greie et relativt stort sprang, men intervallet kunne etter min mening vært lettere. I takt 98 fortsetter stemmen med en F, så en F#, og så en Eb (se eksempel 9). Dette gir tonerekken (inkludert tritonusspranget jeg allerede har nevnt): C, F#, E, F, F#, Eb (alt i enstrøken oktav), noe som, uten å ta hensyn til det rytmiske elementet, er meget krevende. At figuren i tillegg skal utføres raskt, i følge noteverdiene og tempoet i sangen, gjør det heller ikke lettere. Siden arrangementet er tiltenkt en profesjonell vokalgruppe kan det kanskje forsvares, men jeg mener at det ideelt sett burde vært unngått.

I blokkdelen fra takt 99 til 104 virker tenorstemmen heller ikke veldig logisk rent horisontalt, men det er vel i grunnen bare den siste figuren, - siste slaget i takt 102 samt takt 103, som evt. er arrangert litt i det vanskeligste laget. Først kommer kvartspranget lille G til C1, og så følger tritonusspranget fra lille H og ned til lille F. Nok et tritonussprang forekommer i takt 123-124, - fra lille Eb opp til lille A. Totalt sett finner jeg 3 tritonussprang i tenorstemmen i denne sangen.

I takt 86 og inn i takt 87 har tenorstemmen en kort sekstkopling med melodien. Utover dette er det lite i denne stemmen som spiller direkte sammen med melodien, - sett bort i fra blokkpartiet selvfølgelig.

Tenorstemmen har i hovedsak en klar rolle som akkordutfyller, men den har også noen melodiose innslag og ”kommentarer”. Som eksempel på dette har vi blant annet takt 16, der tenorstemmen er med på å drive mellomspillet fremover med en melodios firedelsbevegelse (se eksempel 12). Stemmen føres trinnvis nedover og avsluttes naturlig med at siste tonen i bevegelsen er første tonen i ny del, - vers 2 (fra takt 19). Dette partiet klinger meget fint etter min mening. I takt 120-121 har den ett ”innspill”, eller en ”fill”, som komplimenterer rytmikken på det stedet. I takt 30 og 48 har den overganger/avrundingar som er delvis solistiske og meningsfulle i forhold til akkordgrunnlaget.

#### *Eksempel 12, takt 16-19*

Etter min mening ville det vært mer korrekt å kalle tenorstemmen i denne sangen en 1. bassstemme. Stemmeomfanget tilsier det.

Tenorstemmen i dette arrangementet er horisontalt ikke av de enkleste. Den er ikke meget logisk, men innehar heller ikke de helt store fellene, selv om de enkelte partiene jeg nå har kommentert krever en god del innsats før det kan synges bra. Noen partier er melodiose og meningsfulle.

#### Altstemmen

Altstemmen i denne sangen synges originalt av en gutt, Anders E. i The Real Group. I arrangementet er den kalt en altstemme, og det er nok riktig. Skal den synges av en gutt kreves det en god og trygg falsett. Dette er ikke fordi stemmen går så ekstremt høyt, men fordi stilen krever en lett og uanstrengt stemmebruk. For å bli mer konkret på registeret denne stemmen innehar, ser man at den lyseste tonen er enstrøken G, - noe som forekommer både i takt 46 og i taktene 96-98. Den dypeste tonen er lille F# i takt 64. Stemmen beveger seg relativt ofte i ytterregisteret.



Det eneste, som etter min mening inntreffer med en litt høyere vanskelighetsgrad i denne stemmen, er vendingen i taktene 63-66 (store ters- og kvintsprang). Tonene på slag 1 i både takt 64 og 66 utgjør tverrstander (se eksempel 13).

*Eksempel 13, takt 63-66*

Stemmen inneholder gode melodiose innslag, som i taktene 85-86 og 87-88. Til og med i blokkdelen i takt 99-104 har stemmen et godt logisk forløp. I takt 101-102 kommer et stemmekryss med sopranstemmen, trolig for å beholde en fornuftig horisontal linje.

Etter en grundig gjennomgang av stemmens forløp synes jeg det er en meget god og logisk stemme. Ingen vanskelige sprang som ikke har en horisontal forankring, samtidig som stemmen er melodios og meningsfull.

Altstemmen er i hovedsak akkompagnerende. Enkelte ganger trer den inn med mer solistiske innslag. I taktene 83-84 har den preg av en typisk ”saksofonvending” (jf. saksofonens rolle et storband), en slags underliggende bevegelse som står i kontrast til melodien. Det samme skjer i takt 90-91, men der delvis sammen med tenor og sopran. Stemmen har også innslag av terskopling med melodien, men uten at det kan kalles en fullstendig andrestemme. Dette gjelder takt 94.

### Sopranstemmen

Sopranstemmen i dette arrangementet holder seg stort sett i et relativt lavt register. Den lyseste tonen hos sopranen er tostrøken D i takt 18, 73 og 97-98, og den laveste, er lille A, i takt 86. Stemmen beveger seg ganske ofte nedover i leie, og er mange ganger innom lille Bb. Litt av spekteret som stemmen har vises i takt 15-18 der stemmen går fra å ligge på lille Bb til å gå i oppgang helt opp til tostrøken D.

Sopranstemmen har arrangementets eneste gjennomførte andrestemme i overstemmen som starter i takt 95, og fullføres i takt 98. I dette tilfellet synges det naturligvis på tekst. Sopranen tar over melodiføringen i de tilfeller de akkompagnerende stemmene kommer med små mellomstikk mellom de ulike delene i sangen, - eksempelvis takt 72-74.

Stemmen er stort sett meget logisk og meningsfull. Det som skjer i taktene 62-67 og 95-96 er kanskje litt krevende isolert sett, men i en harmonisk sammenheng tror jeg ikke det bør føre til de helt store problemene. Oktavspranget i nest siste takt fordrer en viss stemmekontroll, men er heller ikke meget krevende. Denne oktaven er trolig lagt inn for å skape litt bevegelse mot slutten av låten, men har eller ingen spesiell misjon så langt jeg ser det. I takt 72 skal stemmen inn på en enstrøken H, mens tenoren har tonen Bb i foregående (og samme) takt. Dette utgjør en tverrstand.

Sopranstemmen er etter min mening ikke så finslepen som altstemmen. Den har ikke det deilige melodiose forløpet som altstemmen har, men inneholder heller ingen særskilt krevende partier.

### Melodistemmen

Melodistemmens lyseste tone forekommer i takt 46, - tostrøken Eb, mens den mørkeste tonen er en lille Bb i første takt. Totalt sett er dette innenfor et vanlig sopranregister.

Utfordringen med denne stemmen er å beholde en lett og elegant syngemåte. Det meste av stemmen er trinnvis bygd opp (som for eksempel 9-16), med unntak av det tematiske i starten av hvert vers.

Av vanskeliggjørende elementer i denne stemmen finner jeg tritonusspranget, som forekommer i hvert vers, - eksempelvis takt 5-6. Tonen A i takt 29 kommer litt overraskende, men burde ikke lage de store problemene etter man blir kjent med det harmoniske. I takt 77 til 78 er det en fallende septim (liten), noe som går igjen i hele låten, men dette er også greit etter hvert som man blir kjent med melodien.

Totalt sett vil jeg si at denne melodistemmen er meningsfull og lettsunget, og den står fint til akkordgrunnlaget. Bortsett fra enkelte rytmiske og tekstlige tilpasninger, har arrangøren ikke hatt så mye med den å gjøre, i og med at den jo er laget av Evans, - sangens komponist.

#### 4.1.6 Stemmene i total

Et viktig trekk det er verdt å merke seg ved dette arrangementet, er at det ikke er noe tekst i mellomstemmene utenom taktene 99-106. Dette er ganske vanlig hos The Real Group, som ofte synger på vokaler, eller "m". Kontrasten når det først skjer, blir på den måten enda større.

I denne låten er det mange parallelle kvinter (for eksempel takt 87 i tenor og bass). Dette er selvsagt sjangerrelatert, og jeg har ikke lagt vekt på å finne disse. Det er også en god del oktavparalleller, og de fleste av disse behandles i delen om ytterstemmene og melodien. Jeg har riktignok funnet en til, som forekommer i takt 45, der melodien og tenorstemmene har en parallell, - fra G til Bb. I takt 96 utgjør den en parallellført entonighet mellom melodien og alten, fra tonen G til Fiss.

I mellomspillet, i takt 15 til 18, er det et stemmekryss mellom alt og sopran. Stemmene har en liten melodisk dialog, som gir en fin vekselvirkning. I den første bevegelsen har alten melodi, mens sopranen overtar igjen fra opptakt til takt 17. Ulikheten i stemmevalør mellom alten (Anders E i falsett), og sopranen (Katarina), forsterker denne vekselvirkningen. Videre utgjør motbevegelsen mellom sopranstemmen og tenorstemmen et virkningsfullt element.

I taktene 83-86 krysser også sopran- og altstemmen (se eksempel 14). Alten starter en melodisk bevegelse i takt 83, som for så vidt fullføres i takt 84, men alten forblir øverste stemme helt til det blir naturlig å krysse tilbake igjen, i takt 86. Alten får da en logisk linje nedover i leie, mens sopranen får det samme oppover. Etter det er de tilbake i sitt opprinnelige leie. Dette er etter min mening elegant utført.

#### Eksempel 14, takt 83-86

The image shows a musical score for four measures (83-86) in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score is written for Soprano (S), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). Measure 83 shows the Soprano starting a melodic line, while the Alto and Tenor/Bass provide accompaniment. Measure 84 continues the Soprano's line, which then crosses with the Alto's line in measure 86. The Tenor/Bass part features a triplet in measure 86. The Alto part has a triplet in measure 85. The Tenor/Bass part has a triplet in measure 86.

Fra takt 86-87 er tenorstemmen på en liten visitt over alten i leie, da den fullfører en triolbevegelse oppover inn til lille Bb på eneren i takt 87. I takt 101-102 er det også et kort stemmekryss mellom sopran og alt. Dette har jeg drøftet i delen om voicing. I taktene 64, 66, og 67 beveger tenorstemmen seg over altstemmen i leie. Dette skyldes den melodiske linjen i

alten, som beveger seg kraftig opp og ned i leie. I takt 95-98 går sopranstemmen over melodien i en terskoping. Dette er eneste sted arrangementet at en akkompagnerende stemme beveger seg over melodien i leie over en viss tid, men det skjer noen småsteder til også. Dette gjelder sopranstemmen i takt 44, slag 3, i forbindelse med sopranstemmens kommentar i mellomspillet i takt 72-75, på 2og i takt 92, første del av takt 125, samt oktavspranget helt mot slutten av takt 132. Alle disse stedene er melodien straks tilbake på topp, og man registrerer ikke noe stemmekryss i så måte. Det har trolig vært et poeng for Karlsson at melodien i hovedsak skal være øverst av stemmene i dette arrangementet.

#### **4.1.7 Ytterstemmer og melodi**

Ytterstemmene og melodien er det som høres best i fremførelsen av et arrangement, derfor er forholdet disse i mellom meget viktig. Ettersom det i dette arrangementet i all hovedsak er melodien som har den lyseste stemmen, og bassen den mørkeste, dreier denne delen seg vesentlig om de to stemmene.

Et interessant poeng er at basstemmen og melodien har motbevegelse fra takt 3 (se eksempel 1). Når melodien går ned, går bassen opp, og motsatt. I taktene fra 10 til 15 har bassen en linje i bevegelse nedover, mens melodien sakte men sikkert går oppover, fra en enstrøken D i takt 10 til en enstrøken Bb i takt 15. Disse to utgavene av motbevegelse går igjen en rekke ganger i løpet av låten. Det er kun meget korte eksempler på likebevegelse, men alt det er av en slik art at det etter min mening ikke spiller noen rolle i totalbildet.

I det store og hele har melodien og bassen ulike roller rent rytmisk. Melodien fungerer i en relativt fri rolle, mens bassen har mer tradisjonell basstemme jf sjanger. Det som jeg mener er verdt å kommentere utover dette, er bl.a. taktene 3-8, der stemmene har samme noteverdi, før melodien så brytes opp i mindre noteverdier fra takt 9 og i en del takter fremover, mens bassen fortsetter med punktert halvnote.

Bassen har noe man kan kalle komplementær rytmikk i mellomspillene, da sammen med de andre akkompagnerende stemmene. Dette skjer også for eksempel i takt 91, der den har en liten bevegelse i slutten av takten, i en liten pause i melodien. Polyrytmisk innslag (3 mot 2) har vi i taktene 94-95, der melodien synger firedelstrioler over bassens firedeler. En enkelt bevegelse av slik art kan kanskje ikke kalles polyrytmikk, men her skjer det såpass gjennomført at jeg velger å kalle det et polyrytmisk innslag, selv om det er en meget vanlig virkemiddel innenfor denne sjangeren.

I blokkdelen fra takt 99 får vi kanskje den største kontrasten mellom ytterstemmene. Der har melodien en meget synkopert melodilinje sammen med de andre akkompagnerende stemmene, mens bassen synger fire firedeler i takten. Dette er en meget effektfull kontrast, typisk for sjangeren.

I takt 3-6 har basstemmen grunntone i hver akkord, mens melodien har tersen (se eksempel 1). Disse to stemmene ligger også ytterst, noe som igjen fremhever stemmene, tonene og akkordfunksjonen de har. Dette er et virkemiddel som i grunnen har mest med Evans å gjøre, og mindre med The Real Group og arrangør Karlsson, men sistnevnte har i alle fall lagt stemmene slik at de høres og slik at sangen beholder sitt originale preg.

Man vil tradisjonelt unngå for mange entonigheter, enten i samme leie eller oktav mellom ytterstemmene, og særlig vil man helst ikke ha for mange oktaver i parallell, - spesielt på tunge taktslag. Dette følges bare delvis opp i dette stykket. Unntakene er mange, og forekommer på: eneren i takt 10, der tersen i Bb-dur dobles, - treeren i takt 14 med tonen A, - takt 27 med G både i bass og melodi, - takt 29, der begge synger grunntonen i A-moll, - takt 40, med grunntonen G i oktaver, - parallell oktav fra takt 57-58 med tonene Eb til D, - grunntonen C i takt 64, og D i takt 66, - dobbel kvint i takt 95 slag 3, - parallell oktav i takt 99, der begge beveger seg fra C og ned på Bb, - 3'eren i takt 100 og 101 er en oktav, - i takt 103 er det en parallell oktav fra slag 2 og til 3, - i takt 107 har stemmene samme tone i oktaver, men her er begrunnelsen orgelpunkt i bassen, - 3'eren i takt 121 er oktav, - og så avsluttes hele låten med oktav på grunntonen Eb, men den kan selvsagt begrunnes med at det akkordiske og enkeltstemmene avrundes mot slutten, som gjerne gjøres med en slik "lukket" akkord.

Flere av doblingene forekommer i delen der bassen har walking-funksjon, noe som er naturlig da bassen må innom flere akkordtoner i hver takt. Disse tonene bør igjen settes i et sjangerbestemt mønster, som hadde lått rart hvis man absolutt skulle unngå oktaver. Den mest unødvendige oktaven må være parallellen i takt 99 (se eksempel 15), for selv om denne skjer raskt og synkopert, så er det slik som kan "flate ut" arrangementet noe, og derfor kanskje kunne vært unngått. Småplukk må det vel uansett kunne klassifiseres som i den store sammenhengen. Her har det jo også vært store føringer i form av å beholde originalpreget til sangen, med melodistemme og akkorder.

### Eksempel 15, takt 99

99

De gangene melodien har pause, og det er sopranstemmen som ligger øverst, har jeg følgende kommentarer: I mellomspillet i takt 16-18 ligger ytterstemmene i tersavstand (+ to oktaver), som parallellføres oppover. En form for terskopling er det også i mellomspillet i takt 32-33, selv om totalen oppfattes litt annerledes pga av akkordenes struktur og progresjon. I noen andre kortere mellomspill er det ikke et slikt samspill mellom ytterstemmene. Der spiller sopranen sammen med de andre akkompagnerende stemmene, mens bassen har en annen funksjon. I takt 124 er det oktavparallell fra F til F#.

#### 4.1.8 Dynamikk:

Det står ingenting i notene om dynamikk. Sangen har totalt sett et pent og forsiktig preg, og dynamiske forskjeller skjer ut fra voicing og oppbygningen forøvrig. Arrangementsmessig er dette kanskje litt uvanlig, men det nivået som dette arrangementet har, skulle vel tilsi at de som velger å synge det skulle ha forutsetninger til å få til en levende dynamisk oppbygning på egen hånd. I innspillingen gjør The Real Group relativt små dynamiske krumpring, men de bygger opp fraser og høydepunkt på en naturlig måte. Frem mot takt 97-98 bygges det opp med en andrestemme og lysere voicing, noe som automatisk gir en crescendo og en ansats inn i blokkdelen fra takt 99, - en del som det også er naturlig å holde litt oppe rent dynamisk.

#### 4.1.9 Tekst

Teksten handler, etter mitt skjønn, om en person som har funnet kjærligheten i et annet menneske, og blir ført fremover i livet av denne kjærligheten, som billedliggjøres av en melodi, - en valsemelodi. Så beskrives denne melodien/kjærligheten, både litt i fortid, nåtid, men frem for alt, i fremtid.

Etter kun å ha hørt teksten et par ganger på innspillingen gjort av The Real Group tippet jeg riktignok at sangen handlet om kjærlighet, men jeg så hva den egentlig handlet om først da jeg satte meg ned og leste den gjennom noen ganger. Teksten er jo uansett gitt på forhånd her,

sammen med melodien, så de helt store grepene fra arrangørens side der er umulig. Jeg synes at teksten kler melodien. Oversettelsen av originalen velger jeg å ikke se noe på.

Et tydelig virkemiddel for å få frem teksten og fronte melodien, er at nettopp melodien ligger lysest av stemmene hele veien. Enkelte ganger dobles tonen med sopranen, og noen yderst få ganger beveger melodien seg under sopranen, men da kun i et meget kort tidsrom.

Dette arrangementet inneholder enkelte koplinger med melodien, som er med på å understreke teksten. Dette skjer i taktene 95-98, der sopranen synger en andrestemme, og fra takt 99-106, der alle stemmene, unntatt bassen, synger på tekst (bassen synger på tekst i taktene 105-106). Dette tilfører arrangementet variasjon.

#### 4.1.10 Intro

Sangen starter med en kort intro (11-akkord med tillagt 13 over), en brutt dominantakkord sunget rubato (se eksempel 16). Denne går så over i en 9-akkord. Den dominantiske akkordkordfunksjonen skaper forventning til å gå videre, men rent rytmisk sier den ikke altfor mye og gir lite inntrykk av taktart og tempo. Sjangeren kan man vel si å få et inntrykk av, i og med akkordens struktur, en typisk ”jazzdominant”. Rent klanglig gir introen et inntrykk som er representativt for resten av låten.

Eksempel 16, takt 1-2

The musical score for Example 16, measures 1-2, is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: Soprano (S), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). The Soprano part begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and a quarter note Bb4. The Alto part begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and a quarter note Bb4. The Tenor/Bass part begins with a whole note G2, followed by a half note A2, and a quarter note Bb2. There are first and second endings marked above the Soprano staff.

Jeg nevner i analysen av ”Vart har alla gentlemän tagit vägen?”, at jeg synes introen der kanskje er litt i lengste laget. Her er den veldig kort, men det fint fungerer allikevel. Åttedelsbevegelsen i sopranen (takt 1 og 2) synges i innspillingen til The Real Group med rette åttendedeler. Dette er ikke uvanlig for sjangeren, men det gir jo i og for seg ikke forventning av en svinglåt.

#### **4.1.11 Avslutning**

Avslutningen på denne låten kommer mot slutten i B-delen på siste vers. Melodiens fraseringer er stort sett beholdt, men satt i en litt annen rytmisk sammenheng. Det er først de 4 siste taktene at man kan ane at sangen er i ferd med å avsluttes. Der setter melodien en lang tone, mens de akkompagnerende stemmene sakte beveger seg mot sluttakkorden Eb. Sangen blir avrundet på en fin måte, og legger seg klanglig, rytmisk og akkordisk godt til ro.

#### **4.1.12 Innspilling**

Jeg føler det nødvendig å kort kommentere innspillingen som The Real Group har gjort av Monicas Vals, ettersom den har vært en viktig referanse for meg i analysen.

Innspillingen av denne låten er veldig myk og lett, med god fremdrift. Den kan godt beskrives slik det faktisk gjøres i teksten i første vers, ”enkel, vacker og öm”. Alle stemmene høres, og lydbildet er ganske nakent, samtidig som de akkompagnerende stemmene er homogene og danner en godt grunnlag for melodien.

Innspillingen og arrangementet jeg har tatt utgangspunkt i for denne analysen, står godt i samsvar med hverandre. Det er kun enkelte småendringer i basstemmen i delen fra takt 99, men det gjelder kun forslagene til tonene, - basistonen er helt identiske. Jeg har oppdaget to andre avvik i arrangementet i forhold til innspillingen. Dette gjelder takt 66, der alten skal ha en A og ikke Ass, og i takt 98 der tenorstemmen skal ha F# i stedet for F.



## 4.2 Oppsummering

Dette arrangementet har tatt utgangspunkt i den oversatte teksten og originalmelodien, basslinjene og akkordene. Dette har lagt klare føringer for arrangementet. Arrangør Karlsson forteller jo også i sitatet i innledningen at mange av arrangeringsideene er hentet fra Evans' original. Akkordene som har blitt benyttet har er rekke metningstoner, som har gitt grunnlag for variert og spennende voicing.

Et viktig poeng har vært hensynet til alle de små modulatoriske utsvingene i sangen, som nok har vært både en utfordring, men samtidig en hjelp til å skape fremdrift i voicingen. Dette hensynet synes jeg er meget godt ivaretatt. Akkordtonene er, etter min mening, plassert ut på en fornuftig måte, og klinger tøft og sjangerkorrekt.

Benyttelsen av registrene til de enkelte stemmene virker veloverveid, og stemmene er stort sett logiske og meningsfulle, men det forekommer også enkelte ting som bryter med tradisjonelle arrangeringsregler. Bl.a. finnes det enkelte tritonussprang, som i vokal sammenheng normalt bør unngås, men her er de som regel forberedt, og ofte finnes tonen spranget leder inn i, i en annen stemme rett i forkant. Dette verifiserer på langt nær slike intervall. Når man samtidig vet at man har med meget flinke sangere, og arrangøren kjenner alles begrensninger til fulle, er dette trolig gjort bevisst og uten at kvaliteten på sluttproduktet reduseres merkbart.

Det som kanskje overrasker meg mest i dette arrangementet er de mange oktavene i ytterstemmene, samt oktavparallellene. Noe av det skyldes ønsket om å beholde bassens og melodiens originale form. Samtidig mener jeg, selv om de fleste innslagene er ganske kortvarige, og gjerne faller på trykklette deler av takten, at dette kunne vært noe redusert ved å fjerne seg litt fra det originale enkelte ganger. Et vokalt ensemble vil være mer utsatt for slike like toner og paralleller i ytterstemmene, enn for eksempel et jazzband.

Arrangementet er rytmisk spennende, og det har en naturlig fin fremdrift. Dette gjelder både de store trekkene, og nede på taktnivå. Det er sjangerkorrekt både harmonisk, rytmisk, og for eksempel basstemmen, har mange fine imitatoriske små vendinger.

Dynamiske forslag er ikke innskrevet i arrangementet. Allikevel mener jeg at dette ikke savnes, mye på grunn av arrangementets oppbygning, som i seg selv tilfører mye dynamikk, men også sett i lys av dets vanskelighetsgrad. Med det mener jeg at et hvert ensemble som ville gitt seg ut på dette arrangementet, vil ha kompetanse og musikalsk overblikk nok, til selv å utføre nødvendige dynamiske variasjoner.

Dette med å skille de akkompagnerende stemmene fra melodien, i utnyttelsen av akkordgrunnlaget, så konsekvent som det er gjort her, er trolig et meget bevisst valg fra arrangørens side. De akkompagnerende stemmene står stort sett for det akkordiske (innehar akkordenes viktigste toner), mens melodien ligger oppå der igjen. Samtidig opptrer ytterstemmene meget organisk, - både rytmisk og akkordmessig, noe som er med på å binde arrangementet sammen.

Utgaven av Waltz of Debby, som The Real Group presenterer, er relativt firkantet og metrisk rent tempomessig. Jeg savner av og til en litt mer "fri" følelse på det rytmiske planet. Kanskje kunne den vært gjort mer rubato, og en del saktere, - en idé som blant annet er gjennomført i en innspilling av Tony Bennett, som jeg har hørt på. Dette i kombinasjon med det lekende og lette, som allerede arrangementet inneholder, kunne kanskje gitt et enda bedre resultat.

Det brukes generelt sett lite tekstelementer i de akkompagnerende stemmene i dette arrangementet. Det eneste innslaget er overstemmen i sopranen og blokkpartiet. Jeg savner noen steder litt mer "trykk" i arrangementet, og mer tekst kunne nok tilført mer av det. På den annen side, er noe av det som imponerer meg aller mest med The Real Group, er at de kan synge på lange vokaler, som for eksempel "o", som de ofte benytter, og allikevel har de overskudd til å få klangene til å sitte, og de greier å skape fremdrift og dynamikk. For alle med vokal erfaring er det meget imponerende. Etter mitt skjønn og erfaring er en mer åpen vokal eller fremfor alt, tekst, normalt sett mye enklere å oppnå dette med.

Tenorstemmen mener jeg at heller burde vært kalt en 1. bass-stemme. Stemmeangivelsen i arrangementet er for så vidt kun veiledende, med bakgrunn i at dirigenter og andre som vurderer dette arrangementet for sitt kor eller vokalgruppe, ønsker en slik stemmeanvisning. Det hadde vel kanskje vært mer korrekt å skrive navnene på medlemmene i The Real Group, i stedet for å sette på betegnelsene SSATB. Det ville vært mer beskrivende, men satt krav til at man kjente til gruppen og dens medlemmer. Dette har vel sikkert blitt til i en dialog med forlaget vil jeg tro, ut fra en standardisert norm for utgivelser av arrangement.

Totalt sett er jeg meget imponert over hvordan dette arrangementet er utført. Jeg er særlig fascinert av hvordan Karlsson har greid å få det store tilfanget av akkorder og akkordtoner til å fungere vokalt.

## 4.3 Funksjonsharmonisk analyse

Tempo: Punktert halvnote i 3/4 = ca 57 / Halvnote i 4/4 = ca 57

”Rette” åttedeler i 3/4-takt, svingåttedeler i 4/4

### Takt 1-6

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span>	V11add13	V9	IIIIm7	VIIm7	IIIm7	V7
		Bb11add13 <sup>(6)</sup>	Bb9	Gm7	Cm7	Fm7	Bb7
		1	2	3	4	5	6

<sup>6</sup> Denne akkorden tilhører akkordfamilie #3 (jf. Tveit, Funksjonsharmoniske trekk, s. 96), og en ser at alle tonene i akkorden tilhører metningstonene som er vanlig innenfor en slik type akkord. Tersen er utelatt for å unngå dissonansen med elleveren. Akkorden videreføres til en Bb9 (akkordfamilie #3 og #6).

### Takt 7-12

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span>	V7	I7	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Bb</span> V7	I7	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Ab</span> V7	Imaj
		G7/F <sup>(7)</sup>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F</span> V7	C7/E	F7/Eb	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> V7	I7
		7	8	9	10	11	12

<sup>7</sup> I partiet i taktene 7-12 er det utelukkende fallende kvintbevegelser fra akkord til akkord. Disse opptrer som 5.-trinnsakkorder for neste akkord hele veien, noe som gir en mengde korte progresjoner. Jeg har valgt å kalle 1.-trinnsakkordene for "I7" (i stedet for bare "I") for å tydeliggjøre at de har dominantseptimstruktur og opptrer som 5.-trinnsakkord til neste akkord igjen. Dette går igjen flere ganger i denne analysen. Helt fra takt 7 og til takt 14 er det en kromatisk nedgang i basstemmen som binder det hele sammen og skaper en helhet, tross alle små utsving. Kromatikken, brukt på denne måten, gjentas flere ganger i løpet av arrangementet.

### Takt 13-18

	Ab	VIIm7b5						
	Eb	IIIm7b5	V7	IIIIm7	VIIm7	IIIm7	V7	
		Fm7b5/Cb	Bb7	Gm7	Cm (Ebmaj)	Fm7	(Ab) Bb	7
		13	14	15	16	17	18	

### Takt 19-25

				C	bVII7	V7	I7	Bb	V7
	Eb	IIIIm7	VIIm7	IIIm7	V7		F	V7	I
		Gm7	Cm7	Fm7	Bb7	G7/H <sup>(8)</sup>	C7/Bb	F/A	7
		19	20	21	22	23	24	25	

<sup>8</sup> Etter akkordene Fm7 og Bb7 i taktene 21 og 22 (det samme skjer i takt 6-7, 54-55, 84-85 ) forventer man en tonikalsk akkord i Eb-dur i takt 23, eksempelvis 3.-trinnsakkorden Gm, men i stedet for kommer en G7-akkord. Dette oppleves noe overraskende sett ut fra en Eb-tonalitet, men det glir over i et logisk forløp, - som en kadens i C-dur, der Bb7 er en subdominantisk akkord på senket 7. trinn, og G7 en 5.-trinnsakkord. Dette er en vanlig vending for sjangeren. Den kromatiske linjen i bassen fra takt 22 til 23 snur inn til takt 24 og beveger seg nedover igjen.



## Takt 40-45

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cm</span> V7	Im7add11	Im9	bVIImaj	V7b9	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Bb</span> IIIm7
	G7	Cm7add11	Cm9/Bb	Abmaj	<sup>(11)</sup> G7b9	VII Im7
	40	41	42	43	44	45

<sup>11</sup> I takt 44 doubles ledetoner på siste slag. Septimen, tonen F, som ligger i tenoren i G7b9-akkorden, blir også introdusert i sopranen på tredje taktslag, - da som kvint i Hdim. Det samme skjer med altens ters i G7b9, tonen H, som gjentas i bassen, som grunntone i Hdim på siste slag. Ledetonene i begge eksemplene beveger seg i motsatt retning av hverandre, og trolig er det stemmeføringshensyn som har ført til denne doblingen. Alternativt kunne tenoren sunget tonen Ab på siste slag i takten, som hadde gitt septim til dimakkorden, noe som hadde ført til at en av doblingen hadde vært unngått.

## Takt 46-52

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Bb</span> V11add13	bVIImaj	bIIImaj9	Vm7		
(12)	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cm</span> (IV11add13)	(IVm9) (bVmaj)	(bImaj)	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> IIIm7	V7	IIIm7
	F11add13 (Fm9)	Gbmaj	Cbmaj9	Fm7	Bb7	Gm7
	46	47	48	49	50	51

<sup>12</sup> Progresjonen Cm7 i takt 45 til F11add13 og Gbmaj i taktene etter, kan tilsynelatende virke som en logisk akkordprogresjon, - en II-V-bVI-progresjon i Bb-dur. På den annen side blir dette ikke så logisk når man ser at F11add13 i takt 46 ikke går over i en grunnleggende form av dominanten, men i stedet er innom Fm9 på tredje slag i takten, og jeg har derfor skrevet inn en alternativ funksjonsrekke i Cm. De andre gangene akkorden 11add13 opptrer i arrangementet går den enten over i en vanlig 13-akkord eller en 9-akkord. Jeg ble en stund usikker på om det kanskje var en feil i nota, men etter å ha sjekket innspillingen fikk jeg avkreftet det. Sopranen synger Ass og ikke A. Jeg har uansett valgt å gi progresjonen i Bb-dur gjennomslag, i og med at det høres slik ut når man hører dette sunget. Noe av det som er med å binde dette sammen, uansett hvordan man ser på det, er intervallene akkordene i mellom. Fra takt 46 til 47 er det et stigende lite sekund, - fra takt 47 til 48 en stigende kvart, og fra takt 48 til 49 en tritonus, - alle dominerende progresjonsforbindelser innenfor denne sjangeren. Samtidig binder den lange meloditonen Bb det hele sammen ut fra en Eb-tonalitet, der Bb utgjør grunntonen i dominanten.

## Takt 53-58

	[Eb] IIm7	[C] bVII7	V7	[F] I7	[Bb] V7	[Eb] I7
	Fm7	V7	G7/F	V7	I7	V7
	53	54	55	56	57	58

## Takt 59-64

	[Ab] V7	Imaj	VIIm7b5	[F] IIm7add11sus4	V7add#11 V7
	I7	Abmaj/C	IIIm7b5	V13	IV13
	Eb7/Db	Fm7b5/Cb	Bb13 (11) Ab13 <sup>(13)</sup> (14)	Gm7add11sus4	C7add#11 C7/Bb
	59	60	61	62	63

<sup>13</sup> Et interessant poeng her er om det kanskje kan være et bittelite modulatorisk utsving til Gm, hvis man ser på Ab13 i takt 62 som en senket 2.-trinnsakkord til Gm. Jeg synes allikevel at Fm7b5 i takt 61 og Bb13 på eneren i takt 62 gir en såpass tydelig indikasjon på Eb-dur, at jeg vil definere Gm som en 3.-trinnsakkord i Eb-dur. Ab-akkorden står for meg mer som en trinnsvis overgang fra Bb til G, enn som en selvstendig dominant til Gm. Den tillegges også såpass lite vekt, på 3. trinn i takten, at jeg velger å holde på en forklaring ut fra Eb-dur.

<sup>14</sup> Denne akkorden er noe spesiell. Jeg har endt opp med å se på den som Gm7add11 som mangler ters, men den kommer jo på tredje slaget i takten, derfor sus4 også. Så kunne man kanskje vurdert å bare kalle akkorden for en sus4, men det mener jeg blir feil fordi melodistemmen fortsatt ligger på C på tredje slaget i takten. Derfor add11. Akkorden klinger litt merkelig med to "like" kvinter plassert oppå hverandre, og arrangøren kunne jo kanskje vurdert om ikke altstemmen kunne hatt lille Bb hele takten, men da fikk han sikkert ikke den ønskede melodibevegelsen, som i jo, isolert sett, fungerer i taktene 63-67.

## Takt 65-70

	<b>F</b> IIImsus4	<b>Ab</b> V13	<b>Imaj9</b>
	<b>Gm</b> IImsus4 Vadd9	V7add#11 V	<b>Im</b>
	Amsus4 Cadd9/E	D7add#11 D <sup>(15)</sup>	<b>Gm</b>
	65	66	67
			<b>VI13</b>
			<b>Cm</b> VIImaj9
			V7+5+9
			<b>Eb13</b> <sup>(16)</sup>
			Abmaj9
			G7+5+9
	68	69	70

<sup>15</sup> I takt 66, på tredje slaget i takten, skal det være en A i altstemmen og ikke en Ab, altså en kromatisk bevegelse. Jeg har sjekket med innspillingen og rettet det opp her, mens det altså står feil i det originale arrangementet.

<sup>16</sup> Ut fra en tersstrukturtanke, vil denne akkorden være en Cm7b9 (takt 68), men ut i fra sammenhengen den står i, oppfatter jeg den som en Eb13. I det tilfellet er altså den 13de tonen lagt nede i leie. På slag 3 i takten er det en senket 13.

## Takt 71-77

	<b>Bb</b> IIIm7b5	<b>V13</b>	<b>bVIIdim7</b>
	<b>Cm</b> Im7	Im7b5	<b>IVadd9</b>
	Cm7	Cm7b5/Gb F13	<b>IVmaj9</b>
	71	72	73
			<b>Gbdim7</b>
			<b>Ebadd9/G</b>
			<b>Ebmaj9/Bb</b>
			<b>I11</b>
			<b>V11</b>
			<b>Bb11</b>
	74	75	76
			77



### Takt 78-81

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> V9 Bb9 78	Imaj9 VIm7 Ebmaj9/Bb Cm7/G 79	V11 V9 Bb11 Bb9 80	Imaj9 VIm7 Ebmaj9/Bb Cm7/G 81
--	--	-------------------------------------	--------------------------	-------------------------------------

### Takt 82-85

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> IIIm7 V9 IV13 IIIIm7 Im7 Fm7 Bb9 Ab13 Gm7 Cm7 82 83	IIIm7 V9 Fm7 Bb9 84	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span> bVII9 V7+5 I9 <sup>(17)</sup> V9 G7+5 V9 Bb9 C9 85
--	--	---------------------------	---

<sup>17</sup> Jf. takt 7

### Takt 86-89

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F</span> I7 IV7 <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> V7 I F7 Bb7 V V9 Imaj 86 87	IIIm7b5 V11 IIIIm7 VIm7 VIm7b5 Fm7b5 Bb11 Gm7 Cm7 88 89
--	---	--

### Takt 90-93

	<b>E<sup>b</sup></b> IIm7	V7	IIIIm7	VIIm7add11	IIm7	V7	<b>F</b> bVII9+5	V9
	Fm7	Bb7	Gm7	Cm7add11	Fm7	Bb7	I9+5	Eb9+5/Db C9
	90		91		92		93	

### Takt 94-96

	<b>F</b> I7	<b>E<sup>b</sup></b> V7	I	<b>G</b> IIm7	VII7
	Bb V7	I7	Ab V	V9	Imaj
	F7	Bb7	Eb/Bb Eb9/Db	Abmaj/Eb	Am7/E (Cmaj/E) F#dim7/Eb
	94		95		96

## Takt 97-99

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> IIm7    V7 bVIIIm7    Fm7    Bb7	
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">G</span> Imaj    (18) Gmaj    97    Imaj    98		
		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> IIm7    V7 bVIIIm7    Fm7    Bb7 99

<sup>18</sup> I takt 98 i tenorstemmen har jeg notert Fiss på 1 og, mens det står F i det originale arrangementet. Det er gjort med bakgrunn i hva som synges i innspillingen. Jeg mener det er en feil i det originale arrangementet.

## Takt 100-102

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cm</span> Im9    V7 IVm7    G7    Im7    VIIIm9 Fm9    Cm7    Bbm9	
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Fm</span> IIm7add11    V9 <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> IIIIm7add11    C9 Gm7add11    100	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cm</span> Im9    V7 IVm7    G7    Im7    VIIIm9 Fm9    Cm7    Bbm9 101	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eb</span> IIm7add11    V9 IIIIm7add11    C9 Gm7add11    102

### Takt 103-106

	<b>Cm</b>	<b>Bb</b>	<b>Bb</b>	<b>Eb</b>	
	bVIImaj9	V7	Im7	IVmaj9	VII7
	Abmaj9	G7+5	G7/H	Cm7	F11add13 (F9)
	103	104	105	106	

IIIadd13
bVIImaj
bIIImaj
bVIIImaj

Gbmaj/Db
Cbmaj/Gb
Abmaj9/C
Ddim7/H

### Takt 107-112

	<b>Eb</b>	<b>F</b>		<b>F</b>	
	IIIIm7	VIm7	IIIm7	V9	bVII9+5
	Gm7/Bb	Cm7/Bb	Fm7/Bb	Bb9	I9+5
	107	108	109	110	111
					112

Eb9+5/Db
C9

### Takt 113-118

	<b>F</b>	<b>Eb</b>	<b>I7</b>	<b>I7</b>	<b>IIm7b5</b>	<b>V13</b>
	<b>Bb</b>	<b>Eb</b>	<b>I7</b>	<b>Ab</b>	<b>V7</b>	<b>Imaj</b>
	V7	I7	V7	Imaj	VIm7b5	VIm7b5
	F7	Bb7	Eb7	Abmaj	9	Fm7b5
	113	114	115	116	117	118

Bb13
Bb9
Ab9b5
(19)

<sup>19</sup> Jf takt 62

### Takt 119-121

	<b>F</b> IIIm7add11	V9		<b>III</b> Im7			
	<b>Eb</b> IIIIm7add11		<b>Gm</b> IIIm7	V9	Im7	IIIImaj9	
	Gm7add11	C9	Am7	D9	(D7/F#) Gm7	Gm7b5 Ebmaj9	
	119		120		121		

### Takt 122-124

	<b>Cm</b> V+9+5			<b>Im</b> IIIImaj			
	<b>Gm</b> bIIImaj	IVm	I+9+5	<b>Bb</b> IVmaj	IVmmaj	V7	VII 7
	Abmaj	Cm/Eb	G+9+5	Cm	Ebmaj/G Ebmmaj/Gb	F7	Adim7
	122		123		124		

### Takt 125-128

	<b>Eb</b> V11	V7		<b>Imaj</b>	VIm7	IIIm7	V9
	<b>Bb</b> VIm7	IIIm	III				
	Gm7/Bb	Cm/G	Bb11	Bb7	Ebmaj/Bb	Cm7/G	Fm7 Bb9
	125		126		127		128

## Takt 129-133

E♭ Imaj9 VIm7 IIm7 IV7add11 Imaj9 VIm7<sup>(20)</sup> ? ? IIm7add11 bIIImajadd#11 I  
Ebmaj9/G H7/F#  
Ebmaj9/Bb Cm7/G Fm7 Ab7add#11 Cm7/G Gbdim7 Fm7add11 Emajadd#11(6) Eb  
129 130 131 132 133

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano (S), the second for Alto (A), the third for Tenor (T), and the bottom for Bass (B). The key signature is E-flat major (three flats). The score shows vocal lines with notes and rests, and guitar chords indicated by letters and accidentals. Measure numbers 129, 130, 131, 132, and 133 are marked below the guitar staff.

<sup>20</sup> I takt 131 finner jeg det problematisk å forklare akkordene på slag 3 og 4 ut fra en funksjonstanke. Det sentrale her er en kromatisk nedgang i bassen, samt melodistemmen, som ligger på grunntonen Eb som er en avslutningstone. Akkordene er tilpasset denne ideen, noe som er et meget vanlig harmoniseringstriks. Ab7add11 i takt 130 kunne jo vært definert som en dominant (senket II) til en slags Gm i takt 131, men jeg får ikke det til å gå opp noe bedre da. Det er kromatikken som skaper logikk her. Takt 132 er lettere å forklare, og tilhører etter min mening en Eb-tonalitet.

## 5 Analyse av ”Vart har alla Gänthemän tagit vägen”

Låten er skrevet og arrangert av Peder Karlsson, - 1. bass i The Real Group. Den ble utgitt på platen Ori:ginal i 1996, hos Gazell Music AB. Arrangementet er gitt ut hos Gehrman's K rbibliotek, og er skrevet for SATB + baryton solo. I forspillet, der ikke melodistemmen er med, er det også 5-stemt.

Sangen har, etter mitt skjønn, en slentrende og tilbakelemt stil, - av sjanger noe jeg vil kalle en ”jazzvise”. Den er i stil ganske lik Monicas vals, og arrangementet er fra samme periode, midt på 1990-tallet.

Arrangementet er skrevet i F-dur, og går i 4/4-takt, med svingåttedeler.

Jeg ønsker å gjengi jeg noen av arrang r Karlsson's tanker om arrangementet (tanker som han har kommet med på min foresp rrel, - gjengitt autentisk):

*Vart har alla gentlemen tagit vägen är ju min egen l t. Jag hade en vision om att det skulle låta ungefär som n r Hasse&Tage sjöng med Gunnar Svensson.*

*Tanken var att Anders Jalkéus skulle sjunga den, så d rfor sjunger jag bas på inspelningen. Men sen var jag inte riktigt nöjd med hans tolkning, så jag sjöng melodin själv istället. Sen märkte jag att det behövdes ytterligare en beståndsdel i arret, förutom bas, komp och melodi, så då fick Anders E vissla. Det som var i fokus för mig var texten och idén med låten.*

### 5.1 Analyse

#### 5.1.1 Oppbygningen av arrangementet

Vart har alla G ntlem n tagit vägen består av:

Forspill	(12 takter)
Vers	(16 takter)
Refreng	(12 takter)
Vers	(16 takter)
Refreng	(12 takter)
B-del/bridge	(8 takter)
Refreng	(12 takter)
Avslutning	(8 takter)

### 5.1.2 Harmonikk

Denne delen må sees i sammenheng med den funksjonsharmoniske analysen, som jeg har valgt å presentere i egen del.

Dette arrangementet er som nevnt skrevet i F-dur, og sangen orienterer seg i hovedsak rundt det som hovedtoneart. Det finnes en rekke mindre modulatoriske utsving. Utsvingene er av en slik karakter, at en nesten aldri kommer ut av F som tonalitet. Det eneste unntaket, hvor man kan si at det moduleres over et visst tidsrom, er i B-delen fra takt 43-51, der sangen går over i D-moll. I og med at dette er parallelltonearten til F-dur, blir allikevel ikke toneartsfølelsen særlig forrykket. De modulatoriske utsvingene går til dominanten C-dur, til parallelltonearten D-moll og dennes varianttoneart D-dur, til subdominanten Bb-dur, samt til subdominantens parallell G-moll.

Etter en gjennomgang av akkordene, og funksjonene disse har i dette arrangementet, har jeg kommet frem til at det inneholder følgende modulasjonskadenser (sortert i kronologisk rekkefølge):

VImaj – bII9 – Im	(takt 5-7)
bVIIImaj – VII7 – I	(takt 10-11)
V9 – Imaj	(takt 12-13) <sup>21</sup>
VII7 – I	(takt 14-15, 22-23) <sup>21</sup>
V7 – Im7	(takt 16-17, 24-25) <sup>21</sup>
IIm7 – V7b9 – Iadd9	(takt 17-19)
bII13 – Im7add11	(takt 19-20) <sup>21</sup>
IIm7add11 – V11 – Imaj	(takt 20-21)
V7 – I	(takt 26-27, 28-29)
IIm7 – V7 – bVIIImaj	(takt 30-33, 52-55)
VImaj – bII9 – Im	(takt 33-35, 55-57)
bVIIImaj – VII7 – I	(takt 38-39 (1. hus))
bVIIImaj – VII7 – I11	(takt 38-41 (2. hus), 60-61 (3. refreng))
IVmaj – V13b9 – Imaj	(takt 40-13, - repetisjon tilbake til takt 13)
bVIII11 - VII7 – Im	(takt 41-43)
IIm7add11 – V – I	(takt 49-51)
bVIII11 - VII7 – Imadd9	(takt 61-63)
bVIII11 - VII7 – I9u3 <sup>22</sup>	(takt 65-66)
V9u3 <sup>22</sup> - I	(takt 66-67) <sup>21</sup>



V7-III $\text{m}7$  (takt 67-68) <sup>21</sup>  
II $\text{dim}$  & – 64V / bII9 – I9 (takt 68-70)

<sup>21</sup> Kadenser uten subdominantisk akkord.

<sup>22</sup> Er drøftet i funksjonsharmonisk analyse, takt 66

Følgende akkordvarianter benyttes:

Av subdominantiske akkorder har vi, på andre trinn, flere II $\text{m}7$  med varianten II $\text{m}7\text{add}11$ , samt en II $\text{dim}$  (se funksjonsharmonisk analyse, takt 68). På senket sjuende trinn flere bVII $\text{maj}$  og bVII $11$ . På fjerde trinn har vi kun én akkord, - IV $\text{maj}$ , noe som er typisk for sjangeren. I dette arrangementet opptrer hovedsakelig de subdominantiske akkordene fra 2.-, eller senket 7. trinn.

Det som er interessant i denne sammenhengen er akkordene på sjette trinn. Jeg har i oppstillingen over valgt å ta med 3 VI $\text{maj}$ -akkorder, og satt de på subdominantens plass i kadensen. Denne akkorden opptrer i utgangspunktet kun tonikalsk, og inneholder alle tonene til en tonika-akkord. I alle tre tilfellene har jeg funnet den i samme akkordsammenheng, etterfulgt av dominanten bII9, og tonikaen Im. Det som gjør at jeg vil plassere den inn i kadensen, som en subdominant, er kvintforholdet til påfølgende akkord bII9, som er en av de mest karakteristiske avstandene mellom akkorder i jazz.

Enkelte av modulasjonskadensene i oppstillingen over mangler et subdominantisk element. (jf. fotnote <sup>21</sup> over).

Av dominantiske akkorder finnes det på femte trinn flere vanlige V7-akkorder, med variantene V9, V7b9, V11, V13b9. I tillegg har vi en vanlig V uten septim. Det finnes også en kvart-sekst-akkord, som opptrer i takt 69 (se funksjonsharmonisk analyse takt 69). Når det gjelder dominantakkorder på sjuende trinn, finnes mange VII7. Disse opptrer alltid i samme form, - som en dimakkord med septim. På senket andre trinn eksisterer det flere bII9, og en bII13. Alle disse er vanlige dominantiske akkorder innenfor sjangeren.

Av tonikalske akkorder i dur, har vi på første trinn flere I, - altså vanlig treklang. I tillegg kommer et par Imaj, én Iadd9, samt II1 (opptrer som subdominant inn i en ny kadens) og to I9, hvorav den første opptrer som dominant inn i en ny kadens, og den andre utgjør avslutningsakkorden i sangen. I moll har vi førstetrinnsakkordene Im, med variantene Im7, Imadd9 og Im7add11. På tredje trinn finnes én tonikalsk akkord, - III $\text{m}7$ . Vi ser at de

tonikalske akkordene nesten alltid er varianter av førstetrinnsakkorder. Det finnes ingen akkorder på sjette trinn, noe jeg egentlig hadde forventet å finne.

Modulasjonsakkordene som brukes i dette arrangementet, inneholder en god del metningstoner, typiske for sjangeren. Progresjonene inneholder varierte akkorder i et bredt spekter, men det finnes også innslag av "rene" akkorder.

I de tilfeller hvor det opptrer flere dominantiske akkorder etter hverandre, midt i kadensene, har jeg i oppstillingen over angitt kun den siste akkorden i rekken. Slike "doble" dominanter forekommer 5 steder i arrangementet. Første sted, takt 18, går fra akkorden V11add13 til V7b9. Den første akkorden virker som en slags forholdning inn i neste akkord. Den 13'de tonen (melodien) går ned til kvinten. I sopranen blir den store nonen en liten none, og i tenoren går den 11'te tonen ned til tersen.

To dominantiske akkorder etter hverandre har vi også i takt 26, men her går vi kun fra en V9 til en V7. Nonen, som ligger i melodien, går ned til grunntonen i andre akkord.

I taktene 31 og 32 har vi tre dominantiske akkorder etter hverandre (se eksempel 17), med litt ulik oppbygning (akkurat det samme skjer i takt 53-54, - refreng 3). Først kommer en V9, så en Vadd913 (strukturen i denne akkorden er behandlet i funksjonsharmonisk analyse takt 31), og til slutt en V7. Septimen i sopranen i første akkord går ned til den 13'de tonen i akkord nr. 2. I V7 går den videre ned til kvinten. Tenoren har først en none, som går ned til grunntonen, og så videre ned til septimen. Dette er trolig gjort for å få en trinnvis nedgang i både sopran og tenor, - en måte å variere på, over en og samme dominantiske akkord. Etter min mening fungerer dette bra, selv om den midterste akkorden mangler septimen, og akkorden derfor på en måte mangler en tone som normalt sett tilhører en 13-akkord. Det horisontale forløpet i sopran og tenor veier opp.

#### *Eksempel 17, takt 31-32*

The musical score for Example 17, measures 31-32, is presented in a three-staff format. The top staff is labeled 'M' for piano accompaniment. The middle staff is labeled 'S' for Soprano, 'A' for Alto, and 'T' for Tenor. The bottom staff is labeled 'B' for Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 31 shows a V9 chord in the piano part, with the soprano line starting on G4 and the tenor line on G3. Measure 32 shows a Vadd913 chord in the piano part, with the soprano line starting on G4 and the tenor line on G3. The piano part in measure 32 has a complex structure with a 13th and a 9th. The vocal lines in measure 32 show a descending line in the soprano and tenor parts, with the soprano line starting on G4 and the tenor line on G3. The bass line in measure 32 starts on G2 and moves up to B2.

Når det gjelder siste kadens i stykket, takt 68-70, er den også oppgitt med to dominanter. Begge disse står oppført i kadensoversikten ovenfor. Dette fordi den første akkorden er en kvart-sekst-akkord, og slike dominantakkorder føres normalt videre til en annen dominant. Det interessante i dette tilfellet er at viderføringen ikke er til en vanlig V7, som det tradisjonelt er, men i stedet en bII9. Mellom disse akkordene er det en lang pause, men spenningen etter kvart-sekst-akkorden holdes inntil neste dominant kommer. Viderføringen er derfor verifiserbar, etter min mening.

Som i Monicas vals finner jeg også her kadenser som bekrefter allerede eksisterende toneart. I denne sangen er det riktignok ikke like utbredt. De stedene det skjer i dette arrangementet er: I takt 11, der det kommer en slags VII-akkord (se funksjonsharmonisk analyse takt 11), mens det både før og etter er en 1.-trinnsakkord (C-dur). I takt 45-47, der tonearten D-moll er stadfestet, kommer allikevel kadensen IIm7b5 - Vsus4add9 / V7 - Imadd9, som bekrefter D-moll på nytt. Denne kadensen inneholder jo også en "dobbel" dominant, der sus4 og nonen løses opp til henholdsvis ters og septim (via grunntonen) i neste akkord. Disse kadensene er ikke tatt med i oppstillingen over modulasjonskadenser.

Dette arrangementet inneholder flere mønstre som er vanlige innenfor jazzsjangeren. I taktene 15-16 og 23-24 beveger vi oss fra D-dur og over til G-moll, via et slikt mønster (se eksempel 18). Dette skjer ved hjelp av to trinnvise stemmer som beveger seg i samme retning (bass, og alt/tenor), i tillegg til en mer statisk stemme, som holder samme tone hele veien (melodien). I takt 27 og 28 kommer nesten samme overgangen igjen (se eksempel 18). Denne gang på vei fra C- til F-dur, men her med en helt annen rytmisk oppbygning, og en ny vri når vi kommer til dominanten til F-dur i takt 28, - med tonen C i alle stemmer. Disse to harmoniske mønstrene opplever jeg som meget effektfulle, og med den rytmiske variasjonen blir de ikke oppbrukt som virkemiddel, selv om de presenteres flere ganger.

#### Eksempel 18, takt 15-16 og 27-28

The image shows two musical systems for Example 18. The first system covers measures 15 and 16, and the second system covers measures 27 and 28. Each system has four staves: M (Melody), S (Soprano), A (Alto), and T (Tenor/Bass). The key signature is one flat (B-flat). In the first system, the melody is a half note G4 in measure 15 and a half note G4 in measure 16. The S and A parts move from D4 to G4 in measure 15 and then to Bb4 in measure 16. The T part moves from D3 to G3 in measure 15 and then to Bb3 in measure 16. In the second system, the melody is a half note C4 in measure 27 and a half note C4 in measure 28. The S and A parts move from C4 to F4 in measure 27 and then to Ab4 in measure 28. The T part moves from C3 to F3 in measure 27 and then to Ab3 in measure 28.

Ett annet innslag av et karakteristisk mønster i dette arrangementet, er bruk av linjeprogresjoner. Som eksempel har vi taktene 7 og 8. Totalt sett holder vi oss innenfor samme akkordfundamentet, en D-molltonalitet, gjennom begge disse taktene. Tenoren har en linje, som går fra grunntonen og kromatisk videre nedover for hvert andre taktslag. Dette er en typisk vending som vi finner i mange steder i musikkens verden, i omtrent samme form.

En variasjon av dette finner vi i taktene 35-36 og 57-58. I takt 42-43 skjer også mye av det samme, men her ligger bevegelsen i altstemmen. I takt 47-48 og 63-64 kommer enda en variasjon av denne figuren, men i disse tilfellene er det basstemmen som har den kromatiske bevegelsen. Dette er drøftet ytterligere i funksjonsharmonisk analyse takt 47. De enkelte utgavene av samme linjeprogresjon skiller seg også fra hverandre med noen endringer i melodien fra gang til gang, samtidig som hvordan akkordtonene er lagt ut i de enkelte stemmene også varierer.

Et virkemiddel som benyttes i dette arrangementet er å gjenta et tema over et parallellført akkordgrunnlag. Dette forekommer i starten av refrenget. Først presenteres en frase i melodien i taktene 29-30, med F-dur som akkordgrunnlag (se eksempel 19). Deretter gjentas akkurat samme frasen i melodien, på de samme tonene, mens kompet flytter seg over til akkorden G-dur (takt 31-32). En slik harmonisk variasjon over eksakt samme tema er et effektivt virkemiddel for å skape variasjon og fremdrift i låten.

#### *Eksempel 19, takt 29-32*

The musical score for Example 19, measures 29-32, is presented in three staves: Melody (M), Soprano (S), and Bass (B). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. Measure 29 shows the melody starting on F4, with the soprano and bass parts providing harmonic support. Measure 30 continues the melody. Measure 31 shows the melody moving to G4, with the soprano and bass parts adjusting accordingly. Measure 32 concludes the phrase. The bass line features a chromatic descent in measure 31, which is a characteristic feature mentioned in the text.

De to siste akkordene i denne sangen er meget typiske for sjangeren. Den lille sekundavstanden mellom akkordene bII9 (dominant) og F9 (tonika) er en meget klassisk måte å avslutte jazz- og bluesanger på. Det at man har tonikaen til slutt, i dominantform, virker kanskje rart rent teoretisk, men det låter sjangerriktig.

Et viktig punkt, som former det harmoniske i dette arrangementet, synes etter mitt skjønn å ha vært hensynet til basstemmen, og ønsket om linjer, - aller helst kromatiske sådanne. Dette er tydelig presentert i taktene 9-11, 19-20, 37-39, 59-62, 67-69, samt de partiene jeg nevnte ovenfor, - mønsteret, jf. takt 15-16, og linjeprogresjonene, i taktene 47-48 og 63-64. Det meste av dette er linjer som typiske for sjangeren, og mye av akkordgrunnlaget har blitt til med bakgrunn i dette.

Et siste forhold som jeg ønsker å kommentere i denne harmonikkdelen er det som skjer hver gang mot slutten av linjeprogresjonen i Dm, de gangene bassen ikke står for den kromatiske linjen. Som eksempel vil jeg se på takt 58, der bassen på slag 4 og i takten setter an tonen F#, i en takt som egentlig er definert over en slags D-mollakkord (se eksempel 20). Tonen F# fungerer som et forslag til tonen G i takten etter, og i og med at det skjer på en lett taktdel og er av såpass kort varighet, føles det ikke som et brudd ut av Dm, men heller som en inngang til G-moll. Dette er en vanlig måte å føre bassganger på innenfor en slik sjanger, selv om det kan se litt rart ut i notebildet.

*Eksempel 20, takt 58*

### 5.1.3 Voicing

Forspillet i dette arrangementet er bygd opp som en slags triosats. Melodilinjen er lagt ut med akkompagnerende toner rett under, i samme rytmikk, og toppstemmen og bunnstemmen står i sekstforhold. Bass- og tenorstemmen utgjør det akkompagnerende element.

Når det gjelder oppbygningen av akkordene, og hvordan stemmene er lagt ut, er det et interessant, at det i dette arrangementet til stadighet er veldig tett voicing.

Eksempler på dette finner vi bl.a. i forspillet (som nevnt ovenfor), takt 3 og 4, der sopran- og altstemmen stadig opptrer i sekundintervall, og alle de akkompagnerende stemmene utenom bassen, stort sett opptrer meget tett. I taktene 7 og 8 skjer også mye av det samme, med tett leie og mange sekunder stemmene i mellom. Parallellføringen i de tre lyseste stemmene, mens

fjerde akkompagnerende stemme sett ovenfra har en kromatisk linje nedover, fører blant annet til intervallet lite sekund mellom den store septimen i tenorstemmen og grunntonen i vekselvis alt og sopran.

Resten av arrangementet har også relativt tett voicing i mellomstemmene, noe som er med å skape en homogenitet i kompet. Disse stemmene, sammen med basstemmen, skaper akkordgrunnlaget som melodien har å boltre seg på. Det at basstemmen har friere tøyler, og stort sett holder seg i bassleie, er naturlig ut fra rollene som er satt. Tradisjonelt heter det at man i vokale sammenhenger ikke bør ha for tette klanger, men dette er noe man må se delvis bort fra, for å ivareta det særpreget akkordene har innenfor denne sjangeren. Små sekunder hører med.

Et annet generelt interessant punkt i dette arrangementet er at stemmene ligger ganske lavt i leie. Etter min erfaring skal akkordutfyllende toner helst ikke særlig mye lenger ned enn lille F, med mindre det er i kvint eller oktavavstand til stemmen under. Melodien i dette stykket, som er skrevet inn i en barytonstemme, beveger seg lavt i leie, og man får til stadighet akkordtoner, utover de i kvint- og oktavavstand til bassen, som beveger seg nedenfor lille F. For å kunne beholde en mørk og mandig melodistemme i denne sangen, skulle man kanskje tro at de akkompagnerende stemmene var trukket godt unna leie til melodien, for å unngå grumsethet i akkordgrunnlaget. Dette er i liten grad tilfelle.

På versene i denne sangen er det meget tett arrangert, i et relativt lavt leie. For å konkretisere dette vil jeg vise til de tre første akkordene i starten av 1. vers (fra takt 13, se eksempel 21). Det starter med en Fmaj-akkord, der kvinten ligger på topp (enstrøken C) som lyseste tone. Melodien har her lille C, som står i kvintforhold til grunntonen i bassen under, mens den store septimen ligger i tenorstemmen med tonen lille E. Neste akkord er en Gm7add11, der samme tone er på topp, en tone som også melodien innehar oktaven under. Denne tonen er 11'eren i akkorden. På første slaget i takt 14 er det en Am7-akkord, bygd opp i tersstruktur, fra store A og opp til septimen, samtidig som tersen dobles med enstrøken C på topp. Det er melodien som innehar tersen oktaven under, tonen lille C. Vi ser altså at det til stadighet er akkordtoner som ters, septim og ellever, som ligger nede i bassleie.

### Eksempel 21, takt 13-14

I tillegg til de tonene jeg akkurat har nevnt, beveger melodien seg innom toner som ved første øyekast ikke hører med til akkorden og som skaper dissonansen lite sekund til andre stemmer, - som tonen E i takt 13, og F i takt 14. I det første tilfellet utgjør meloditonen den 13'de tonen i akkorden, og i det andre, en forstørret kvint. Disse tonene er vanlige innenfor en slik sjanger, og hører til skalaene til akkordene, de forekommer kun på lette taktdeler, og bare i åttedels lengde. Etter min mening, følger dissonansene melodien skaper sjangerens rammer, og er med på å krydre låten i større grad enn de er med på å forringe den. Samme tendens i form av tonetilfanget i melodien gjelder for resten av arrangementet også.

I dette arrangementet har de akkompagnerende stemmene mye kortere toner, enn melodien, med annen klang. På denne måten forsterkes rolleforskjellene. Denne ulikheten i klang og rytmisk oppbygning er med på å hindre faren med grumsete akkorder, som jeg skisserte ovenfor. Dette er riktignok enklere å få frem i en studioinnspilling, enn et hvis man skal opptre med det live, så innspillingen som jeg har brukt som verktøy for å vurdere dette, lyver nok litt i forhold til graden av grumsethet. Etter min mening befinner arrangøren seg i grenseland for mørk voicing i dette arrangementet.

I takt 15 og 16 skjer en ting som er verdt å merke seg. Her er det en linje som er uthevet ved at to stemmer synger det samme (se eksempel 18). Stemmen, som er unison i alt og tenor, forholder seg i decimavstand til bass-stemmen, og kommer ekstra godt frem ved denne doblingen, samtidig som den får den en rundere form. Som klanglig forbilde ser jeg for meg bruken av saksofoner i storband, som ofte spiller slike linjer unisont eller i oktaver. Dette gir et sterkere volum, og en spesiell valør som gjør at stemmen løftes frem.

Arrangementet inneholder et par akkorder med tydelig kvartstruktur. På slag fire i takt 9 har de fire lyseste stemmene kvarter mellom seg, eller sagt på en annen måte, det er 3 kvarter oppå hverandre (se eksempel 22). Dette gir akkorden en spesiell valør, og det klinger meget

sjangerkorrekt. Dette temaet gjentas flere ganger i takten, men da er melodistemmen lagt ned en oktav, og resultatet rent klanglig blir ikke det samme. I takt 66, der akkordgrunnlaget også er likt, får vi en kvartstruktur på slag 2 i takten, men denne gangen med bare to kvarter på topp. Slike kvartstrukturer er noe man gjerne higer etter å få til innenfor arrangering i denne stilen.

#### Eksempel 22, takt 9

The musical score for Example 22, measure 9, consists of three staves. The top staff, labeled 'M', is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains a melody starting with a 9-measure rest. The middle staff, labeled 'S/A', is a treble clef with a key signature of one flat and contains a sequence of chords. The bottom staff, labeled 'T/B', is a bass clef with a key signature of one flat and contains a sequence of notes with 7-measure rests.

I dette arrangementet har det, som nevnt i harmonikkdelen, vært viktig med linjer i bassen, - gjerne trinnvise eller kromatiske. Dette fører til at basstemmen innehar akkordtoner utover grunntonene (hovedsakelig terser), noe som i sin tur gir bedre muligheter for å variere voicingen. Som eksempel på dette kan jeg igjen vise til takt 9, der vi får en ters i bassen, i akkorden Fadd9/A. Dette er med på å legge til rette for kvartstrukturen nevnt over.

I den siste takten i hele arrangementet har vi, som nevnt i delen om harmonikk, en typisk vending innenfor sjangeren, - fra en dominantisk bII9 til en tonikalsk I9. Det som rent voicingsmessig er interessant her, er at begge de to akkordene er voicet på samme måte, noe som fører til at alle stemmene beveger seg ned et lite sekund fra den ene akkorden til den andre. Dette forsterker akkordovergangen, og gir det en klangfull dimensjon i tillegg til det rent funksjonsharmoniske. En slik bevisst bruk av stemmeskred gir etter mitt skjønn en meget fin effekt.

Øvrige stemmeskred, gjennomføringen av doblingsregler og lignende, drøftes i delen om i stemmene i total og i delen om ytterstemmene og melodien.

### 5.1.4 Rytmikk

Denne sangen har svingåttedeler jf. sjangeren, i taktarten 4/4. Den er ikke rytmisk avansert, men jeg vil hevde at den er rytmisk nyansert, og fyller sjangerens rytmiske norm. Ved én anledning synges det, som nevnt i innledningen, rette åttedeler, og det skjer i avslutningen, - takt 69 og 70. Denne endringen av åttedelene står ikke inntegnet i notene (ei heller at det



synges ”molto ritardando”), men gjennomføres i innspillingen, og er naturlig å gjøre sett i forhold til sjanger.

Arrangementet har en gjennomgående trend, som går på at de akkompagnerende stemmene forholder seg ganske statisk, når melodistemmen er aktiv, både når det gjelder rytmikk og voicing. I pausene, kommer de akkompagnerende stemmene så mer på banen. Dette slipper til melodien på en veldig fin måte, og man får, etter min mening, en god rytmisk dialog, som ikke er påtrengende, men som gir en fin variasjonsfølelse. Eksempler på dette er taktene 13-16 (se eksempel 23), der de akkompagnerende stemmene holder en statisk rytme de to første taktene, for så å presentere et mer fremtredende mønster i de to neste. Noe av det samme skjer i taktene 37-40, men her er det lengre toner i stedet, og det er harmonikken som utgjør fremdriften (takt 39 og 40). I taktene 43-46 finnes et annet eksempel. De akkompagnerende stemmene forholder seg noenlunde rolig frem til takt 45. Der kommer sopranstemmen inn med en liten bevegelse, når melodien ligger på en lang tone. I påfølgende takt (46), skjer akkurat det samme, men her er det tenorstemmen som har bevegelsen. I taktene 67-69 er det de akkompagnerende stemmene som tar over det styrende i sangen, når melodien legger seg til ro et par takter.

#### Eksempel 23, takt 13-16

The musical score for Example 23, measures 13-16, is presented in a three-staff format. The top staff is the Melody (M) in the Soprano (S) voice. The middle staff is the Alto (A) voice, and the bottom staff is the Tenor (T) voice. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note on G4 in measure 13, followed by eighth notes in measure 14, a quarter note on G4 in measure 15, and a whole note on G4 in measure 16. The alto and tenor parts provide a steady accompaniment with quarter notes and eighth notes.

Refrengnet i denne låten er veldig tydelig rytmisk bygd opp. Bassen har en rytme, som i hovedsak markerer slag 1 og 3 i takten, med forslag inn til disse. Mellomstemmene markerer, i taktene 29-32, alle firedelene, med et enkelt rytmisk unntak i annenhver takt, der de har to firedeler samt en innsats på slag 3 og. I takt 33-34 varieres det med at sopranen ligger på en lang tone. En slik variasjon gjør at arrangementet ikke blir for vertikalt oppstykket. En variant til finnes i taktene 35-36, der tenorstemmen har firedeler, mens sopran og alt kommer på slag 1 og og 3 og i takten. I taktene 37-39 har alle mellomstemmene firedeler igjen. Mellomspillet, som følger i taktene 39 og 40, bryter rytmisk, med lengre noteverdier. Dette skjer trolig for å skape variasjon og spenning inn i ny del.

Standardrytmen som bassen har, med forslag til 1 og 3, brytes enkelte ganger i sangen opp, med at det synges på alle firedelene i takten i stedet. Dette skjer for eksempel i taktene 19 og 20, der bassen endrer sin rytme til firedeler, mens kompet for øvrig synger på slag 1 og og 3 og. Dette gir variasjon, men ingen rytmisk endring i så måte. I taktene 37-38, synger bassen firedeler sammen med mellomstemmene. Dette gir en veldig vertikal rytmikk, men på samme tid en tydelig fremdrift. Støtene på hvert taktslag drar sangen fremover, noe som gir et løft mot slutten av frasen. I B-delen fra takt 43, ligger mellomstemmene på relativt lange toner, mens det er bassen i firedelsbevegelse som lager fremdriften. Dette mønsteret bryter med resten av sangen. Sammen med melodilinjen og det harmoniske, som endres noe, formes en del som er litt annerledes, - en B-del.

Vi ser at arrangøren har et noenlunde fast mønster i den rytmiske oppbygningen, som han riktignok justerer litt på hele veien, for å beholde spenningen i akkompagnementet.

Firedelene som mellomstemmen ofte innehar i dette arrangementet imiterer på en måte gitaren i et jazzensemble. En slik bevegelse gir oss en følelse av fremdrift, men det gir samtidig et tydelig inntrykk av det harmoniske, ettersom det settes akkorder på hver firedel. Utfordringen vokalt blir å få det til tydelig og rytmisk på plass, samtidig som at det må synges på en måte som fremhever tonen man faktisk synger. Både hensynet til det rytmiske og det akkordiske må ivaretas (se eksempel 21).

Denne låten tilhører som nevnt en slags jazzsjanger. Med unntak av forspillet og B-delen, er det interessant å se at melodien kommer på eneren i nesten hver takt. Unntakene er taktene med opptakt (naturlig nok), samt inngangene til takt 15, 19, 27, 66 og 67, der anslaget kommer på 4 og i takten før. I takt 69 kommer det noe som skjer bare en gang i sangen, at melodien kommer inn på 1 og.

I B-delen fra takt 43 er det lagt vekt på en mer synkopert struktur. I første frasen kommer melodien aldri rett på eneren eller treeren i takten (utenom første slag i første takt). Etter noen takter (48-50) så er vi tilbake til ener-tankegang igjen, før det i inngang til takt 50 kommer en synkope igjen.

Bakgrunnen for at jeg nevner dette med at melodien ofte settes på tunge taktdeler, er at det normalt sett, innenfor en slik stilart, ville vært flere synkoperinger, samtidig som det ville være mer rytmisk variasjon. Dette gir en litt lettere og mer spenstig melodilinje. Arrangøren er etter min erfaring vel bevandret innenfor jazzen, så jeg tror det må være et bevisst valg. Et viktig poeng her er vel at de som velger å synge denne melodien her kanskje vil synge noe

friere enn det som står i noten, og kanskje dermed synkopere mer enkelte steder. For moro skyld har jeg gått i gjennom innspillingen for å se hva Peder gjør selv, han som både har skrevet, arrangert sangen, og i tillegg synger melodien selv. Det eneste stedet i arrangementet jeg finner et avvik er i takt 22 der han forlenger siste åttedel med en åttedel til, og setter ordet ”skrot” i takten etter på 1 og.

Det er interessant å se i dette arrangementet, at det er skrevet inn et rent rytmisk element, nemlig knipsing. Dette virkemiddelet er tenkt benyttet i forspillet og på refrenget. Det er ikke så vanlig at slike element skrives inn i et arrangement, men her ar arrangøren tydelig hatt en klar tanke om at dette er noe han ønsker. I og med at det ikke gjelder hele sangen, har han understreket hvor det er han ønsker en variasjon.

### **5.1.5 Enkeltstemmene**

#### Basstemmen

Omfanget til denne stemmen spenner fra store D til lille F, alt i et typisk bassleie. Det er kanskje ikke alle forunt å ha en tydelig og god store D på repertoaret, men innenfor rekkevidden for en bassanger bør den etter min erfaring være. Basstemmen i denne sangen har en imiterende funksjon. Som en bassgitar eller en kontrabass.

Basstemmen har, som nevnt i rytmikkdelen, en grunnrytme, med toner på 1 og 3 i takten, med forslag. I takt 25-26 kommer en variasjon til grunnrytmen, der forslaget til eneren er borte. Dette gir variasjon, og varsler om at noe snart skal skje. Dette føres videre til taktene 27-28, som overgang inn til refrenget. I tillegg til grunnrytmen varieres det også med bare firedeler i takten som takt 19. I overgangene/mellomspillene synges også gjerne noe annet, men her står det i sammenheng med det de andre akkompagnerende stemmene gjør, og basstemmen går inn som en del av dem rent rytmisk. I takt 20 fullføres ikke basstemmens rytmiske funksjon, i form av at fireren i takten ikke markeres. Jeg føler ikke at det er naturlig med et hvilepunkt akkurat der, men jeg regner med at begrunnelsen kan være at arrangøren ville gi bassangeren en pustepause, og kanskje også unngå å doble tonen C som melodien har akkurat på den tonen (se eksempel 20).

*Eksempel 24, takt 20*

Stemmen som bassen har i denne låten må sies å være sjangerbestemt. For å gå for konkret inn på stemmen og se på hvor logisk og sangbar den er, må den sees i sammenheng med sjangeren, og den rollen den har å fylle i forhold til det. Allerede i takt 1 kunne man satt fingeren på tritonusspranget mellom store F og store H, men når dette fungerer som et forslag til kvinten, må det defineres som en sjangerriktig vending, og ikke et vanskelig sprang isolert sett. Disse gjentatte kvintsprangene, med forslag, som det mange av i starten av forspillet og hvert refreng, er uansett utfordrende rent intonasjonsmessig, og det er etter min erfaring, fort gjort å ende opp med i en litt synkende tendens i forhold til tonearten.

Nok et element som er krevende vokalt, er oktavsprangene i takt 7 og 8 (se eksempel 25). Oktavsprangene i seg selv er ikke det verste, men tatt i betraktning noteverdiene og gjentakelsen i dette eksempelet, er dette krevende intonasjonsmessig. Dette stedet er nok arrangert ut på den måten det er gjort, for å lage avbrudd og variasjon i låten. Det harmoniske ligger i ro, og da må det varieres på et annet felt, - for eksempel med stemmeføringen, som det er gjort her.

*Eksempel 25, takt 7-8*

Basstemmen har en god del overganger mellom frasene/taktene, som for eksempel i takt 2, 33 og 50. Disse er typiske for sjangeren, og de er også relativt naturlige, og skulle etter min mening være greie å synge. Disse overgangene gir fremdrift inn i neste frase.

Denne stemmen inneholder mange linjer, både kortere og lengre. Takt 9-11, 19-20, 23-25, 27, 47-48, 67-69 er eksempler på dette. Slike linjer, og gjerne kromatiske sådanne, gjør stemmen interessant og mer sangbar. Man vil alltid strebe etter gode linjer i basstemmen, og det synes jeg Karlsson har fått til fint her. Disse linjene er ofte lagt om i oktav (eksempelsvis takt 15 og 23). Dette skjer trolig for å kunne videreføre linjen, og samtidig beholde stemmen i et bassleie.

I takt 14 er det i basstemmen en tverrstand, som går igjen i samme figuren flere steder i låten. Tonen C er introdusert i altstemmen slaget før, mens videreføringen til C# er lagt i basstemmen (se eksempel 21). I takt 49 har basstemmen en kort kopling med altstemmen i decimavstand.

### Tenorstemmen

Omfanget i denne stemmen strekker seg fra en enstrøken E i taktene 63-64, og ned til lille E, noe som forekommer flere ganger både i forspillet og i verset. Stemmen er akkompagnerende, men inneholder en god del viktige elementer for helheten i arrangementet. Dette gjelder bl.a. i forspillet, der stemmen i perioder har en litt annen rolle enn de andre mellomstemmene. De lange linjene i forspillet kan minne om en saksofonstemme i et storband. I taktene 15 og 16 har tenorstemmen en fin kromatisk oppgang sammen med altstemmen. Forspillet og refrenget inneholder også noen fine kromatiske bevegelser, henholdsvis takt 1-4, 7-8, 35-36 og 57-58. Utover de eksemplene jeg akkurat har gitt, vil jeg også nevne de 8 første taktene av verset (takt 13-20), der det er en naturlig og fin utvikling i lengderetningen. I takt 46 svarer tenorstemmen sopranen med en kromatisk nedgang (som nevnt i rytmikkdelen).

Av forhold som vanskeliggjør en god horisontal fremdrift i tenorstemmen, vil jeg nevne følgende: Fra takt 8 til 9, er det en fallende tritonus. Det samme kommer fra takt 36 til takt 37, og fra 58 til 59. Fra takt 62 til 63 har vi også ett tritonussprang, - opp fra lille Bb, til enstrøken E.. Det samme spranget kommer med tonene i motsatt rekkefølge i overgangen mellom takt 64 og takt 65 (se eksempel.26). Det man så bør se etter, er om disse tritonussprangene blir forberedt på noen måte. Hvis man først ser på spranget i taktene 8-9 ser man at tonen F, som skal komme i takt 9, er en del av akkorden på 3og i takt 8, men så kommer basstemmen og

ødelegger det hele med F# på 4og, noe som vanskeliggjør det å synge F på eneren i takt 9. Det samme gjelder de to andre gangene det samme eksempelet forekommer.

#### Eksempel 26, takt 62-65

Spranget fra 62 til 63 er forberedt på en helt annen måte. Her ligger tonen E i både altstemmen og i melodien før tenorstemmen skal ha den. I tillegg er det en kort pause som gjør den auditive omstillingen enklere. I negativ retning spiller det at den nye tonen er i et lysere register, samt funksjonen den nye tonen har, - en none i Dm. Men uansett er nok dette tritonussprang lettere å få til. Spranget tilbake fra takt 64 til 65 er nok kanskje vanskeligere igjen, i og med at man tonen H er så tydelig i basstemmen i 64. Og sette tonen Bb i takten etter, kan nok derfor virke litt vanskelig.

Spranget fra takt 60 og over i 61 virker også litt problematisk. Ass er septim i H-dim, og ville derfor logisk sett gå ned til kvinten i påfølgende akkord, - i så fall tonen G. Det som skjer her er at den i stedet løftes opp til septimen i den nye akkorden C11, altså tonen Bb. Dette er ikke et vanskelig sprang i og for seg, men den harmoniske sammenhengen kan gjøre det litt komplisert.

Totalt sett vil jeg ikke si at tenorstemmen er spesielt vanskelig. Utover det med noen litt kinkige tritonussprang er stemmen relativt grei. I og med at stemmen er imiterende og fyller en rolle sett i forhold til sjanger, er disse sprangene i hovedsak verifiserbare. Den inneholder i det store og det hele få vanskelige passasjer, og har også en rekke melodiførende elementer, som gir den et selvstendig og meningsfullt preg.

#### Altstemmen

Omfanget til denne stemmen går fra lille F#, i verset takt 15, til enstrøken F, som forekommer i refrenget i taktene 35-36, 57-58, og flere ganger i avslutningen fra takt 63. Leiet for denne stemmen er, i perioder i verset, ganske dypt, og kanskje litt dypere enn det man normalt vil

skrive en altstemme. I denne sammenheng er det viktig å bemerke at stemmen originalt synges av en mann.

Altstemmen inneholder ikke de store utfordringene, men er noe preget av å være litt lite melodios, og blir til tider hovedsaklig akkordutfyllende. Som eksempel på dette vil jeg nevne de første taktene i verset, - takt 13 og 14. Disse taktene er lite spennende, og spranget ned til tonen F# i takt 15, virker etter min mening ikke særlig naturlig (se eksempel 23).

Kromatikken videre, opp fra F#, gir to meningsfulle takter, men etter det igjen er stemmen tilbake som en akkordutfyllende stemme. Hvis man ser på hvilke akkordtoner stemmen har, for eksempel i verset, ser vi at det hovedsakelig er viktige toner som ters eller septim, men som nevnt, er ikke alltid det horisontale hensynet like godt ivarettatt. Et siste punkt som kan være litt vrient med denne stemmen er å komme inn i siste takt. Stemmen slutter på lille A i takt 69, og skal, etter et kromatisk mellomstikk i melodien, inn på septimen i F#9-akkorden, - tonen E.

Kromatikken i taktene 15-16, 23-24, og i begynnelsen av B-delen, samt den korte oppgangen i takt 49 sammen med bass i decimavstand, er i grunn det eneste krydderet denne stemmen har, arrangementet sett under ett.

#### Alt 2 (gjelder forspillet og stemme nr. 3 sett ovenfra i SA-systemet)

Løsningen rent praktisk, i form av hvem som skal synges denne stemmen, er for eksempel at den som skal ha barytonsolo i resten av låten, går inn og synger denne stemmen i forspillet. Stemmen ligger nemlig i et leie som er litt i det laveste laget for en alt. Toneregisteret for stemmen går ned til lille F og opp til enstrøken D. Stemmen er i og for seg logisk i den sammenhengen den opptrer. Den inngår som en naturlig del av det triosatsliknende forspillet. De to første taktene er helt like de to neste, mens det er en fin stemmeføring i takt 5 og 6. Av intonasjonsmessige utfordringer her vil jeg nevne H'ene i takt 8 og 11. Disse stikker litt ut av den horisontale sammenhengen.

#### Sopranstemmen

Lybeste tone i sopranstemmen er tostrøken D (forspillet), mens laveste tone er enstrøken C (forekommer i verset). Stemmen virker lettsunget og meningsfull. Den er akkompagnerende i store deler av arrangementet, men har melodien i forspillet, i mellomspillene, og i deler av avslutningen, noe som gjør den morsom å synges. I takt 45 er det en liten kromatisk nedgang, som er med på å krydre stemmen og arrangementet for øvrig.

Nesten alle sprangene stemmen har virker logiske, bortsett fra kanskje noen få steder. Fra takt 18 til 19, ville den opplagte stemmeføringen være å gå fra tonen Db og ned til tonen C, men i stedet går den opp til tonen F. Overgangen til tonen G# i takt 39 kan nok også være en utfordring. Tonen er ikke forberedt i noen andre stemmer, men det at den er logisk ut fra harmonikkgrunnlaget på stedet, gjør at den etter litt øving bør gå an å få til. I takt 65 er det en tverrstand på siste slag (se eksempel 27). Sopranen skal synge en Ab, som ikke er forberedt. Slaget før har melodien og tenoren lille A, mens sopranen har enstrøken F. Dette har allikevel ikke særlig negativ effekt for stemmen, i og med at den harmoniske oppbygningen i takten gjør tonen Ab naturlig der den kommer allikevel. Det at den videreføres korrekt, ned til en G, gjør også innsatsen mer logisk. Man kan på en måte relatere innsatsen til det videre forløpet.

#### *Eksempel 27, takt 65*

Sopranstemmen er etter min mening, den desidert letteste stemmen. Den inneholder relativt få vanskelige sprang, og om ikke stemmen er meget melodios, er den langt fra ulogisk. Noe av begrunnelsen for at denne stemmen er godt gjennomført horisontalt sett, kan være at dette er en ytterstemme, som normalt sett høres bedre, enn for eksempel altstemmen, og derfor må inneholde et minstekrav av horisontal logikk, rett og slett for at arrangementet som helhet skal låte bra. Det er etter min mening ivarettatt her.

#### Melodien

Registeret for denne stemmen har ytterpunktene lille A (takt 25) og enstrøken D (i takt 37 og 65), - et typisk baryton- eller 1.-bassleie. Rollen er naturlig nok utpreget solistisk, og innehar i det store og hele forgrunnen alene i dette arrangementet. I neste del, som omhandler stemmene som helhet, ser jeg på at melodien inneholder en del toner som ikke hører med til grunnakkordens toner, men ofte metningstoner av ulik art. Dette kan føre til at stemmen blir mindre logisk og vanskeligere å synge, men jeg føler ikke at det er tilfelle i denne sangen. Stemmen er i all hovedsak sangbar og meningsfull.



For å nevne noen av de ulike utfordringene som finnes i denne stemmen, kan jeg nevne blant annet et oktavsprang fra takt 20 til 21. Sluttfrasen, i de to siste taktene (69 og 70, se eksempel 28), består nesten utelukkende av små sekunder i avstand mellom tonene, noe som er veldig krevende å synge rent. Det er riktignok en meget logisk frase, som er typisk for sjangeren, men etter min mening, vil det allikevel være utfordrende å komme riktig ut tonalitetmessig, noe som er viktig for de andre stemmene som skal inn igjen i siste takt.

#### *Eksempel 28, takt 69-70*

Leiet for denne stemmen er som nevnt lagt i et 1.-bassleie, noe som er ganske mørkt for en melodilinje i vokal sammenheng. Stemmen har en god del like toner med bassen, noe som fort kan føre til at det blir litt vanskelig å orientere seg intonasjonsmessig. Dette kommer jeg tilbake til i delen om ytterstemmene og melodien.

Melodilinjens i denne sangen er aldri koplet opp mot en annen stemme, med for eksempel en kopling i ters, sekst eller decim. Det eneste stedet det er en slags direkte rytmisk underbygging av melodien er i takt 65 (se eksempel 27), der alle stemmene har samme rytmikk. Rytmisk, mer generelt sett, forholder melodistemmen seg relativt rolig på verset. Her avsluttes hver frase med en lang tone, og det er gjerne en pause over i en ny. På refrenget er ordene flere, noteverdiene kortere, og det er nesten ikke pause mellom frasene. Refrenget oppleves, blant annet pga. dette, litt mer livlig enn verset.

Det legges til rette i dette arrangementet for at melodistemmen skal få plass og ha en viktig betydning rent harmonisk. Melodien har ofte sin tone alene, og innehar, som nevnt i delen om voicing, ofte metningstoner til akkordene.

### **5.1.6 Stemmene i total**

Et interessant fenomen i dette arrangementet er at det ikke er tekst i de akkompagnerende stemmene. Jeg føler at sangen blir litt statisk som følge av det, og etter min mening kunne det

kanskje vært lagt inn noen tekstelementer som variasjon en gang eller to, eller for å understreke et høydepunkt, som for eksempel i takt 49-50 (se eksempel 29).

*Eksempel 29, takt 49-50*

De akkompagnerende stemmene synger hovedsakelig på ”do”, som varieres med enten en ”t” eller ”n” på slutten, for å lukke vokalen. Disse variasjonene benyttes for eksempel i forspillet og på refrenget. I tillegg synges det enkelte ganger på ”o”, eller ”ho”, som gir en litt mykere ansats. Dette skjer i hovedsak på verset. Årsaken til denne oppbygningen med ulik tekst, handler trolig om dynamikk og oppbygning. ”Do” er litt hardere og egner seg best i litt kraftigere partier, mens ”o” og ”ho” er mykere, og derfor egner seg best på verset som akkompagnerende underlag. På verset utføres dette konsekvent, ved at det synges på ”ho” i mellomstemmene i de partiene melodien er aktiv, mens det i pausene og kommentarene innimellom, synges på ”don”. I takt 8 lukkes vokalen på slag 1 og, noe som gir en sjangerkorrekt variasjon til frasen. Det ser etter min mening ut til, at bruken av ulik tekst i de akkompagnerende stemmene er utført med bakgrunn i å kunne forme fraseringen, og underbygge dynamikken og oppbygningen i sangen.

Stemmene i dette arrangementet er, som nevnt i delen om voicing, lagt ut relativt tett. Dette gir en veldig helhetlig akkompagnerende gruppe, og hindrer at enkeltstemmer stikker seg ut. Samtidig kan det kanskje til tider bli litt trangt i det nedre registeret, noe som igjen kan føre til klanglig ”grumsethet”, som jeg kalte det i voicingdelen.

Dette arrangementet inneholder en hel del stemmeskred. I takt 14 beveger alle stemmene seg oppover fra slag 2 til 4. Fra takt 26 til takt 27 er det også stemmeføring i samme retning, men her kan det kanskje verifiseres ut fra at kompets hovedstruktur avsluttes i takt 26, mens innslaget i takten etter er en slags kommentar. Overgangen fra takt 30 til 31 utgjør også et stemmeskred, men hvis man ser på basstemmen, så er tonen F# på slag 4 og i takt 30, mer å regne som et forslag enn en viktig tone. Ser man bort fra dette forslaget, beveger bassen seg fra en C på slag 3 i takt 30, ned til en G i takt 31, altså ikke noe stemmeskred. Det samme

skjer inn i takt 33, og fra takt 52-53. Vi har også stemmeskred i alle stemmer i takt 54-55, og i takt 65 er det også et, fra slag 3 til 4 i takten. Inn i takt 63 beveger også alle stemmene seg parallelt, men her har det vært en pause og et tydelig brudd, så dette har ingen negativ effekt som sådan. Det finnes også et stemmeskred i avslutningen i takt 70, men denne gangen er det meget bevisst utnyttet, som en sjangerkorrekt avslutning på sangen.

Hvis man ser på de akkompagnerende stemmene isolert sett, noe som etter min mening i enkelte deler er naturlig, når melodien er lite aktiv eller har en helt annen rolle, så finner jeg flere stemmeskred. Dette skjer: midt i takt 9, i overgangen fra takt 19 til 20, fra fireren i takt 20 til eneren i takt 21, midt i takt 22, i takt 37, fra takt 46 til 47 og midt i takt 59.

Etter mitt skjønn ser det ut til at noe av bakgrunnen for de aller fleste av disse stemmeskredene trolig er, at arrangøren søker å fylle ut akkordene med flest mulige toner, og helst vil unngå å doble toner i de akkompagnerende stemmene. Dette ser ut til å føre til enkelte parallellføringer. Skredene oppstår som oftest når de akkompagnerende stemmene har firedeler, og på en måte skal fylle "kompgitarens" rolle som akkordgiver, jf. for eksempel et storband. Støtene er relativt korte, og det er i disse partiene gjerne det akkordiske og det rytmiske som er viktigst. For å tjene sangens sjangertypiske harmonikk og rytmikk, og tydeliggjøre den, er dette en god tanke, men hvis målet er sangbarhet og at arrangementet som helhet skal klinge godt, mener jeg at noen av disse sprangene burde vært unngått. Det horisontale forløpet blir etter min mening enkelte steder litt hakkete som følge av dette.

I taktene 47 og 48 har sopran- og altstemmen et lite sekund seg i mellom (se eksempel 30).

Dissonansen utgjør ters og none i akkorden, og holdes, sammen med kvinten i tenor, i begge taktene. Den harmoniske fremdriften skapes av den kromatiske nedgangen i bassen.

Dissonansen klinger fint med, uten å stikke seg ut på noen negativ måte, og skaper en klanglig variasjon. Den samme dissonansen forekommer i taktene 63 og 64 også, men denne gang i alt- og tenorstemmen.. I takt 33 ligger melodien og tenoren i intervallet lite sekund.

Funksjonen til tonene er grunntone og stor septim. I takt 10 i forspillet har alt2 og sopran tonene lille H og enstrøken C, noe som skaper fin spenning inn i neste akkord (se funksjonsharmonisk analyse, takt 11). Det finnes også kortere innslag av små sekunder mellom stemmer i forspillet, henholdsvis takt 5, 6, 7 og 10. Melodien er også innom toner som står i forholdet lite sekund til mellomstemmene enkelte ganger, for eksempel takt 13 og 14. Det finnes altså mange innslag av stemmer i avstanden lite sekund i dette stykket, noe som kan forklares ut fra tonetilfanget til akkordene som sjangeren gir. Selv om dette tradisjonelt er vanskelig å synge, og oppfattes klanglig utfordrene i en vokal kontekst (gjelder kanskje særlig

det første eksempelet, i taktene 47-48, der det forekommer i de to lyseste stemmene), synes jeg at det i dette arrangementet er med på å berike det harmoniske uttrykket på en fin måte.

### Eksempel 30, takt 47-48

Stemmekryss forekommer noen ganger i dette arrangementet, men kun i forspillet. I de to første taktene av forspillet ligger tenorstemmen over begge altstemmene, mens den i de to neste taktene ligger lysere enn den laveste altstemmen. Dette har med de ulike rollene stemmene har. I takt 10 (på slag 3), og i takt 11 og 12 går den lyseste altstemmen over sopranstemmen. Utover dette er det ingen stemmekryss i de akkompagnerende stemmene. Når det gjelder melodien, så krysser den naturlig nok tenorstemmen (og så vidt altstemmen, takt 37 og 59) mange ganger i arrangementet. Dette fordi melodien er lagt i et 1.bass-leie. Rollefordelingen verifiserer dette.

I refrenget i taktene 35-36 er det meget stor avstand fra mellomstemmene og ned til basstemmen (se eksempel 31). På eneren i takt 35 er det 2 oktaver, og så blir dette gradvis minsket med en halvtone om gangen for hver halve takt. Dette ville i et tradisjonelt arrangement blitt for stor avstand mellom stemmene, men her har basstemmen en annen og mer selvstendig imiterende funksjon, samtid som melodistemmen ligger i leiet mellom mellomstemmene og basstemmen.

### Eksempel 31, takt 35-36

Det skjer enkelte ganger i dette arrangementet at melodien beveger seg likt med noen av mellomstemmene fra en tone til en annen. Som eksempel på dette vil jeg nevne bl.a. takt 29, der melodien og tenorstemmen beveger seg fra lille A til lille G, om ikke helt samtidig rent rytmisk. Det samme skjer i neste takt (30), samt i taktene 31 og 32, der samme tema kommer igjen med et annet harmonisk underlag. I taktene 37 og 57 har melodien og alten samme toneovergang, hvis man ser på de betonte slagene 1 og 3 i takten. Disse eksemplene utgjør på den ene side ikke paralleller som er meget hørbare, i og med at de som regel er forskjøvet i forhold til hverandre rent tidsmessig. På den annen side bør det etter mitt skjønn, ikke være for mange av dem, ettersom de kan føre til at arrangementet blir noe platt og utflatet. I takt 65 har melodien og tenoren den samme bevegelsen hele takten, men i dette tilfellet vil jeg heller se på det som en forsterkning og tydeliggjøring av melodien, enn negative paralleller. Doblingen mellom tenor og alt som første gang forekommer i taktene 15-16, er et annet eksempel på en bevisst dobling (se delen om voicing). Øvrige paralleller behandles i delen om ytterstemmene og melodien.

Ledetoneføring i et arrangement sier ofte mye om hvor god stemmeføringen er. Jeg har derfor valgt å se på noen av dominantene i dette arrangementet, og hvordan ledetone er videreført. Et eksempel på en tradisjonell korrekt videreføring av ledetoner er overgangen fra takt 12 til 13, C9 til Fmaj (se eksempel 23). Her går septimen til ters, tersen til stor septim, nonen til grunntone, og grunntonen til ny grunntone (bassen). Tersen i dominanten skal normalt sett videreføres til grunntonen i neste akkord, men i denne sammenheng og sjanger vil jeg ikke kalle det feil å føre den videre til den store septimen, noe som ikke medfører tonebytte i det hele tatt. Grunntonen blir ivaretatt ved at den blir introdusert i to andre stemmer.

I takt 14-15, C#dim7 til D, blir dimakkorden videreført korrekt, med unntak av altstemmen. Septimen i altstemmen ville normalt sett bli videreført til en kvint i påfølgende akkord, men fordi Karlsson tydelig har villet fremheve den kromatiske stemmen som følger i neste takt, har han avbrutt den tradisjonelle videreføringen og latt altstemmen hoppe ned og doble tenorstemmens ters. Ledetoneføringen er bevisst avbrutt for å oppnå noe annet. Dette argumentet kan også brukes om det som skjer i siste del av takt 16, D7/F# til Gm7. Alle stemmene føres rett, bortsett fra kvinten som ligger i altstemmen. I stedet for å bli ført til grunntone, blir den ført til septim i neste akkord. Man har jo normalt sett større frihet med videreføringen av en kvint, i og med at den ikke leder like mye som en ters eller en septim og derfor ikke er definert som en ledetone, selv om den normalt sett føres ned til grunntone. Jeg vil også nevne en helt annen variant av ledetoneføring (eller mangel på sådan), som ser vi i taktene 26-27 (se eksempel 32). Her går man fra G7 til en slags C-dur, uten at stemmene

videreføres på normal måte. Her gjør sangen, etter en kort pause, et hopp inn i et mønster som ivaretar det harmoniske forløpet, men ikke med den vanlige videreføringen av stemmene. Med bakgrunn i disse eksemplene vil jeg hevde, at ledetoner i dette arrangementet stort sett blir ført korrekt videre, med mindre det har vært ønskelig fra arrangørens side og endre stemmeføringen for å oppnå noe annet. Blir det mye slik alternativ føring kan enkeltstemmene lett bli ulogiske, men brukt bevisst og ikke for ofte, kan det absolutt verifiseres. Et annet poeng i denne sammenhengen er om ledetonene dobles, noe man normalt vil unngå. I eksemplene nevnt ovenfor blir ters og septim aldri doblet.

### Eksempel 32, takt 26-27

Jeg har i dette arrangementet funnet flere innslag av overlapping, antesipasjon, og echappée (jf. Tveit, Harmonilære, s. 80, 157 og 158), men jeg føler at dette ikke har relevans slik dette stykket opptrer, og jeg har derfor valgt å ikke komme noe nærmere inn på dette.

### 5.1.7 Ytterstemmer og melodi

Det er viktig at melodistemmen, basstemmen og den lyseste stemmen klinger godt sammen. Det er de stemmene som høres best, og på den måten former mye av det klanglige sluttproduktet. Ofte ligger melodien i arrangementene til The Real Group i sopranen, men i dette tilfellet ligger den som kjent i et barytonleie, noe som gjør at vi har tre stemmer som bør klinge spesielt godt sammen. Dette vil jeg nå se nærmere på.

Rent harmonisk bør disse tre stemmene presentere de viktigste akkordtonene i stor grad (i første omgang grunntone og ters). For å finne ut om dette er tilfellet har jeg som eksempel tatt for meg verset frem til og med takt 26, der disse stemmene har følgende funksjoner i de ulike akkordene (nevnt i rekkefølge sett nedenfra i noten, dvs. bass/sopran/melodi): Takt 13: grunntone/kvint/kvint, grunntone/11/11. Takt 14: grunntone/ters/ters, grunntone/ters/kvint (dimakkord). Takt 15: grunntone/grunntone/grunntone, grunntone/septim/septim. Takt 16: ters/grunntone, ters/grunntone. Takt 17: grunntone/kvint/ters. Takt 18: grunntone/none/add13,

grunntone/senket none/kvint. Takt 19: grunntone/forhøyet kvint/ters, grunntone/13/ters. Takt 20: grunntone/kvint/11, grunntone/none. Takt 21: grunntone/kvint/kvint, grunntone/11/11. Takt 22: grunntone/ters/septim, grunntone/ters/ters (dimakkord). Takt 23 og 24 er like takt 15 og 16. Takt 25: grunntone/kvint/ters. Takt 26: grunntone/kvint/9 og grunntone.

Bare i 11 av totalt 25 av akkorder inneholder disse stemmene til sammen minimum grunntone og ters. Alle akkordene inneholder grunntonen. I 2 av akkordene har alle tre stemmene bare grunntoner. I 4 av akkordene dobles viktige akkordtoner som ters og septim. Vi ser altså at normen om at disse tre stemmene ofte bør inneha akkorddefinerende toner som grunn tone og ters ikke gjennomføres i særlig grad, ettersom under halvparten av akkordene innehar disse tonene. Grunntonen er med i alle akkordene, og vi finner altså 2 akkorder der alle de tre stemmene innehar grunntonen. Dette er taktene hvor alten og tenoren utgjør spenningen i stykket (takt 15-16 og 23-24), derfor kan et slikt tydelig hvilepunkt verifiseres. I delen om stemmene i total kom jeg, med bakgrunn i gjennomgang noen dominantakkorder, frem til at dobling av ledetoner ikke var vanlig. I denne gjennomgangen ser vi at dobling av terser og septimer forekommer, om ikke i dominantene.

Et forhold som gjerne blir et problem mellom de viktigste stemmene i et arrangement, er de like tonene melodien har med basstemmen, både i unison og oktaver. Jeg var inne på dobling i takt 15 og 23 i forrige avsnitt, men jeg vil kort presentere hvor dette forekommer ellers i dette arrangementet også. På slag tre i takt 26 har de samme toner i oktav, som igjen parallellføres til begynnelsen av takt 27. I takt 30 har de begge tonen lille C på treeren. I takt 32 har begge stemmene grunntone i oktav på slag 1 i takten (G), for så å ha unison grunntone på slag 3 (lille D), der også forslaget til tonen er likt. Dette følges så opp med grunntone i oktav igjen i takt 33 (Bb). I takt 39 og 41 skjer det også i form av en dobbel grunntone, - lille C. B-delen begynner med unison grunntone, - lille D i takt 43, som videreføres med grunntoner i oktav i taktene 45 og 46. I takt 50, 60 og 66, har begge stemmene tonen C i oktav. I takt 67, - tonen F, - på slag en og to i takten. I siste avslutningsakkordene har de begge tonene F til F# i oktav. I tilfellene i takt 39 og 41 er det i arrangementet lagt opp til at alle skal ha samme tone, og da er det på en måte greit at stemmene synger det samme. Det samme gjelder parallellføringen i takt 70, og enkelte andre steder der fraser skal avsluttes, og det dermed er naturlig at begge stemmer slutter på grunntonen. Men, blir det mye av dette i låten for øvrig kan arrangementet fort virke litt tung og kjedelig, og det er absolutt partier her som etter min mening rammes av det. De faktiske oktavparallellene som oppstår kunne vært unngått. Det at melodien i B-delen har mange grunntoner, pakker inn det harmoniske i stor grad, og skaper en kontrast til de andre delene, men det blir etter min mening litt tungt.

Hvis man ser på ytterstemmene i dette arrangementet har de ikke like mange like toner og paralleller, men det finnes også her. I taktene 1 og 2 er begge innom grunntonen F flere ganger, mens begge stemmer lander på en C i oktav i takt 11. Taktene i verset, takt 15-16 og 23-24 er nevnt allerede i avsnittene over, og tonen C i takt 28 innehar også alle stemmene. Refrenget starter med en oktav på tonen F (takt 29). Neste sted er slag 1 i takt 45, der begge har tonen G i oktav. I tillegg har vi takt 50, som igjen dreier seg om en stopp i arrangementet før nytt refreng, der ytterstemmene har tonen C i oktav (se eksempel 33). Denne videreføres, riktignok med en pause i mellom, til en F i nytt refreng (takt 51). Det hele avsluttes i takt 67, der begge stemmene har tonen F i oktav på slag 1 i takten. De aller fleste av disse doblingene handler om frasestart eller fraseslutt, og kan verifiseres ut fra det. Parallellen jeg fant (takt 50-51) opptrer på en slik måte at den ikke kan defineres som et negativt element.

*Eksempel 33, takt 50-51*

Et annet viktig punkt for arrangementet som helhet er bevegelsesmønsteret ytterstemmene og melodien i mellom. Generelt sett er arrangementet ikke bygd opp med utstrakt bruk av motbevegelse, sånn som eksempelvis Monicas Vals.

Forspillet inneholder ikke noe fast bevegelsesmønster fra begynnelsen, men i takt 9 og 10 kommer det en motbevegelse, der basstemmen beveger seg oppover og sopranstemmen gradvis nedover. Sopranstemmen beveger seg ikke trinnvis, men mønsteret er tydelig for det. Verset består stort sett av sidebevegelse, der bassen beveger seg mens melodi og sopran forholder seg rolig. I taktene 15-16, 22 og 23 er det en sidebevegelse mellom bass og sopran. Takt 21-22 gir en motbevegelse mellom bass og melodi, og akkurat det samme skjer i taktene 59-60. Takt 27 inneholder en likebevegelse, - en slags kobling i decimavstand mellom bass og sopran. Refrenget starter som forspillet uten en særlig definerbar bevegelse. Mot slutten av refrenget i taktene 37 og 38 er det en motbevegelse basstemmen og melodien i mellom, ala takt 9 og 10 i forspillet. B-delen er ganske statisk lagt opp, nesten uten bevegelse i de første fire taktene. De neste fire inneholder en sidebevegelse med basstemmen trinnvis på vei nedover, og de andre stemmene liggende i ro. Avslutningen, fra takt 63, består i det store og



hele av en lang sidebevegelse, med et kort innslag av mot- og likebevegelse i takt 65 (se eksempel 26).

Bevegelsesmønsteret mellom bass-, sopran-, og melodistemmen i dette arrangementet består i hovedsak av trinnvise bassganger som skaper sidebevegelse. Det er kun kortere innslag av motbevegelse og likebevegelse. I lengre deler av arrangementet er det ikke noe typisk bevegelsesmønster stemmene imellom.

Den rytmiske interaksjonen disse stemmene i mellom er behandlet i rytmikkdelen, og i delen om basstemmen.

### **5.1.8 Dynamikk**

Det er ikke påført noe dynamikk i notene til dette arrangementet. Dette står i samsvar med de andre arrangementene som er gitt ut, der det i heller ikke står oppgitt dynamiske ønsker fra arrangørens side.

### **5.1.9 Tekst**

Teksten i denne sangen handler etter mitt skjønn om menn, og menns evne til å få damenes oppmerksomhet. Teksten tar ikke for seg sjekketriks og andre knep som gjør deg populær der og da, men beskriver hva du kan gjøre for å holde deg attraktiv på sikt. Budskapet kan vel i kortform videreformidles som, at uansett hvilke triks du bruker for å nå frem til damene, så er det å være en gentleman det aller viktigste. Gir du deg hen til romantikken, og er en riktig gentleman, så kommer alle verdens kvinner til deg, - enkelt omskrevet fra teksten, som er skrevet av Peder Karlsson.

Teksten fortelles av en mann, som snakker til andre menn. Målgruppen vil jeg anta er voksne mennesker av begge kjønn. Melodien ligger ganske lavt i leie, noe som underbygger teksten, og hjelper lytteren i å identifisere seg med mannen som forteller historien.

Et gjennomført virkemiddel, som benyttes i melodien i det her stykket, er at nesten alle strofer avrundes med at toneleiet går ned. Dette fravikes kun de gangene man skal videre inn i refrenget, da melodien går opp. Dette gir på en måte luft og fraspark inn i refrenget, og sangen åpnes på en måte opp. Dette er også tekstlig forankret.

I verset er det alltid et hvilepunkt før neste strofe, - gjerne en lang tone etterfulgt av en pause. Dette gjør at man rekker å få med seg innholdet i teksten, før det kommer noe mer. Refrenget går litt mer i ett, men det skal jo gjerne ha litt mer energi og sprut i seg. Refrenget blir gjentatt

en gang, slik at budskapet kommer frem. Tredje refreng har en annen tekst en de to første. Dette er trolig for å bringe sangen videre rent innholdsmessig.

### **5.1.10 Forspill**

Forspillet i dette stykket setter stemningen for resten av låten, både harmonisk og rytmisk. Hele forspillet består av 12 takter, og er egentlig bare en variasjon av refrenget i låten. Akkordgrunnlaget er så å si likt, men med en litt annen oppbygning i rytmikk og voicing. De første taktene er lagt ut som en slags triosats i de tre lyseste stemmene, samt en linje i tenorstemmen og en bassgang i basstemmen. Tenorstemmen går inn sammen med de andre stemmene (utenom bassen) fra takt 5. Taktene 9 og 10 er nesten identiske med takt 37 og 38 i refrenget. Eneste forskjellen er at melodien her er lagt opp i sopranstemmen, og at stemmene under er omfordelt. De to siste taktene er en overgang inn i 1. vers, som skaper spenning og forventning.

Forspillet skaper forventning og gjør at man får lyst til å høre mer, men etter min mening er det kanskje litt i lengste laget. Det kunne vært vesentlig forkortet for eksempel ved å gå rett i takt 9 når takt 4 var ferdig, evt. begynt rett i takt 9.

Forspillet er femstemt, og det betyr at den som synger melodistemmen fra første verset i takt 13, må gå inn å synge en av mellomstemmene i introen. Sopranstemmen innehar melodien.

### **5.1.11 Avslutning**

Avslutningen av låten begynner i takt 63. Refrenget i forkant avsluttes med en overgangsakkord lik den som går over i B-delen, men i stedet går sangen over i en repetisjon av de fire siste taktene i refrenget (takt 57-60). En liten endring gjøres riktignok. Denne gangen er takt 59 og 60 komprimert til én takt, og akkordgrunnlaget gjøres unna i dobbelt tempo. I fra takt 67 går avslutningen over i en lang sluttkadens som ender i en F9-akkord i takt 70. Denne delen inneholder en trestemmighet i mellomstemmene over basstemmens kromatiske nedgang, og ender opp i en dominant i kvart-sekst-forholdning på slag 1 i takt 69. Deretter blir det en pause i de akkompagnerende stemmene, mens melodistemmen ”konkluderer” i en kromatisk kommentar; ”Då kommer världens alla kvinnor till dig!”. Helt på slutten blir alle stemmene med igjen, og det settes en tydelig dominant bII9, før avslutningsakkorden.

Vi ser at avslutningen av denne sangen inneholder elementer fra refrenget pluss en hale som rent harmonisk er en typisk vending for sjangeren. Resultat blir en slutt som står fint i

samsvar med helheten av låten, men samtidig inneholder noe nytt som gir den nødvendige snerten en avslutning gjerne bør ha. Det står ikke foreslått noe om dynamikk eller foredrag for øvrig i noten som kunne gitt føringer for hvordan denne avslutningen burde utføres, men i innspillingen lager The Real Group en tydelig ritardando i de to siste taktene, for så å ende opp i en lang avslutningsakkord, som er notert inn i notene med en fermate.

### **5.1.12 Innspilling**

Jeg har benyttet innspillingen av denne låten som en referanse for arrangementet jeg har analysert, og jeg velger derfor å kommentere den. Den har en helhetlig betydning.

Innspillingen av denne låten inneholder en plystrestemme. Denne stemmen dobler sopranstemmen i forspillet (oktav) og har ”fills” i de to siste taktene før første vers. Videre er det ”fills” på 2. vers i taktene 15-17, 19-20, 23-25 og 27, og det kommer også igjen mot slutten av låten, i takt 67 og 68. Dette gir sangen et ekstra virkemiddel, og et nytt element rent klanglig. En utfordring kommer i tillegg, i form av å få plystringen til å gå inn som en del av akkompagnementet (selv om det selvsagt også skal stå i kontrast), og å få det intonasjonsmessig på plass. Dette med plystrestemmen står foreslått som en variasjon i tekstlig form på siste side i arrangementet. En annen ting som står der er at melodistemmen foreslås sunget av vekselvis en eller flere personer. Dette er gjort i innspillingen. På andre refrenget er melodistemmen doblet opp noen ganger. Dette er trolig gjort for å lage litt mer trykk i refrenget og for å variere lydbildet noe. I innspillingen er det også variert med at melodistemmen også dobles med en kvinnestemme i overoktaven på tredje refrenget. Dette er trolig også gjort for å skape variasjon, samtidig som det underbygger teksten, som like gjerne kunne vært fortalt av en kvinne, - til menn.

Innspillingen er altså ikke helt som arrangementet, men ikke langt unna. Plystrestemmen og doblingen av melodien på refrenget, endrer ikke arrangementets betydning og rolle i noen særlig grad. Allikevel kan det absolutt tilføre låten noe ved fremføring, så man kan se på det som tips for utvidelse og variasjon, hvis man ønsker det.

## 5.2 Oppsummering

Denne sangen inneholder en variert sammensetning av akkorder, og mange ulike kadenser, som i sin tur gir et stort tonetilfang for voicingen. Kadensene er i hovedsak typiske for sjangeren. Enkelte steder opptrer flere dominantiske akkorder etter hverandre i en kadens. Disse er lagt opp med forholdninger inn i hverandre, og gir et meget effektivt klanglig bilde. Spenningen i kadensen utvides på den måten.

Det finnes eksempler i arrangementet på kvartstrukturer i akkordene, og mellomstemmene er stadig voicet med små sekunder seg i mellom, noe som er med på å krydre sangen.

Av andre elementer som også er med på å gjøre dette arrangementet spennende, er enkelte elementer som dukker og flere steder i låten, og gir oss en følelse av gjenkjenning og en kontinuitet. Eksempler på dette er den gjennomgående linjeprogresjonen med kromatisk nedgang fra tonen D til tonen H. Denne figuren går igjen i hele låten, men hver gang i litt ulike former. Forspillet i sangen er basert på refrenget, og det samme er også delvis avslutningen. Det klassiske mønsteret som opptrer første gang i taktene 15-16 kan også tas til inntekt for en kontinuitet som holder låten sammen. Jeg synes at det som skjer eksempelvis i taktene 29-32, hver gang refrenget eller refrengliknende elementer presenteres, er meget bra utført. Her presenteres samme frase i melodien, over to ulike akkordgrunnlag. Dette er etter min mening meget effektivt, og gjør det spennende å lytte. Den sjangertypiske avslutningen av sangen er også utnyttet fint, og jeg tenker da særlig på sluttfrasen i melodien i takt 69, og avslutningsakkordene som alle stemmene er med på.

Rytmask fungerer arrangementet godt, med sjangerriktig frasering både i solistiske innslag, i de akkompagnerende stemmene og i basstemmens imiterende vendinger. Dialogen som holdes mellom melodien og de andre stemmene rent rytmisk, synes jeg også fungerer fint. Det jeg kanskje savner litt er en litt lettere melodistemme, som litt sjeldnere kom på slag 1 i takten. Det kunne etter min mening gjort sangen litt mer elegant.

Av andre virkemidler som etter min mening ikke er så godt utnyttet, vil jeg nevne oppbygningen og mangelen på et tydeligere høydepunkt i sangen. Alt ligger til rette for det, og jeg tror det kunne blitt utløst med noe så enkelt som tekst i mellomstemmene, for eksempel i takt 65. Med bakgrunn i min erfaring som arrangør for vokale konstellasjoner er nettopp tekst i alle stemmer det letteste å få bra, fordi teksten på en måte driver stemmene frem. Samtidig hjelper teksten med å få på plass det vokaltekniske og rytmiske. En litt mer variert vokalbruk i mellomstemmene hadde nok også gjort arrangementet mer dynamisk og variert.

Arrangementet inneholder ingen ters- eller sekstkoplinger med melodien, noe som ville vært naturlige steder å sette tekst på.

Jeg tror dette arrangementet ville klinge bedre hvis mellomstemmene i noen partier var voicet litt bredere, med større avstand seg i mellom. Etter min mening låter de akkompagnerende stemmene ofte litt trykket, og det åpner seg på en måte ikke opp. I og med at The Real Group har med to jenter i gruppen, kunne det med enkelhet vært arrangert litt bredere. Jeg tror også melodistemmen ville komme litt tydeligere frem hvis de andre stemmene noen ganger var trukket litt vekk. Hadde arrangementet vært lagt ut bredere, kunne man kanskje unngått noen av de mange stemmeskredene og entonighetene/oktavene mellom ytterstemmene og melodien, noe som etter min mening er med på å flate ut arrangementet noe.

Stemmføringene i dette arrangementet har tendenser til at de ikke er tilstrekkelig melodiose og logiske. Akkordtonene stemmene har er viktige, men de kommer ikke alltid i en melodios rekkefølge. Det er ikke det at stemmene er veldig ulogiske heller, men noen av dem mangler det deilige melodiose preget som for eksempel altstemmen i Monicas Vals har.

Jeg synes ikke at dette arrangementet virker like helstøpt som Monicas Vals gjorde. Der var jo selvsagt mange av premissene lagt, i form av den utsøkte harmoniske spenningen, og interaksjonen mellom basslinjer og melodi, men uansett synes jeg at det arrangementet virket mer gjennomarbeidet og helhetlig.

## 5.3 Funksjonsharmonisk analyse

Tempo: Firedel = 110

Svingåttedeler

### Takt 1-3

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span>	
	I6	IV6	V9
	F6 <sup>(24)</sup>	I6	G9
	1	2	3

<sup>24</sup> Akkorden F6 i takt 1 og 2 har jeg valgt å forklare ut fra F-dur pga. det tydelige tyngdepunktet som ligger i basstemmen (selv om akkorden ut fra en tanke om tersstruktur egentlig er en Dm7//F).

### Takt 4-7

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Dm</span>			
	V9	IVm9	VI maj	bII9	Im
	G9	Vm9	Bbmaj	Eb9	Immaj
	4	5	6	7	7

## Takt 8-12

Dm	Im7	Im6	IVm7	IIIadd9	VImaj	F	V9
	Dm7	Dm6 <sup>(25)</sup>	Gm7	Fadd9/A	bVIIImaj	VII7	I VII I
	8		9		10	Hdim7	11 C <sup>(26)</sup> Hdim/C C11 C9

<sup>25</sup> Dm-akkordpassasjen i taktene 7-8 er en linjeprogresjon som også forekommer i taktene 35-36, 43-44, 57-58 og 63-64.

<sup>26</sup> Akkorden på slag 3 i takt 11 trenger en kommentar. Alle tonene sett under ett gir ingen klar akkord, men den klinger meget dominantisk til C, og den inneholder jo alle tonene til en Hdim, som alle leder mot toner i en C-durakkord. Basstonen er riktignok en C, men dette gir akkorden enda mer spenning. Voicingen av denne akkorden gir også mulighet for kromatisk å videreføre stemmene til C11 og C9. Jeg har valgt å kalle den en Hdim/C med bakgrunn i dette.

## Takt 13-15

F	Imaj	IIm7add11	IIIIm7	D	VII7 <sup>(28)</sup>	I	IIm7
	Fmaj	Gm7add11	Am7		VII7 <sup>(27)</sup>	D	Em7
	13		14			15	

<sup>27</sup> Jeg har kalt denne akkorden en 7-trinnsakkord i F-dur, noe som kan forklares med at den også kan sees på som en Edim7, ettersom dim-akkorder ikke har klart definerte grunntoner.

<sup>28</sup> Her er vi innom en D-durakkord på vei mot Gm. En kan få en følelse av Gm allerede fra takt 14-15, med Am7- og D-akkorden, men denne C#dim7-akkorden fører oss altså innom D-dur. Det er først når 5.-trinnsakkorden D7 kommer, på slag 3 i takt 16, at Gm virkelig slås fast, selv om hele den klassiske vendingen i taktene 15 og 16 leder hen i mot Gm.

### Takt 16-18

	<b>D</b>		<b>Gm</b>			
	Idim		V7		Im7	
	Ddim/F		I7		IIIm7	
	16		D7/F#		Gm7	
					V11add13	V7b9
					C11add13	C7b9
					18	

### Takt 19-21

	<b>F</b>		<b>Gm</b>			
	Iadd9		bIII13		Im7add11	
	Fadd9/A <sup>(29)</sup>		bIII13		IIIm7add11	
	19		Ab13		Gm7add11	
					V11	Imaj
					C11	Fmaj
						IIIm7add11
						Gm7add11
						21

<sup>29</sup> Denne akkorden er bygd opp med en kvartstruktur, med to kvarter over hverandre.

### Takt 22-24

	<b>F</b>		<b>D</b> <sup>(30)</sup>			
	IIIm7		VII7		I	IIIm7
	Am7		VII7		D	Em7
	22		C#dim7		23	
						Idim
						Ddim/F
						24
						<b>Gm</b>
						V7
						D7/F#

<sup>30</sup> Her gjelder det samme som jeg kommenterte i takt 14.



### Takt 25-27

	C	V9 19	V7 G7	I C	IIIm7 Idim Dm7 Cdim/Eb C/E	
Gm	Im7 Gm7 25	G9 26		27		

### Takt 28-30

	F C	V I C	I F	Imaj9 Fmaj9	VIIm Dm/F	VIIm7 IIIm7 Dm7/C
	28		29		30	

### Takt 31-33

	C	V9 G9 31	Vadd913 Gadd913 <sup>(31)</sup>	V7 G7 32	Dm	VIImaj bVIIImaj Bbmaj 33
--	---	----------------	------------------------------------	----------------	----	-----------------------------------

<sup>31</sup> Kvantstruktur, jf. takt 19. Denne 13-akkorden har ikke septim, derfor add9. Den klinger, etter mitt skjønn som en 13-akkord, selv om septimen mangler, - en tone som i utgangspunktet tilhører oppbygningen i en 13-akkord.

## Takt 34-36

Chord analysis for Takt 34-36:

[Dm] bII9	Im	Immaj	Im7	Im6
Eb9	Dm	Dmmaj	Dm7	Dm6 <sup>(32)</sup>

<sup>32</sup> Jf. forklaring takt 8

## Takt 37-40

Chord analysis for Takt 37-40:

[Dm] IVm7	IIIadd9	bVIIImaj	VII7	I	IVdim7	bVIIImaj
Gm7	Fadd9/A	VIImaj	Hdim7	C	Fdim7	IVmaj V13b9
		Bbmaj				Bbmaj/F C13b9 <sup>(33)</sup>

<sup>33</sup> Vendingen i taktene 39 og 40 er en standard vending for sjangeren. Fdim7-akkorden oppfatter jeg som problematisk å bestemme rent funksjonmessig i C-dur, men ser man på hvordan det kromatisk bindes sammen videre inn i Bbmaj og C13b9, virker det naturlig rent klanglig. Bevegelsen fra Fdim7 til Bbmaj består av en kromatisk oppgang i sopran, og en kromatisk nedgang i tenor. Fra Bbmaj til C13b9 er det de andre to stemmene, alt og bass, som har en kromatisk nedgang. I tillegg er det jo en fallende kvintbevegelse fra F til Bb, noe som også er med på å gjøre passasjen naturlig.

### Takt 41-44

	C	I11				
	Dm	bVII11	VII7	Im	Immaj	Im7
		C11	C#dim7	Dm	Dmmaj	Dm7
						Im6 <sup>(34)</sup>

  

	241		42		43	44
--	-----	--	----	--	----	----

<sup>34</sup> Jf. takt 8

### Takt 45-47

	Dm	IVm	IIIm7b5	Vsus4add9	V7	Imadd9	I
		Gm	Em7b5/G	A7sus4add9	A7	Dmadd9 <sup>(35)</sup>	Dmadd9/C#

  

	45		46		47	
--	----	--	----	--	----	--

<sup>35</sup> Bevegelsen i taktene 47-48 har jeg for så vidt behandlet tidligere i analysen (jf. takt 7-8), men denne utgaven skiller seg litt ut. Her er det nemlig basstemmen som beveger seg trinnvis nedover i linjeprogresjonen.

## Takt 48-50

	Dm	I	I	F	IIIm7add11	V
	Dmadd9/C	Dmadd9/H	IVm7add11	Gm7add11 <sup>(36)</sup>	(37)	C
	48		49			50

<sup>36</sup> I denne takten kunne basstemmen hatt en Bb, og på den måten forlenget den kromatiske linjen. Årsaken til at det trolig ikke er gjort, er at melodien har elleveren i akkorden, og at grunntonen G på det grunnlag klinger bedre.

<sup>37</sup> Alten sin trioloppgang er notert inn med tonen Eb, i stedet for en D# som tradisjonelt gir bedre lesbarhet.

## Takt 51-53

	F	Imaj9	VIIm	C	VIIm7	V9	Vadd913
	F	Fmaj9	Dm/F	IIIm7	Dm7/C	G9	Gadd913 <sup>(38)</sup>
	51		52			53	

<sup>38</sup> Jf. takt 31

Takt 54-56

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span> V7 G7 54	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Dm</span> VI maj bVII maj Bb maj 55	bII9 Eb9 56
--	--	---	-------------------

Takt 57-59

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Dm</span> Im Dm 57	Immaj Dmmaj	Im7 Dm7 58	Im6 Dm6 <sup>(39)</sup>	IVm7 Gm7 59	IIIadd9 Fadd9/A
--	---	----------------	------------------	----------------------------	-------------------	--------------------

<sup>(39)</sup> Jf. takt 8

Takt 60-62

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span> bVII maj <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Dm</span> VI maj Bb maj 60	VII7 Hdim7	II1 bVII11 C11 61	VII7 C#dim7 62
--	---	---------------	----------------------------	----------------------

## Takt 63-65

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Dm</span> Imadd9	I	I	I	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span> bVIIImaj VII7
	Dmadd9 <sup>(40)</sup>	Dmadd9/C#	Dmadd9/C	Dmadd9/H	IVmadd9 IIIadd9 VIImaj
	63		64		65

<sup>40</sup> Jf. takt 47-48

## Takt 66-68

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span> I9u3		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Bb</span> V7	IIIIm7	Imaj9	VIIdim
	V9u3		I			IIdim
	C9 uten 3 <sup>(41)</sup>	F	F7/Eb	Dm7	Bbmaj9/D	Gdim/Db <sup>(42)</sup>
	66	67		68		

<sup>41</sup> Denne akkorden, på slag en i takt 66, mangler tersen, og nonen er med på å fylle ut tomrommet som oppstår. Det er ikke uvanlig at akkorder kan opptre slik.

<sup>42</sup> Denne dim-akkorden er litt spesiell i form av at det tradisjonelt er i moll man har en slik struktur, - da vanligvis med en m7b5-akkord. Her har vi da en dim-akkord på andre trinn i dur, noe som ikke er helt vanlig (er som oftest en variant av m7-akkord). Det klirer, etter mitt skjønn, helt fint.

## Takt 69-70

Bar. 8

V6/4  
C6/4 <sup>(43)</sup>  
69

bII9 I9  
(44) F#9 F9

70

<sup>43</sup> Dette er en kvart-sekst-akkord. Den videreføres ikke på vanlig måte, men skaper ønsket forventning frem mot avslutningsakkordene. Pausen i etterkant, gjør at ikke måten den videreføres på, etter min mening, har noe å si, så lenge den etterfølges av en tydelig dominant.

<sup>44</sup> Nest siste akkord i takt 70 burde for lesbarhetens skyld vært skrevet som en Gb-akkord, tatt i betraktning at alle stemmene beveger seg et halvt tonetrinn ned til neste akkord.

## 6 Analyse av ”Et liv för mig”

Et liv för mig er skrevet og arrangert av Anders Edenroth, tenor i The Real Group. Sangen ble første gang gitt ut på albumet ”Ori:ginal” i 1996, hos Gazell Music AB. Arrangementet er utgitt av Gehrman's Musikförlag (1996).

Et liv för mig er arrangert for SATTB, der melodistemmen synges av en tenor. Taktarten er 4/4, og den går i E-dur. Sjangeren sangen tilhører går i retning av jazz, og ut fra tempoet den går i vil jeg vil kalle den en slags ”jazzviseballade”.

### 6.1 Analyse

#### 6.1.1 Oppbygningen av arrangementet

(antall takter i parentes)

Intro	(4)
Vers	(18)
Refreng	(15)
Overgang til vers	(4)
Vers	(18)
Refreng	(15) + hale (5)
Avslutning	(6)

#### 6.1.2 Harmonikk

Denne delen må sees i sammenheng med den funksjonsharmoniske analysen, som jeg har valgt å presentere i egen del.

Sangen holder seg i det store og hele i E-dur, med kun korte modulatoriske utsving til F#-moll (taktene 6-8, 14-16, 18-19, 26-27, 43-45, 51-53, 55-56, 63-64), C#-moll (taktene 20-21, 57-58) og H-dur (taktene 33-35, 70-72). C#-moll er parallelltonearten til E-dur, F#-moll utgjør subdominantens parallell, mens H-dur er dominanten. Utsving til disse toneartene er helt vanlig, og rokker ikke ved E-dur som den gjennomgående tonalitet.

Når det gjelder hvilke typer akkorder som finnes i denne sangen, ut fra hvor de opptrer rent funksjonsmessig, finner jeg følgende:



Av subdominantiske akkorder har vi IIm, IIm7b5, IIm7add11, IIm11, IVm, IVm7, IVmadd11, IV, IVadd9, IVmaj9 og bVII9. Sistnevnte akkord gir oss en plagal kadens inn i sluttakkorden i takt 85. Jeg finner ingen andre enn denne akkorden på senket sjuendetrinn. Variantene av andre- og fjerdetrinnsakkorder følger normen for akkorder innenfor sjangeren.

Av dominantiske akkorder finnes V, V7, V7sus4, V9, V11, V13, V6/4 og VII. V7sus4-akkordene løses som regel opp inn i en annen dominant, men brukes også som forholdningsakkord inn i til subdominantisk akkord på fjerde trinn (med ters i bass), som for eksempel i takt 65. De dominantiske akkordene står også ofte etter hverandre i rekke og utgjør forholdninger frem mot tonika, eksempelvis takt 9-12. De dominantiske akkordene opptrer med kun et lite unntak (VII) på femte trinn, og er typiske for sjangeren. Jeg finner ingen senkede andretrinnsakkorder som dominantakkorder i dette stykket.

Av tonikalske akkorder finnes Im, Im7, Imadd9, I, Iadd9 og I11. Påfallende i denne sammenheng er at alle disse akkordene opptrer på første trinn. Jeg hadde forventet å finne innslag av tredje- eller sjettetrinnsakkord også. Jeg kan etter mitt skjønn ikke se noen spesiell grunn til at det er gjennomført slik.

Etter en harmonisk gjennomgang av sangen finner jeg at den i hovedsak består av tradisjonelle akkorder og akkordprogresjoner innenfor sjangeren den er skrevet i.

En gjennomgående trend i dette arrangementet er at akkordene er satt i sammenhenger som gir veldig mange forholdninger. Jeg nevnte over at dominantene ofte står i rekkefølge, og skaper forholdninger over i hverandre. Forholdningene løses gjerne helt og delvis opp, for så å gå videre inn i nye forholdninger. For å vise til eksempler på alle disse forholdningene, kan jeg fra starten av låten nevne for eksempel takt 2, 3, 7, 9-12 (se eksempel 34), 15, 17-18, 20, 22 og 23-26. Dette er et virkemiddel som gir en meget stor følelse av fremdrift, og det tilfører enkeltstemmene mange trinnvise og melodiske innslag som gir økt sangbarhet.

Eksempel 34, takt 9-12

Det virker i dette arrangementet som om hensynet til horisontale linjer har vært viktigere enn det at hver akkord nødvendigvis skal låte spennende, og inneholde mange metningstoner. Sammenlignet med de andre to analysene inneholder dette arrangementet forholdsvis mange rene akkorder, men jeg vil hevde at den horisontale spenningen er tilstrekkelig, selv om det vertikalt av og til er en enkel oppbygging. Som eksempel på dette vil jeg nevne starten av første refreng (takt 23-26, se eksempel 35), der akkordgrunnlaget beveger seg over et orgelpunkt i bassen og to andre stemmer. Den enkle E-durakkorden i første takt leder videre inn i en A-dur med E i bass, før det utvikles videre til H-dur og A-dur igjen, - fortsatt med samme tone i bass. Hele dette partiet er enkelt utført. To av stemmene beveger seg i tersavstand, mens de andre stemmene ligger i ro på samme tone. Spenningen ligger i kontrasten mellom det som beveger seg og det som forholder seg i ro, samtidig som det også blir dissonanser mellom stemmene.

Eksempel 35, takt 23-26

Jeg har funnet én akkord med kvartstruktur i dette arrangementet, - på eneren i takt 36, i akkorden Eadd9/G#. I dette tilfellet ligger to kvarter oppå hverandre. En variant med sekundstruktur fant jeg på andre slaget i takt 45 (jf. funksjonsharmonisk analyse, takt 45).

### 6.1.3 Voicing

Som nevnt i harmonikkdelen inneholder arrangementet mange ulike akkorder med et stort tilfang av akkordtoner, som i sin tur gir et stort utvalg for voicingen.

Frem til 1. refreng innehar de akkompagnerende stemmene alle viktige akkordtoner, og melodien dobler stort sett toner de andre stemmenes har. Unntaket er når melodien har kvinten alene i akkorden H11, i takt 9 og 17, samt enkelte overgangstoner på lette taktdele. I refrenget fra takt 23 har melodistemmen viktige akkordtoner alene i nesten hver eneste akkord. Denne vekslingen mellom å ha toner sammen med andre og alene er meget virkningsfull, og gir melodistemmen et løft og en ekstra nerve i refrengene.

Akkordene blir i denne sangen ofte først definert på slag 2 og 3 i takten. Dette skyldes oppbygningen der de akkompagnerende stemmene setter an tonene etter tur i en slags ”klokkespilleffekt”. I partier der det ikke er en slik effekt, blir akkordene i hovedsak definert på slag 1 i takten.

I dette arrangementet tar Edenroth hensyn til sjangeren og den stemningen han ønsker å skape i bruken av stemmenes omfang. Sopran- og altstemmen er lagt i et lavt leie, der de vil klinge lite anstrengt (jf. Ades s 1), og samtidig homogent som akkompagnerende gruppe sammen med tenorstemmen.

Mannsstemmene ligger også i et noenlunde uanstrengt leie, bortsett fra enkelte dybdepunkt i bassen, som kanskje ikke vil være like enkelt for den menige korsanger, men som er med på å skape høydepunkt og variasjon i enkelte partier (eksempelvis takt 42-44, se eksempel 36). Effekten forsterkes i dette eksempelet ved at de andre stemmene strekker seg oppover i registeret.

#### *Eksempel 36, takt 42-44*

Ønsket om å ikke ha akkordutfyllende stemmer for lavt i registeret gjennomføres også (utover i kvint- og oktavavstand). Tenorstemmen, den mørkeste av mellomstemmene, går ikke lengre ned enn en E# (takt 63) som akkordutfyllende stemme. Unntakene er sluttfrasen fra 83, der tenorstemmen holder et slags orgelpunkt mens basstemmen har en tostemmighet med alten, samt lille Ciss (eksempelvis i takt 62) som opptrer i kvintavstand til bassen. På refrengene holder tenorstemmen lille E i oktaver med sopran og bass.

Stemmeskred, gjennomføringen av doblingsregler og lignende, drøftes i delen om i stemmene i total og i delen om ytterstemmene og melodien.

### 6.1.4 Rytmikk

Av interessante rytmiske trekk ved dette arrangementet vil jeg nevne ”klokkespilleffekten” som jeg tok opp kort i harmonikkdelen. Dette starter allerede med en smakebit i tredje takt, og fortsetter fra og med femte og frem til refrenget (se eksempel 37), riktignok med mange variasjoner og unntak etter hvert. Denne effekten gir en veldig tydelig rytmisk fremstilling, og man føler pulsen i de 4 firedelene i hver takt, noe som gir god fremdrift. Noteverdiene i de akkompagnerende stemmene er forholdsvis lange, sett i forhold til melodiens frie og mer rytmisk lekende rolle.

Eksempel 37, takt 5-6

I refrenget blir det rytmiske grunnlaget i de akkompagnerende stemmene enda mer markert da tenorstemmen støter på synkopene, mens alt og sopran statisk markerer slag 1, 2 og 4 i takten (taktene 23-25, 31-33). Innimellom dette kommer det innslag av klokkespill igjen.

I andre vers kommer en ny variant der to av mellomstemmene ligger på fjerdedeler, mens bassen har en motrytme og markerer slag 1 og 2 og 3. Melodien ligger med mange synkoperinger oppå der igjen (se eksempel 36).

Rytmikken videre i stykket bygger på de mønstrene jeg nå har skissert.

En gjennomgående rytmisk trend i dette stykket kan sies å være at det nesten aldri legger seg til ro. Det er alltid en eller annen overgang eller rytmisk underdeling som driver det videre. Unntakene er slutten av forspillet, og inn i de to refrengene, der akkorden og det rytmiske legger seg til ro en kort stund.

### 6.1.5 Enkeltstemmene

#### Basstemmen

Basstemmen har et meget stort omfang, helt fra store C# og opp til Lille H, - nesten to oktaver. I arrangementet er det på de laveste tonene skrevet inn en alternativ stemme som ikke går lengre ned en til store E.

Stemmen har i dette arrangementet stort sett grunntoner, men enkelte ganger også ledetoner i form av terser og septimer. Terser forekommer i taktene 6, 13, 14, 18, 21, 29, 36, 43, 49, 55, 58, 66, 73, 78, 83 og 84. Septimer i taktene 19, 35, 57 og 72. Bassen har også kvinter ved et par anledninger, takt 53 og 63. Alle disse tonene utenom grunntonen har basstemmen etter mitt skjønn, enten for å ivareta horisontale hensyn, som linjer og trinnvise overganger, eller for å unngå dobling med melodistemmen.

Denne stemmen har også funksjon av orgelpunkt, og i taktene 23-26, 31-33, 60-63 og 68-70, fører dette til toner i bassen utover grunntone (se eksempel 38). I takt 9-12 og 46-49 har også bassen en funksjon av orgelpunkt, men i disse tilfellene ligger den på grunntonen hele veien.

#### *Eksempel 38, takt 31-33*

The musical score for Example 38, measures 31-33, is presented in three staves. The top staff, labeled 'M', is the melody in treble clef. The middle staff, labeled 'S/A', is for saxophone or alto in treble clef. The bottom staff, labeled 'T/B', is for tenor or bass in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 31 shows a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measure 32 shows a melodic line with a quarter note, a quarter note, and a half note. Measure 33 shows a melodic line with a quarter note, a quarter note, and a half note. The Saxophone/Alto staff plays a series of chords, and the Tenor Bass staff plays a series of eighth notes.

Som nevnt over har basstemmen mange linjer, gjerne over 2-3 takter. Dette forekommer i taktene 5-7, 12-15, 18-20, 35-36, 42-44, 49-50, 53-54, 55-57 og 72-73 (se eksempel 39). I alle tilfellene er det snakk om trinnvise bevegelser, og ikke kromatiske som Monicas vals hadde

så mange av. Alle disse linjene i bassen bidrar til å binde arrangementet sammen, og gjøre det klanglig spennende.

*Eksempel 39, takt 35-36*

Enkelte korte melodiske figurer finnes i denne stemmen, som bevegelsene i takt 71, samt avslutningen fra takt 83. Stemmen inneholder også en kort decimkopling til melodien, i takt 75. Bassen utelates en kort stund i takt 50-52, noe som gir et fint brudd i stykket, og gjør at lydbildet varieres.

Basstemmen i denne sangen har ikke en fremtredende rytmisk funksjon. Den inneholder mange lange toner som underlag til akkordene, og setter den viktige eneren i takten, mens resten av den rytmiske fremdriften ofte ligger i de andre stemmene. Unntaket er andre vers fra takt 43, der stemmen har en fin kontrast, samt de solistiske innslagene jeg nevnte over.

Stemmens vanskeligste partier er etter min mening takt 18 og 55 (se eksempel 40), der den har et tritonussprang ned fra tonen H til E#. Tonen E# leder videre til F#, men kan nok oppfattes som litt brå og uvant før sangeren som skal utføre det, i alle fall inntil han har vendt seg til det harmoniske spranget som forekommer. Per definisjon er dette å regne som en tverrstand (jf. Tveit, Harmonilære, s. 168)

*Eksempel 40, takt 55*

Basstemmen inneholder oktavsprang i taktene 33-34, 45 og 70-71. Disse er i alle tilfellene naturlig plassert, og skulle ikke være spesielt krevende å synge. De gir viktig klanglig variasjon.

### Tenorstemmen

Tenorstemmen har et stort omfang, fra enstrøken E og ned til store H.

Denne stemmen er i hovedsak meget melodiøs og sangbar. Som eksempel på det kan jeg nevne taktene 70-73, der stemmen har en fin bevegelse med et meget melodiøst preg (se eksempel 41). I takt 76 har den en terskopling med melodien.

#### *Eksempel 41, takt 70-73*

Av vanskeliggjørende elementer finner jeg kvintparallellene med bassen, i takt 27-28, 64-65 og 76-77. Dette er etter min mening krevende rent intonasjonsmessig. Tersen i C#-akkorden i takt 63 innføres trinnvis, men er også klanglig utfordrene å sette.

Tenorstemmen er med på orgelpunktet i taktene 23-25, 31-33, 60-63, 68-70 samt 83-84.

### Sopranstemmen

Registeret denne stemmen krever, går fra tostrøken C# (i takt 45) og ned til enstrøken C# (takt 18, 19, 36 og 56).

Sopranstemmen i dette arrangementet fungerer godt, og har flere melodiøse innslag, som takt 18-22, 25-26, 35-36, 41-45, 55-59, 62-63 og 73. Som motsetning, er stemmen meget statisk rent tonemessig på refrengene, der den er en del av orgelpunktet nevnt i tenor- og basstemmen. I tillegg fortsetter stemmen å ligge på tonen E nesten hele veien i refreng, eksempelvis takt 27-33 og 64-68. Denne stemmen har også tonen E, med bare ett lite unntak i takt 79, helt fra takt 75 og ut sangen!

Av krevende elementer i denne stemmen vil jeg nevne alle de like tonene som jeg har påvist over, som er en utfordring rent intonasjonsmessig. Passasjen i takt 45 er også utfordrene, i form av spranget ned fra tostrøken C og ned til E#. Sopranstemmen er for så vidt melodios i seg selv, men det som skjer akkordisk i den tonen E# settes an, kan nok etter min mening gjøre at den tonen blir litt vanskelig å sette. Se for øvrig funksjonsharmonisk analyse, takt 45.

### Altstemmen

Registeret til denne stemmen går fra lille G# (takt 67, 83 og 85), til enstrøken A (takt 72). Altstemmen bærer preg av å være en utfyllende stemme, og har ikke det gjennomgående melodiose preget som tenorstemmen og sopranstemmen. I taktene 43-45 har stemmen en litt vanskelig passasje, hvor tonene presenteres noe ulogisk rent horisontalt

Av melodiske vendinger som er med på å krydre stemmen, vil jeg nevne taktene 18-21 (det samme skjer i takt 55-58) og 72-73. I takt 75 er den en sekstkopling med melodien.

Altstemmen innehar også den trinnvise nedgangen i forspillet, som også går igjen i takt 38 og 80. Avslutningen fra takt 83, i decimkopling med basstemmen, er også et innslag med god sangbarhet. Sist, og kanskje aller viktigst, vil jeg nevne tostemmigheten med melodien, fra takt 60-63, og 68-71, der stemmen synger på tekst.

I takt 77, har altstemmen først lille A som er en del av det akkompagnerende ”klokkespillet”, mens enstrøken A på slaget etter, er en del av en melodios bevegelse (se eksempel 42).

Avstanden mellom tonene (oktavsprang), og de ulike rollene de innehar, gjør denne passasjen litt spesiell.

### *Eksempel 42, takt 77*

The image shows a musical score for three voices: M (Melodist), S (Soprano), and T (Tenor). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The M staff has a treble clef and a '3' above the first measure. The S staff has a treble clef and a '3' above the third measure. The T staff has a bass clef and a '3' above the third measure. The music consists of eighth and quarter notes with some rests.

### Melodiststemmen

Omfanget til denne stemmen går fra lille E (opptrer en rekke ganger i arrangementet), til enstrøken E (takt 21, 35, 58, 72, 82-85).



I starten av versene ligger melodistemmen lenge på tonen H (eksempelvis første vers, takt 5-7 og 13-15). Dette gjør at teksten på en måte resiteres og på den måten kommer ekstra godt frem. Dette skaper igjen forventning som utløses i det melodistemmen beveger seg over til en annen tone.

Høydepunktene i teksten på slutten av hvert vers, forsterkes med at melodien beveger seg opp til den lyseste tonen i registeret. Sluttonen i melodien er en enstrøken E som holdes lenge over en melodisk bevegelse i bass og alt, og fordrer etter min mening en lett, falsettaktig syngemåte, skal den gli klanglig inn i sammenhengen.

I taktene 51-52 ligger melodistemmen lavest av alle stemmene, ettersom bassen har pause og de andre stemmene er voicet lyst.

Denne stemmen er etter min mening meget melodios og sangbar, den står fint til sjangeren, og får frem teksten på en utmerket måte. At den ofte ligger på en og samme tone over flere takter synes jeg fungerer fint, og ødelegger ikke etter min mening hensynet til en meningsfull stemme. I stedet blir effekten ekstra stor, når den i sangens høydepunkter går ut av denne rammen.

### **6.1.6 Stemmene i total**

De akkompagnerende stemmene i dette arrangementet synger i hovedsak på "do", men varierer dette med å lukke den med en "n" til slutt, - "doon". Utover dette er det bare to ulike andre varianter, henholdsvis med lukket munn på "m", i takt 51 og 52, og åpen vokal "a", i takt 72 og 73. Verken bruk av "m" eller "a" står skrevet inn i arrangementet, men det gjøres på innspillingen av The Real Group. Jeg har valgt å forklare bruken av tekst i mellomstemmene ut fra det, selv om det fraviker fra det nedskrevne. Melodistemmen er den eneste som har tekst, bortsett fra noe tostemmighet med altstemmen på siste refreng.

"Teksten" de akkompagnerende stemmene har, gir en tydelig og markert ansats. Dette fører til at det rytmiske mønsteret kommer tydelig frem, samtidig som det understreker klokkespilleffekten. Når stemmene går over til "n" etter ansatsen, gir dette en mer tilbaketrukket og mykere sound. "Do" gir en mer direkte, åpen, litt sterkere, men allikevel myk sound, mens "m" brukes som det svakeste og det mest intense alternativet. Dette understrekes med den enkle, men allikevel spennende voicingen Edenroth har valgt akkurat i de taktene (takt 51-52). Her ligger melodien nederst av alle stemmene, i motsetning til resten av sangen, der den som regel ligger et eller annet sted midt i. Som nevnt i delen om

melodistemmen, skaper dette på den måten, en fin kontrast til resten av sangen. Motstykket kommer i avslutningen der melodien ligger øverst på tonen E sammen med sopran, mens hovedtematikken foregår i stemmene under.

I motsatt ende rent dynamisk, er bruken av vokalen "a". Den låter veldig fyldig og åpent, og egner seg til bruk i høydepunkt som gjort i takt 72-73. Dette virkemiddelet spares på, og brukes altså først i andre refreng, selv om teksten og voicingen er lik i begge refrengene.

Etter mitt skjønn er bruken av vokalskifter og ulik teksting/artikulasjon i dette arrangementet utført på en fin måte. Det er ikke overlesset på noe måte, og de enkle virkemidlene som benyttes, viser seg å være det som skal til for å gjøre arrangementet spennende og vakkert/elegant på samme tid.

Leiet til de ulike enkeltstemmene ligger innenfor et register som er typisk for de respektive stemmer. Basstemmen går i enkelte partier lavt, men det er skrevet inn alternativ bassgang, som ikke går lengre ned enn store E. De akkompagnerende stemmene klinger homogent og fint sammen.

Etter første vers kommer temaet fra forspillet tilbake, og melodien får en pause på 3 takter, før den skal inn igjen. Dette gir sangen luft, og sluttfrasen som forteller hovedbudskapet i sangen "Jag kommer alltid, alltid att älska dig" får tid til å bearbeides hos lytteren, før neste vers starter.

Når det gjelder uønskede sprang i enkeltstemmer innenfor vokalarrangering finner jeg bare to tritonussprang, og det er i bassen i takt 18 og 55. Det finnes ingen septim eller nonesprang, verken store eller små.

Parallele oktaver har vi i takt 71-72 mellom sopran og bass. Jeg finner også parallelle oktaver som opptrer i overgangen mellom ulike deler av sangen, men i disse tilfellene er de ikke like hørbare, og de flater ikke ut arrangementet på samme måte. Dette skjer i eksempelvis i takt 4-5 og 41-42, mellom alt og bass. Av parallelle kvinter har jeg i delen om tenorstemmen påvist enkelte (for eksempel takt 27-28, se eksempel 43), og disse er med på å redusere sangbarheten i enkeltstemmene, men siden de opptrer i delene der det er "klokkespill-oppygning", føler jeg at de negative effektene er minimale.

Eksempel 43, takt 27-28

Det oppstår enkelte entonige paralleller mellom fortrinnsvis tenorstemmen og melodien. Dette gjelder eksempelvis i første vers, henholdsvis i takt 7-8, 10-11, 11, 15-16 og 18-19. Dette er nesten ikke til å unngå skal man beholde meningsfulle akkompagnerende stemmer, men kan fort være med på å redusere den klanglige kvaliteten.

Ledetoner i dominantakkordene i dette arrangementet føres stort sett i riktig retning. Av unntak kan jeg nevne siste slag i takt 20, til første slag i takt 21, der tersen i tenoren i G#7-akkorden ikke går til grunntone, men til septimen i C#m-akkorden. Fra siste slag i takt 26, til første i takt 27 beveger tersen i C#7 seg til septimen i F#m7, og ikke til grunntonen som er den tradisjonelle videreføringen.

På siste slag i takt 34, til første slag i takt 35, videreføres heller ikke tonene som de normalt skal. I dette tilfellet er det kun bassen som videreføres korrekt, mens de andre stemmene ”hopper” inn i neste akkord. Dette er trolig gjort for å spre stemmene inn i høydepunktet som følger i takt 35. Etter min mening utgjør ikke disse eksemplene noen negativ faktor for arrangementet som helhet, ei eller for mellomstemmens horisontale logikk. Ledetoneføringen ser ut til å være gjennomgående korrekt, men mindre arrangøren har ønsket å oppnå noe annet.

Edenroth dobler nesten ikke ledetoner i dominantakkordene i dette arrangementet. Unntakene jeg har funnet er dobling av septimen i C#7-akkorden i takt 26 og 44, på siste slag i takten. I takt 15, 28, 63 og 77 dobles septimen, men i alle disse tilfellene leder ikke akkordene videre inn i tonika, men står som forholdningsakkorder, og ledetonerne er dermed ikke så ømfintlige for dobling.

I takt 53 snus klokkespillfiguren, og starter øverst med sopran, for så å bevege seg nedover, noe som skaper en artig og effektfull, men enkel, variasjon (se eksempel 44). Utover denne variasjonen opptrer ”klokkespilleffekten” i følgende varianter: Takt 5, der stemmene kommer

etter hverandre på 1, 1og, 2 og 2og (utgangspunktet). Takt 17, der bass kommer på eneren, tenor på 1og, mens alt og sopran kommer rett på slag 2. I takt 27, der bass og sopran kommer på eneren, tenor på 1og, og alten på slag 2, mens sopran repeterer sin tone på 2og. Noen ganger holdes tonene som er satt an som klokkespill i hele takten, andre ganger repeteres akkordtonene en gang til i løpet av takten.

*Eksempel 44, takt 53*

Som forklart i harmonikkdelen inneholder denne sangen akkorder med mange metningstoner, jf. jazzsjangeren. Dette fører til enkelte dissonanser stemmene i mellom, og det som er mest interessant i denne sammenhengen er dissonansen lite sekund. I dette arrangementet forekommer det i taktene 1, 38, 80 (sopran grunntone, alt stor septim), 3, 40, 59, 82 (tenor 13, alt septim), 19, 56 (tenor none, alt ters), 25/33/62/70 (alt ters, sopran kvart), 29 (tenor grunntone, melodi stor septim), 9/37/46/48 (tenor septim, melodi 13), 56 (tenor ters, melodi none), samt mellom sopran og alt i takt 84.

De små sekundene opptrer som oftest i sjangerriktige sammenhenger som mellom grunntone og stor septim, mellom 13 og septim, mellom ters og none i moll. I tillegg kommer dissonansen mellom ters og kvart i akkordene i refrenget som jeg har definert som H/E, samt en i nest siste takt som opptrer i en parallellføring over et orgelpunkt. Vi ser at det relativt ofte er små sekunder mellom enkeltstemmer i denne sangen, noe som i sterk grad er med på å prege det klanglige bildet. Dette er etter min mening noe av det som virkelig løfter arrangementet, og gjør det spennende og interessant.

Stemmeskred forekommer kun et par ganger i løpet av arrangementet. Etter forspillet løftes alle stemmene opp, inn i verset (takt 4-5). Dette skjer i en pause og på et naturlig sted å løfte alle stemmene. I takt 33 er det også et stemmeskred i alle stemmene, men dette tolker jeg som et bevist virkemiddel for å løfte sangen opp mot et høydepunkt i avslutningen av refrenget.

Stemme kryss i de akkompagnerende stemmene forekommer mellom alt og tenor i takt 35, og mellom sopran og alt i takt 36 (se eksempel 39).

Det er enkelte tilfeller av overlapping i de akkompagnerende stemmene (jf. Tveit Harmonilære, s. 80). Dette skjer i form av at altstemmen beveger seg over sopranstemmens siste tone i takt: 4-5 (skjer i et brudd i sangen), 25, 33, 38, 70, 71-72, 80. Sopranen beveger seg nedenfor altstemmens siste tone i takt 45. Melodien er ikke vurdert i denne sammenheng.

Melodistemmen har ganske ofte toner i denne sangen som passer inn i et akkordgrunnlag som først kommer på neste sekstendel. Jeg ser ikke på dette som antepasjon (jf. Tveit, Harmonilære, s 157), men mer som en synkopering sett i forhold til musikkstilen. Dette er noe som går igjen gjennom hele sangen.

### 6.1.7 Ytterstemmer og melodi

Disse tre stemmene er normalt de viktigste i et arrangement, ettersom det er disse man hører best. I dette arrangementet er disse tre stemmene sopran, bass og melodi.

Som nevnt i de andre analysene er det ønskelig at disse tre stemmene skal inneholde akkordtoner som i størst mulig grad definerer akkorden. Jeg velger meg i denne sangen ut de 8 første taktene i 1. vers, for om se om dette er tilfelle her. Jeg presenterer akkordtonene disse stemmene har fom. takt 5, i rekkefølgen bass/sopran/melodi:

Takt 5: grunntone/ters/kvint, takt 6; ters/grunntone/kvint, takt 7 (akkorden på siste slag): grunntone/ters/septim, takt 8: grunntone/grunntone/ters, takt 9: grunntone/elleve/kvint, takt 10: grunntone/kvart/kvart, takt 11 (tredje slag): grunntone/kvint/septim, takt 12: grunntone/ters/grunntone.

#### Eksempel 45, takt 5-8

M  
S  
A  
T  
B

De 4 første akkordene blir definert av grunntone og ters, og alle unntatt en, har med septimen også (se eksempel 45). Alle disse akkordene blir definert fullstendig. Når jeg da ser på de 4 neste blir resultatet et litt annet, med det skyldes delvis at disse akkordene er en del av en lang dominantakkordrekke, der oppbygningen av akkordene er noe annerledes. I takt 9 og 11, der akkorden er H11, blir begge ganger grunntone og kvint presentert, mens den siste tonen enten er den ellefte eller septimen. I disse akkordene er det ikke vanlig med ters, pga. det dissonerende intervallet som da oppstår mellom ters og ellefte tone. Akkordene kan sies å bli delvis definert ut fra deres oppbygning. Takt 10 inneholder en kvart-sekst-akkord, og vi ser at seksten ikke er i disse tre stemmene, men at vi har to kvarter i tillegg til grunntonen. Takt 12 er definert med ters og grunntone.

Som oppsummering av om ytterstemmene og melodien er representert med de akkorddefinerende og viktigste tonene i akkordene, vil jeg med bakgrunn i de taktene jeg har sett på her si, at det stort sett virker å være ivarettatt, selv om det finnes enkelte unntak.

Som en parallell til at viktige akkordtoner bør presenteres i ytterstemmene og melodien, kommer ønsket om å unngå entonigheter i de samme stemmene.

Mellom sopranstemmen og bassen (ytterstemmene) finner jeg følgende takter med entonigheter (i oktav): 8, 16, 20, 21, 34, 35, 45, 57, 58, 63, 71, 72 og takt 84, samt alle gangene det legges orgelpunkt på E, i refrengene og avslutningen (jf. gjennomgangen av enkeltstemmene). Når det gjelder bassen og melodien har de samme toner i takt 12, 19, 22, 26, 49, 56, 59, 75, 81, 82, 83 og 85. Sopranstemmen og melodien har samme toner i takt 9, 18, 38, 42, 44, 47, 50, 51, 55, 73, 75 og takt 83-85.

Det viser seg altså at det er relativt mye entonighet mellom ytterstemmene og melodien. Noe skyldes etter mitt skjønn trolig ønsket om å "lukke" akkordene, for eksempel i orgelpunkt-delene, mens andre trolig har oppstått mer tilfeldig. I takt 75, 83 og 85 har alle disse tre stemmene tonen E. Alle disse like tonene jeg nå har påvist beveger seg nesten aldri videre parallelt, noe som ville vært vesentlig mer kritisk for det klanglige uttrykket til arrangementet. Jeg finner ett unntak, og det er sopranen og bassen sin parallelle oktav fra takt 71 til 72 (se eksempel 46).

### Eksempel 46, takt 71-72

The musical score consists of three staves labeled M (Mezzo-soprano), S (Soprano), and T (Tenor). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 71 shows the vocal lines starting with a rest in the soprano and tenor parts, while the bass part has a quarter note. Measure 72 shows the vocal lines with various rhythmic patterns and rests.

Rent rytmisk spiller disse tre stemmene lite opp mot hverandre. Der er tendenser til at bass og sopran er mer aktive når melodien ligger i ro, men det utgjør ikke noe tydelig mønster. Når det gjelder bevegelsesmønsteret de opptrer i, i forhold til hverandre, finner jeg motbevegelse i bassen i forhold til melodien, i takt 19-20, 56-57. Sidebevegelse forekommer i starten og midten av hvert vers, når melodien forholder seg i ro, og basstemmen beveger seg nedover i leie. Det motsatte skjer i hvert refreng, der basstemmen forholder seg i ro, mens melodien beveger seg oppover i leie. Den mest iøynefallende likebevegelsen forekommer mot slutten av hvert refreng, eksempelvis taktene 35-36. Alle stedene hvor temaet i forspillet forekommer, er det en tydelig sidebevegelse mellom sopranen som ligger i ro, og den fallende bevegelsen i de andre stemmene, også etter hvert basstemmen.

#### 6.1.8 Dynamikk

Som i de andre arrangementene inneholder heller ikke dette noen påtegninger om dynamikk. Som de andre sangene vil jeg påstå at det ikke er nødvendig, siden det på langt nær gir seg selv, ettersom høydepunkter er så klart definert med bl.a. vokalskifter og voicing. Dette er en rolig og balladeaktig sang, som heller ikke krever de helt store utsvingene rent dynamisk.

#### 6.1.9 Tekst

Teksten i dette arrangementet har et ærlig kjærlighetsbudskap. Anders Edenroth laget denne sangen til sin Åsa, og har ikke spart på svulstige ord og vendinger. Å se teksten som et isolert virkemiddel i en slik sang, blir etter min mening litt rart, i og med at teksten og kjærlighetsbudskapet den inneholder, utgjør nesten hele sangen alene.

Teksten fortelles i 1. person, noe som gir nærhet og en direkte tilknytning til det som sies. Budskapet i teksten har jeg vært inne på, det er rett og slett er en uforbeholden kjærlighetserklæring.

Som nevnt i delen om enkeltstemmene og melodien konsentrerer melodistemmen seg i partier om få toner. I åpningen på versene ligger den på samme tone i nesten tre takter. Dette fremhever teksten på en fin måte.

Det tekstlige høydepunkt opptrer mot slutten av hvert refreng, der det i teksten står ”jag kommer alltid, alltid att älska dig”. Dette er også underbygget i voicingen av akkordene.

Etter min mening kommer teksten og budskapet i denne sangen meget godt frem.

### 6.1.10 Intro

Introen til ”Et liv för mig” gir utrykk for E-dur som toneart, og den setter taktart og tempo for stykket. Den rytmiske oppbygningen svarer til resten av sangen, og det spennes forventning videre med en tydelig dominant i siste takt.

*Eksempel 47, takt 1-4*

The musical score shows the first four measures of the introduction. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 4/4. The melody (M) consists of rests in all four measures. The soprano (S) and tenor (T) parts have notes: Soprano has a half note E4 in measure 1, a half note G4 in measure 2, a half note A4 in measure 3, and a half note C5 in measure 4. Tenor has a half note E3 in measure 1, a half note G3 in measure 2, a half note A3 in measure 3, and a half note C4 in measure 4. The bass line has a half note E2 in measure 1, a half note G2 in measure 2, a half note A2 in measure 3, and a half note C3 in measure 4. The bass line ends with a dominant chord (E2-G2-A2-C3) in the fourth measure.

Elementene fra introen brukes flere ganger i resten av sangen, som overganger inn til nye deler.

### 6.1.11 Avslutning

Avslutningen av denne sangen begynner som smått fra takt 75, i en salgs hale på refreng, men det er først fra takt 80 at jeg velger å se på den som en egen del. Da presenteres temaet fra forspillet igjen, men denne gangen med melodistemmen i tillegg, som repeterer budskapet i sangen, ”ett liv för mig är ett liv med dig”. Så, fra takt 83, kommer en del der melodi, sopran og tenor ligger på tonen E i et orgelpunkt, mens alt og bass har en melodisk tostemt avslutning.

Avslutningen bruker elementer fra sangen forøvrig, og står fint i samsvar med resten av låten. Den runder av arrangementet på en rolig og fin måte, og avslutter det hele med en enkelt



voicet tonikaakkord, E-dur. Litt spenning er det også i avslutningen, med blant annet det lille sekundet mellom sopran og alt på slag to i takt 84, samt den avsluttende kadensen i til siste takt (se funksjonsharmonisk analyse takt 84).

### **6.1.12 Innspilling**

Innspillingen som The Real Group har gjort av Ett liv för mig skiller seg ikke ut fra arrangementet i noen særlig grad. Den viktigste endringen skjer i forhold til vokalbruk i mellomstemmene, jf. delen om stemmene i total. Enkelte rytmiske endringer i melodistemmen er det også, noe som er naturlig ut fra at denne stemmen bør ha et solistisk og fritt preg.

## **6.2 Oppsummering**

Akkordene og akkordprogresjonene i dette stykket står i forhold til sjangeren, og inneholder en rekke metningstoner som gir utgangspunkt for voicingen. Forholdningene og de horisontale linjene, er sammen med den rytmiske oppbygningen, der stykket alltid drives frem av en eller annen bevegelse, med på å gi denne sangen en god harmonisk og rytmisk fremdrift. Ledetoneføring og dobling av disse utføres stort sett innenfor det som tradisjonelt er ønskelig rent arrangementsteknisk.

Et generelt trekk ved dette arrangementet er at det opptrer både spennende og enkelt på samme tid. Vokalbruken i de akkompagnerende stemmene og klokkespilleffekten som varieres, er eksempler på det. Videre inneholder dette arrangementet store kontraster i voicingen av akkordene, i form av at det er relativt mange innslag av både rene akkorder uten tilleggstoner, og mer avanserte akkorder der for eksempel stemmene står i forholdet lite sekund til hverandre.

Enkeltstemmene er stort sett meningsfulle, og inneholder melodiose og horisontalt interessante momenter, selv om de for eksempel i refrengene også inneholder en del statiske elementer. Nettopp denne kontrasten mellom fine melodiose innslag, og like toner over en lang periode, er med å skape helheten i sangen. Det som i de enkelte stemmene kreves av stemmeomfang og stemmebruk står i forhold til arrangementets generelle vanskelighetsgrad.

Mellomstemmene i dette stykket veksler stadig mellom å være horisontal meningsbærende, og akkordutfyllende. Den stadige endringen av roller, er det viktig å være bevisst på ved

utførelsen av sangen, selv om stemmene stort sett er formet på en slik måte at det faller naturlig.

Ytterstemmene og melodien definerer stort sett akkordene med sine akkordtoner, men inneholder ganske mange entonigheter som er med på å flate ut arrangementet noe, selv om dette ofte synes bevisst brukt i form av avslutninger på ulike deler hvor akkordene "lukkes", og steder det stemmene opptrer i orgelpunkt.

Teksten og dets budskap i dette stykket kommer tydelig til sin rett, og samspillet mellom melodien og akkompagnementet fungerer meget fint.

Introen og avslutningen inneholder de elementer de skal (jf. Joyce s. 44), og starter og avslutter sangen på en fin og stemningsfull måte.

Etter min mening er dette arrangementet mesterlig utført. Det melodiose står i ypperlig balanse til det statiske, og teksten og budskapet i sangen kommer frem på en utmerket måte.

## 6.3 Funksjonsharmonisk analyse

Tempo: Firedel = 76

Rette åttedeler

### Takt 1-3

ⓔ I IVadd9 IIm7add11 V13  
E<sup>(45)</sup> (46) Aadd9 F#m7add11 H13<sup>(47)</sup>  
1 2 3

Melodi  
Tenor  
Sopran  
Alt  
Tenor  
Bass

<sup>45</sup> Selv om det ikke er noen tydelig akkord i første takt, får man etter mitt skjønn en følelse av E-dur som toneart. Dette fordi tonen E vektlegges sterkt, samtidig som tonetilfanget i den trinnvise nedgangen tilhører en E-durskala.

<sup>46</sup> Tonene på de tre første slagene i takt 2 har jeg valgt å se under ett, som en Aadd9, selv om det først er på tredje slaget at tersen kommer inn. Tonene på de første to slagene i takten leder inn til Aadd9 på tredje slag. Akkorden på det siste slaget i takten vil jeg isolert sett kalle en F#msus4, men siden tonen A, på slag 2 og 3 i takten, rent klanglig ligger over til fjerde slag slik jeg ser det, så har jeg valgt å definere akkorden med ters, og med det utgangspunkt kalt akkorden en F#m7add11.

<sup>47</sup> Denne H-akkorden i takt 3 er det utfordrene å definere helt konkret. Den klinger som en forholding til neste akkord i takt 4, og kan i første omgang sees på som en slags H6/4 med en tillagt septim, eller en Hsus4add13, som igjen kan omskrives til en H13, med kvart i stedet for ters, og uten tillagt none. Jeg har i analysene av de andre sangene kalt slike 13-akkorder 11add13, men jeg synes det blir litt for spesielt å kalle denne akkorden en H11add13uten9, så jeg har derfor valgt å forenkle det til H13. Akkorden klinger noe dissonant med det lille sekundet mellom alt- og tenorstemmen, men selv om den er voicet på en spennende måte, klinger den etter mitt skjønn meget naturlig i sammenhengen den står i, og den løses fint opp i påfølgende akkord.

### Takt 4-6

	<b>E</b>			<b>F#m</b>	
	V	Iadd9		IVmadd11	
	H	Eadd9		Vmadd11	
	4	5		6	(48)

<sup>48</sup> Denne akkorden kunne vært definert som en E9/D uten ters, der nonen fylte ut noe av tomrommet til tersen, men sett i lys av tanken om terstruktur i oppbygning av akkorder, ender jeg opp med å definere den som en Hmadd11/D. Selv om akkorden låter noe fremmed innenfor en E-durtonaliteten, er dette et vanlig knep, i form av at flere stemmer forholder seg i ro, mens en beveger seg.

### Takt 7-8

	<b>F#m</b>			<b>E</b>	
		V7sus4	V7	IIm	
		C#7sus4	C#7	Im	
				F#m	
				8	

### Takt 9-10

	<b>E</b>				
	V11	V6/4			
	H11	H6/4			
	9	10			

Takt 11-12

	E	V11 H11 11		V H 12	IVadd9 V Aadd9/C# H
--	---	------------------	--	--------------	------------------------

Takt 13-14

	E	Iadd9 Eadd9 13		F#m	IVmadd11 Vmadd11 Hmadd11/D 14
--	---	----------------------	--	-----	--

## Takt 15-16

F#m V7sus4  
 C#7sus4 <sup>15</sup>

(49)

E V7  
 C#7

F#m Im  
 F#m <sup>16</sup>

<sup>49</sup> Her har vi en spennende forholdning. Mellomstemmene går en halvtone ned fra slag 3 til 4 i takten, og beveger seg isolert sett fra en D-durakkord til en C#-durakkord. Dette gir en klanglig snerten overgang fra C#7sus4 til C#7. Rent formelt akkordisk er det problematisk å forklare denne forholdningen, men jeg mener at den felles halvtone nedgangen i mellomstemmene, og det at tonen D i altstemmen (som er den tonen som i minst grad passer inn) tross alt tilhører F#-mollskalaens toner, gjør at dette klinger bra og fungerer i sammenhengen.

## Takt 17-18

E V11  
 H11 <sup>17</sup>

3

V6/4  
 H6/4 <sup>18</sup>

F#m V7  
 VI7  
 C#7/E# <sup>(50)</sup>

<sup>50</sup> Denne akkorden opptrer på slag 4 i takten. Hvis man ser på slag 3 er det en slags Fm7, eller kanskje en Fm7b5 hvis man regner med at H'en i altstemmen slaget før klinger over. Uansett passer dette ikke inn i sammenhengen, og siden jeg får en tydelig følelse av en C#-akkord når jeg hører dette i innspillingen, har jeg derfor valgt å se på det som skjer på slag 3 i takten, som en overgang til C#7 på fjerde slag. Et mulig argument for at det er skrevet som det er, er den trinnvise nedgangen i sopranstemmen, som altstemmen overtar på slag 4 i takten. Overgangen fra H6/4 til C#7/E# oppleves uansett som en brå overgang.

### Takt 19-20

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C#m</span>	
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F#m</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">IIm7b5</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">V7</span>
IImadd9 F#madd9 <small>19</small>	IIm7 F#m7/E	#VIIm7b5 D#m7b5 <small>20</small>
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F#m</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">G#7sus4b9</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">G#7</span>

### Takt 21-22

	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">E</span>	
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C#m</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">IIm</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">V13</span>
IIm7 C#m7 <small>21</small>	IVm11 F#m11	IVm F#m/A
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C#m</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">H13<sup>(51)</sup></span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">V7</span>
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C#m</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">H7</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">H7</span>

<sup>51</sup> Jf. takt 3

## Takt 23-25

E I IV V<sup>(53)</sup>  
 E<sup>(52)</sup> A/E H/E  
 23 24 25

<sup>52</sup> I taktene 23-26 ligger det et orgelpunkt i bassen. Oppå dette beveger akkordgrunnlaget seg fra E-dur, via A- og H-dur, for så å gå tilbake til A-dur på første slag i takt 26. I H-akkorden blir det en tydelig dissonans mellom altstemmens Diss og tonen E i akkorden, som tre av de andre stemmene innehar.

<sup>53</sup> Å kalle H/E for en 5.trinns- og dominantisk akkord er for så vidt ikke helt riktig. Akkorden hviler i relativt stor grad, og leder ikke særlig i noen retning. Den er en del av en lang forholdningspassasje som nevnt i kommentaren over. Kaller man akkorden en Emaj9 uten ters, virker det kanskje mer forklarende, men formelt sett er ikke det noe riktigere etter min mening. Jeg velger derfor å la den stå som en 5.-trinnsakkord i analysen.

## Takt 26-27

E IV F#m Vsus4 V7 Im7  
 A/E (C#m/E) VIsus4 C#7 C#7 F#m7<sup>(54)</sup>  
 26 27

<sup>54</sup> Jeg har spurt meg selv om det er korrekt å trekke E-dur inn igjen som toneart allerede her, ettersom 1.-trinnsakkorden først kommer i takt 31, men jeg har endt opp med å mene det. H7 og A, er akkorder som hører hjemme E-dur, og II-V-overgangen til E i takt 27-28 er u diskutabel, og selv om det tar enda et par takter før 1.-trinnsakkorden nåes, og man er inno m subdominanten også, føler jeg hele veien en forventning til E-dur. Dette blir en slags statisk progresjon.



Takt 28-30

<p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">E</span> V7sus4 H7sus4</p>	<p>IVadd9 Aadd9/C#</p>	<p>V7sus4 H7sus4</p>	<p>V7 H7</p>
--	----------------------------	--------------------------	------------------

Takt 31-33

<p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">E</span> I E</p>	<p>IV A/E</p>	<p>V<sup>(55)</sup> H/E</p>	<p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">H</span> IVmaj9 Imaj9 Emaj9</p>
--	-------------------	---------------------------------	---

<sup>55</sup> Jf. takt 25

## Takt 34-36

	[H] V11	V7	[E] V11	V9	Iadd9	IIm11
	F#11	F#7	I11	H9/A	<sup>(56)</sup> Eadd9/G#	F#m11 <sup>(57)</sup>
	34		35		36	

<sup>56</sup> Denne akkorden bygges opp nedenfra på en måte som gjør at man i første omgang kanskje heller ville kalt den en G#m7+5, men ut fra sammenhengen den står i og hvordan den klinger, velger jeg å kalle den en E-dur-akkord, med tillagt none med ters i bass.

<sup>57</sup> I denne F#m-akkorden er F#m7 grunnstammen, mens alt og tenor tydelig beveger seg innom metningstonene 9 og 11, og jeg velger derfor å kalle den en F#11.

## Takt 37-40

	[E] V13	Vsus4	V7	I	IVadd9	IIm7add11	V13
	H13 <sup>(58)</sup>	H7sus4	H7	E	Aadd9	F#m7add11	H13
	37		38		39	40	

<sup>(58)</sup> Jf. takt 3

### Takt 41-42

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">E</div> V H	I E/H	V7 H7 <sup>(59)</sup>	I E <sup>(60)</sup>	(Aadd9/E)	(E)
	41			42		

<sup>59</sup> Denne akkorden på slag 4 i takt 41 inneholder ingen ters, men jeg velger allikevel å kalle den en H7-akkord ut fra sammenhengen den står i. Det ser her ut til at hensynet til enkeltstemmer, og i dette tilfellet tostemmigheten i sekstavstand i tenor og sopran, går foran det med å få en fullkommen akkord. Det hadde jo for så vidt vært mulig å få i pose og sekk her, hvis altstemmen hadde beveget seg opp fra H til Diss. Argumentet mot dette må være at arrangøren ser ut til å ha hatt et ønske om å la alt og bass forholde seg helt i ro tonemessig, mens fokuset trolig har vært nevnte bevegelse i sopran og tenor.

<sup>60</sup> I taktene 42-44 ser vi en variasjon i de akkompagnerende stemmene, over de samme akkordene som i for eksempel taktene 5-7. Selv om mellomstemmene og melodien er innom andre akkorder i løpet av sine bevegelser har dette etter min mening, lite å si for det totale funksjonsbildet i dette partiet.

### Takt 43-44

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">F#m</div> IVm Vm Hm/D	(Hm7)	V7sus4 C#7sus4	V7 C#7
	43		44	

## Takt 45-46

	E	II <sup>m</sup>	VII <sup>(62)</sup>	V <sup>11</sup>
	F#m	I <sup>m</sup>	#VI <sup>dim</sup>	IV <sup>11</sup>
		F#m (61)	D#dim/F#	H <sup>11</sup>

  

<sup>61</sup> På slag to i takt 45 oppstår en litt artig ting. Bygger man opp tonene i sekunder står de i en rekke med store sekunder. Akkorden klinger ikke på en måte som gjør den interessant i sammenhengen som akkord, til det er basstemmens tone for kort, og plasseringen i takten faller på en trykklett del. Det man riktignok får et inntrykk av, er oppbygningen mellom de fire andre stemmene. Det klinger litt spesielt, og er med på å krydre harmonikken på dette stedet.

<sup>62</sup> Her opptrer en dimakkord på sjuende trinn i E-dur. I stedet for å gå rett til tonika, går den inn i en dominantforholdning VII-V<sup>11</sup>-V<sup>6/4</sup>-V<sup>11</sup>-V, som først i takt 50 ender opp i tonika E. D#dim/F# vil normalt sett ikke lede videre inn i en H<sup>11</sup>-akkord, men det som er med på å binde det sammen i dette tilfellet er det stigende kvartforholdet mellom akkordenes grunntoner.

## Takt 47-48

	E	V <sup>6/4</sup>	V <sup>11</sup>
		H <sup>6/4</sup>	H <sup>11</sup>

### Takt 49-50

	E	V	VIadd9	V	Iadd9
		H	Aadd9/C#	H	Eadd9
		49			50

### Takt 51-53

	F#m	IVm7	V7sus4	V7	Im	Im
	E	Vm7	C#7sus4/H	C#7/H	F#m	(63) (D#m7b5) F#m/C#
		51	52		53	

<sup>63</sup> Denne akkorden er etter min oppfatning å regne som en "mellomakkord" uten betydning i sammenhengen forøvrig. Basstemmen har en trinnvis nedgang fra grunntonen F# i F#-moll, og beveger seg ned mot grunntonen H i takt 54. På slag 4 i takten er det igjen en F#m, men denne gang med C# (kvinten) i bassen. Mellomakkorden på slag tre i takten har dimpreg (m7b5), og preger det harmoniske forløpet i liten grad. Det er også etter min mening for tidlig å se på den som en 2.-trinnsakkord til C#-moll, noe som først skjer fra takt 57.

Takt 54-55

	<table border="0"> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">E</td> <td>V11</td> <td>V6/4</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F#m</td> <td>V7</td> </tr> <tr> <td></td> <td>H11</td> <td>H6/4</td> <td></td> <td>VI7</td> </tr> <tr> <td></td> <td>54</td> <td>55</td> <td></td> <td>C#7/E#<sup>(64)</sup></td> </tr> </table>	E	V11	V6/4	F#m	V7		H11	H6/4		VI7		54	55		C#7/E# <sup>(64)</sup>	
E	V11	V6/4	F#m	V7													
	H11	H6/4		VI7													
	54	55		C#7/E# <sup>(64)</sup>													

<sup>64</sup> Jf. takt 18

Takt 56-57

	<table border="0"> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F#m</td> <td>Imadd9</td> <td>Im7</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C#m</td> <td>IIm7b5</td> <td>V7</td> </tr> <tr> <td></td> <td>F#madd9</td> <td>F#m7/E</td> <td></td> <td>#VIIm7b5</td> <td>D#m7b5 G#7sus4-9 G#7</td> </tr> <tr> <td></td> <td>56</td> <td></td> <td></td> <td>57</td> <td></td> </tr> </table>	F#m	Imadd9	Im7	C#m	IIm7b5	V7		F#madd9	F#m7/E		#VIIm7b5	D#m7b5 G#7sus4-9 G#7		56			57		
F#m	Imadd9	Im7	C#m	IIm7b5	V7															
	F#madd9	F#m7/E		#VIIm7b5	D#m7b5 G#7sus4-9 G#7															
	56			57																

Takt 58-59

	<table border="0"> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C#m</td> <td>Im7</td> <td>IVm11</td> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">E</td> <td>IIm</td> <td>V13</td> <td>V7</td> </tr> <tr> <td></td> <td>C#m7</td> <td>F#m11</td> <td></td> <td>IVm</td> <td>H13</td> <td>H7</td> </tr> <tr> <td></td> <td>58</td> <td></td> <td></td> <td>F#m/A</td> <td>59</td> <td></td> </tr> </table>	C#m	Im7	IVm11	E	IIm	V13	V7		C#m7	F#m11		IVm	H13	H7		58			F#m/A	59		
C#m	Im7	IVm11	E	IIm	V13	V7																	
	C#m7	F#m11		IVm	H13	H7																	
	58			F#m/A	59																		

### Takt 60-62

E I IV V<sup>(66)</sup>  
 E<sup>(65)</sup> A/E H/E  
 60 61 62

<sup>65</sup> Jf. takt 23

<sup>66</sup> Jf. takt 25

### Takt 63-65

E IV V F#m  
 A/E VI Im7  
 C#/G# F#m7  
 V7sus4 H7sus4  
 63 64 65

### Takt 66-68

<p><b>E</b> IVadd9 Aadd9/C#</p> <p>66</p>	<p>V7sus4 H7sus4</p> <p>67</p>	<p>V7 H7</p> <p>68</p>	<p>I E</p>
---	------------------------------------	----------------------------	----------------

### Takt 69-71

<p><b>E</b> IV A/E</p> <p>69</p>	<p>V<sup>(67)</sup> H/E</p> <p>70</p>	<p><b>H</b> IVmaj9 V11 Imaj9 F#11 Emaj9 F#7</p> <p>71</p>	<p>V7 F#7</p>
--------------------------------------	---	---	-------------------

<sup>67</sup> Jf. takt 25

### Takt 72-74

<p><b>E</b> V11 I11</p> <p>72</p>	<p>V9 H9/A</p>	<p>Iadd9 Eadd9/G#</p> <p>73</p>	<p>IIm11 F#m11<sup>(68)</sup></p>	<p>V13 H13<sup>(69)</sup></p> <p>74</p>	<p>V7sus4 V7 H7sus4 H7</p>
---------------------------------------	--------------------	-------------------------------------	---------------------------------------	---	--------------------------------

<sup>68</sup> Jf. takt 36

<sup>69</sup> Jf. takt 3



### Takt 75-77

E I IVadd9 II $m$ 7 V7sus4  
 E<sup>(70)</sup> Aadd9 F# $m$ 7 H7sus4

<sup>70</sup> Denne akkorden opptrer uten ters, noe som gir en åpen og tom klang. E-tonaliteten og akkorden som en del av en E-durparti opprettholdes allikevel.

### Takt 78-80

E IVadd9 V7sus4 V7 I  
 Aadd9/C# H7sus4 H7 E

### Takt 81-83

E IVadd9 II $m$ 7add11 V13 I I II $m$ 7  
 Aadd9<sup>(71)</sup> F# $m$ 7add11 H13<sup>(71)</sup> E E/G# F# $m$ 7

<sup>(71)</sup> Jf. takt 2 og 3

## Takt 84-85

E      I                                      IV                                      VIIm7 bVII9      I  
                  E/G#                                      A                                      C#m7 Dadd9 <sup>(72)</sup>      E

<sup>72</sup> Denne avslutningskadensen følger ikke normalen, men fungerer fint allikevel. C#m7 er jo en tonikalsk akkord (6.-trinnsakkord i E-dur), mens Dadd9 har et mer subdominantisk preg (senket 7.-trinnsakkord). Avslutningskadensen blir altså plagal. Det som bærer denne avslutningen er det trinnvise som skjer i bass-, tenor-, og altstemmen, mens melodien og sopranen ligger statisk på en E og dermed også binder det hele sammen.

## 7 Konklusjon

I denne delen tar jeg utgangspunkt i problemstillingen for oppgaven, og oppsummerer og svarer på den, ut fra det jeg har funnet i analysen av de tre arrangementene.

Når det gjelder akkorder og harmonisk forløp forholder The Real Group seg innenfor sjangeren ”mainstream” jazz, og dette utgjør etter mitt skjønn det viktigste virkemiddelet både vertikalt og horisontalt. Forholdningene og de utvidede akkordene gir et stort tonetilfang for voicingen, som igjen legger et godt grunnlag for meningsfulle enkeltstemmer. De rytmiske elementene og fremdriften i sangen, drives også fremover som en følge av dette. De trinnvise og kromatiske linjene som oppstår i dette akkordgrunnlaget et meget effektivt, og gir god sangbarhet.

Det som skjer på det harmoniske planet i de tre arrangementene er ikke revolusjonerende på noen måte, men det er gjennomarbeidet og grundig utført, ut fra sjangeren. Jeg vil hevde at noe av årsaken til at The Real Group har nådd en slik popularitet, skyldes akkurat dette, at de har en slik helhetlig og gjennomført stil.

For å se litt nærmere på et akkordisk aspekt i arrangementene til The Real Group, vil jeg vise til at er det påfallende mange dim-akkorder. Denne akkordformen opptrer i dagens jazzharmonikk relativt sjelden. Årsaken til at The Real Group benytter såpass mange dim-akkorder, vil jeg tro skyldes, at slike akkorder ofte gir en god stemmeføring, som er særlig viktig innenfor vokal arrangering.

Jeg har nevnt at The Real Group benytter akkorder typisk for jazzsjangeren, med til dels mange metningstoner. I perioder fjerner de seg fra de avanserte akkordene og legger seg i ro på enkle treklanger, som for eksempel i ”Ett liv för mig”, uten at stilarten brytes av den grunn.

Stemmeføringen i arrangementene er jevnt over god. Enkelte tritonussprang og tverrstander bryter med tradisjonelle regler for vokal arrangering, men utgjør ikke en vesentlig negativ tendens i arrangementene. Disse tverrstandene som av og til oppstår, bringer meg inn på et tema som kan sies å være typisk for The Real Group. Enkeltstemmene i arrangementene går relativt ofte rett inn i kromatiske endrede akkordtoner, som ikke er forberedt (som for eksempel i ”Monicas Vals”, - altstemmen takt 66, og sopranstemmen takt 72). Dette utgjør etter min mening et karakteristisk trekk ved gruppen.

Det er en tendens til at arrangementene inneholder en del entonigheter og paralleller, særlig i mellom ytterstemmene og melodien. Dette er i likhet med tritonussprang og tverrstander noe man normalt vil unngå. Flere av disse entonighetene og parallellene opptrer i fraseavslutninger og i mer statiske partier, der de i og for seg hører hjemme, men på generelt grunnlag inneholder arrangementene såpass mange slike elementer, at det kan føre til utflating av den klanglige spenningen.

I arrangementene til The Real Group, innehar de akkompagnerende stemmene i hovedsak de akkorddefinerende tonene, noe som ”frigjør” melodistemmen og gir en tydelig harmonisk rollefordeling.

I arrangementene jeg har sett på, ligger mellomstemmene som oftest ganske tett voicet. Dette gir en meget helhetlig og homogen gruppe. For å få til dette, legges særlig damestemmene i et ganske lavt leie, noe som kan sies å være spesielt for The Real Group. Avgjørende her er også måten arrangementene synges på. Medlemmene i gruppen synger meget lett og elegant, med kontrollert stemmebruk, noe som også bidrar til at det klinger samlet. Melodien opptrer også ofte innenfor samme register som mellomstemmene, iallfall så lenge det er melodilinjer sunget av mennene i gruppen. Det fører enkelte steder til at det blir et litt ”trangt” og ”mørkt” lydbilde.

Arrangementene inneholder, som nevnt i analysene, ingen dynamiske tegn, men med enkle virkemidler som vokalskifter i mellomstemmene og variert voicing, oppleves sangene dynamiske allikevel. Jeg har også avdekket, at det er veldig få innslag av felles tekst med melodien blant de akkompagnerende stemmene. Dette kunne kanskje vært utnyttet i litt større grad, for å løfte frem høydepunkter og lage større kontraster. Der det benyttes, gir det ett veldig løft etter min mening.

Anders Edenroth og Peder Karlsson, som har arrangert disse sangene jeg har analysert, benytter seg ofte av å legge stemmer i avstanden liten sekund. Det er en helt vanlig dissonans innenfor sjangeren, men vokalt er dette noe man tradisjonelt er litt forsiktig med. Jeg synes dette i sterk grad er med på å krydre arrangementene. Ett annet slikt krydder de benytter seg av, er enkelte innslag av kvartstrukturer i akkordene.

Jeg nevnte over, at jeg tror stilen som The Real Group holder seg såpass strengt innenfor, har vært medvirkende til at de har nådd en slik popularitet. En annen årsak til gruppens suksess, tror jeg er, at de hele tiden har gjort som de selv har ønsket, og på den måten har formet sin

egen "sound". Hvorvidt man liker denne "sunden" eller ikke, kan selvsagt diskuteres, men at de har funnet en egen stil og et særpreg som få andre har klart å kopiere, har gjort dem til noe enestående innenfor vokalmusikken i verden. Arrangementene de benytter utgjør en meget stor del av denne "sunden", men i hvor stor grad gruppens arrangementer har vært en direkte bidragsyter til deres internasjonale popularitet, er vanskelig å vurdere.

For til slutt å oppsummere hva man som arrangør for vokale ensembler kan lære av gruppen og deres arrangement, vil jeg først fremheve det som har vært gjennomgående i denne konklusjonen, nemlig det å forholde seg strengt til en stil. Jazzen som sjanger er meget sangbar, og ønsker man interessante klanger og en god harmonisk fremdrift, så er den sjangeren å "anbefale". Jeg tror det er mye av bakgrunnen, for at det nettopp er innenfor denne sjangeren, at The Real Group har slått igjennom. Samtidig kan dette videreføres til andre stilarter. Vil man at det skal låte gospel, må man arrangere innenfor den stilen. På den måten blir det en tydelig profil på det man leverer, noe som plate- og konsert markedet normalt sett ønsker. Det gjelder å kjenne sin sjanger, og benytte seg av karakteristiske trekk.

Hvis man skal trekke ut et element fra jazzen som stilart, som etter min mening er ekstra verdifullt å ta med seg, så er det bruken av forholdninger. Dette kan, utført i en litt annen form, være med på å bygge opp og ta vare på spenning i arrangementer innenfor andre sjangere også.

I "Vart har alla gentleman tagit vägen" benytter Karlsson et meget enkelt, men effektivt virkemiddel, i form av at et tema repeteres, med eksakt samme toner, over ett nytt akkordgrunnlag. Repetisjon av temaer finner sted i The Real Group sine arrangement på en litt annen måte også, i form av at elementer, for eksempel fra forspillet, går igjen flere steder igjennom sangen, gjerne i litt ulike former. Dette binder låtene sammen, og gir en følelse av gjenkjennbarhet og utvikling på samme tid.

Et forhold som etter min mening absolutt er verdt å ta med seg, er det å legge damestemmene lavt i leie, for å unngå et sprikende lydbilde. Dette gjelder særlig når disse stemmene innehar en akkompagnerende rolle.

Det å la de akkompagnerende stemmene inneha de viktigste akkordtonene er også et godt tips, såfremt rollefordelingen mellom melodi og de akkompagnerende stemmene er tydelig nok.

Det å følge prinsippene for stilen man arrangerer i, og spre virkemidlene utover uten å overdrive, er etter min mening en enkel sammenfatning av den måten The Real Group

arrangerer på. De benytter ingen revolusjonerende triks, selv om jeg har påpekt enkelte typiske trekk ved arrangementen.

Jeg vil til slutt kort kommentere hva jeg selv sitter igjen med etter arbeidet med denne oppgaven, i tillegg til det jeg har nevnt over. Prosessen som jeg har vært igjennom i forbindelse med denne hovedoppgaven har vært meget lærerik. Det å ha fått anledning til å foreta et dypt dykk inn i The Real Group sine arrangement, og kritisk skulle vurdere virkemidler og bruken av disse, har gjort meg mer bevisst og reflektert i form av måten å forholde meg til noter og musikk generelt. Jeg har også lært mye om stilen som gruppen tilhører, og tilegnet meg mye kunnskap om harmonikken innenfor den.

## 8 Referanseliste

Tveit, Sigvald (1984) : *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel:*

Tano, Oslo

Tveit, Sigvald (1994) : *Funksjonsharmoniske trekk i det 20. århundres musikk:*

Studia Musologica nr. 20, s. 71-224, Oslo

Ades, Hawley (1966) : *Choral Arranging:*

Shawnee Press, Inc

Joyce, Jimmy (1972) : *A Guide to Writing Vocal Arrangements:*

First Place Music Publications, Inc

Dobbins, Bill (1986) : *Jazz arranging and composing : a linear approach:*

Advance Music, Rothenburg

### Internett

[www.realgroup.se](http://www.realgroup.se)

### Muntlige kilder

Karlsson, Peder, 1. bass i The Real Group

# Vedlegg

## **Vedlegg 1: Arrangement The Real Group:**

Monicas Vals

Vart har alla gentlemän tagit vägen

Ett liv för mig

## **Vedlegg 2: CD**

*(Er kun vedlagt i oppgavene som er levert direkte til sensur, pga. opphavsrettigheter!)*

Spor 1: Monicas Vals

Spor 2: Vart har alla gentlemän tagit vägen

Spor 3: Ett liv för mig