

Kurs: **DG1013 Examensarbete, kandidat, komposition, 15 hp**
2013

Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Anna Einarsson

Joakim Brunström

Den kreativa processens fem faser

Genomlysta av arbetet med mitt examensstycke
Prästen - Tiggaren - Kavaljeren

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns
dokumenterat på inspelning: **xxx**

Innehållsförteckning

Inledning.....	4
Verket.....	4
Handling.....	4
Bakgrund.....	4
Den kreativa processens fem faser – en teori.....	4
Den abstrakta fasen	5
Idén - komposition, improvisation, dramatik.....	5
Sammanfattande tankar om och kring den abstrakta fasen.....	6
Den förberedande fasen	6
Research.....	7
Texten – Handling, form, vinkling och språk.....	7
Analys av textens egenskaper	8
Tematiska skisser – metod, strategi och form.....	9
Sammanfattande tankar om och kring den förberedande fasen.....	10
Kompositionsfasen	11
Estetik och teknik i kompositionsarbetet	11
Instrumentation	12
Notation	13
Sammanfattande tankar om och kring kompositionsfasen	13
Kommunikationsfasen.....	14
Repetitionsarbetet	14
Dag 1 - genomspelning	14
Dag 2 – detalj/kontext.....	14
Dag 3 – rutin och flöde	15
Dag 4 - genrep.....	15
Framförandet.....	16

Upplevelsefasen	16
Upplevelsens magi	16
Den kreativa processens målgång	16
 Avslutande tankar	 17
Teorin om den kreativa processens fem faser	17
Tankar kring tidigare ställda frågor	17
 Referenslista	 18
Litteratur	18
Musik (med Spotify-länkar)	18

Inledning

Verket

Verket som denna text kretsar kring heter *Prästen - Tiggaren - Kavaljeren*. Det skrevs som examensstycke för min konstnärliga kandidatexamen i komposition. Stycket tillkom under hösten 2012 och färdigställdes i februari 2013. Det är orkestrerat för klassisk storbandssättning samt tenorvokalist. Stycket uruppfördes av Bohuslän Big Band (BBB) och undertecknad (som vokalist) på jazzklubben Nefertiti i Göteborg den 21 februari 2013. Det repriserades sedan med samma ensemble på KMH den 18 april 2013, som en del av KDM-institutionens Ljudoljud-festival. Stycket är cirka 10 minuter långt.

Handling

Prästen - Tiggaren - Kavaljeren är ett musikdramatiskt verk som gestaltar berättelsen om den unge Gösta Berlings väg från försupen präst, via dödslängtande tiggare till sorglös och hyllad kavaljer. Innehållet är baserat på de två första kapitlen i Selma Lagerlöfs debutroman *Gösta Berlings Saga* från 1891, men texten som används i stycket är skriven av mig själv.

Bakgrund

Jag hade innan mitt arbete med *Prästen - Tiggaren - Kavaljeren* komponerat 5 storbandsstycken samt skrivit ytterligare 2 storbandsarrangemang av befintliga låtar. Alla mina storbandsverk har tillkommit under min studietid vid KMH. Min stora influens och inspiration vad gäller storbandsmusik är Duke Ellington, vars elegant klangfulla och tajmingmässigt kontrastrika kompositioner följt mig som en röd tråd ända sedan gymnasietiden. Andra personer vars musik har haft stor betydelse för mitt eget skapande innefattar bland andra Herbie Hancock, Esbjörn Svensson och Bobo Stenson.

Mitt intresse för musikdramatik föddes när jag 2009 gjorde rollen som Jesus i en amatöruppsättning av Andrew Lloyd Webber's rockopera *Jesus Christ Superstar*. Jag insåg vilken otrolig kraft som låg i sammanförandet av olika konstformer genom de starka känslor som denna integration kunde framkalla hos mig.

Gösta Berlings Saga kom jag i kontakt med för första gången när jag var mycket liten och såg Västanå Teaters version av den klassiska berättelsen på en scen i den lilla värmäländska orten Sunne. Jag kommer inte ihåg mycket mer än att det var en väldigt lång föreställning och att de hade en jättestor gunga på scenen. Men när jag under sommaren 2012 läste boken blev jag helt tagen av dess mustiga skrönor och kraftfulla språk. Det var kanske min allra största litterära upplevelse hittills i livet och jag bestämde mig därför under hösten 2012 för att använda mig av Selmas berättelse som underlag för mitt musikdramatiska examensstycke.

Den kreativa processens fem faser – en teori

Min huvudlärare Örjan Fahlström presenterade under en av våra första lektioner tillsammans en teori om att den kreativa processen kan delas in i fem faser: den

abstrakta faser, den förberedande faser, kompositionsfasen, kommunikationsfasen samt upplevelsefasen. Detta är Örjans egen beskrivningsmodell, framtagen ur hans personliga reflektioner kring arbetsflödet och förmågan att strukturera och sortera i den kreativa processen. Örjans ursprungliga avsikt var att skapa en modell som gav bättre förutsättningar för honom själv att orientera sig i den egna kreativa processen. Han har sedan börjat använda teorin som en del i sin undervisning och det var så jag kom i kontakt med den. Genom att förstå dess olika beståndsdelar och arbeta med eller emot dem kan man som konstnär lättare greppa den praktiska kontra den konstnärliga aspekten av kompositionsarbetet. Till exempel kan man välja att lägga mycket eller kanske ingen tid alls på det förberedande research- och planeringsarbetet beroende på hur man vill att musiken ska förhålla sig till struktur och form.

Teorin belyser den kedja av reaktioner som startas i varje konstnärligt och/eller hantverksmässigt beslut. De grundläggande abstrakta idéerna har en enorm påverkan på hur hela arbetet genomförs och formuleras. Det är dessa idéer som utgör grunden för och bärkraften genom hela den kreativa processen. Men det finns också tydliga brott mellan de olika faserna. Till exempel drar Örjan en gränslinje mellan abstraktionen och det konkreta arbetet och menar att det finns en frihet från ansvar i det abstrakta som måste vårdas och som skulle förlora sitt värde om tonsättaren tvingar sig själv till beslutsfattanden och ställningstaganden redan i detta skede. Han betonar också det ofrånkomliga avståndet mellan tonsättarens konstnärliga arbete och själva produktionen, med allt vad den innebär.

I mötet med denna teori introducerades jag för en typ av arbetsprocess som var helt ny för mig, där man som konstnär hela tiden känner (mer eller mindre) kontroll över sitt verks riktning och form. Innan hade jag jobbat på ett mer sporadiskt sätt, med vilket jag menar att jag inte hade samma tydligt utstakade väg för vart jag ville ta min komposition när jag inledde mitt skrivande. Idén om de fem faserna blev en viktig hörnstolpe för mig i skapandet av storbandsstycket *Prästen – Tiggaren – Kavaljeren*, om vilket denna text handlar. Därför har jag valt att bygga min text kring denna teorimodell av kreativitetsprocessen och dess olika begrepp och förklara vad de har inneburit för mig (i både teori och praktik) under arbetet med mitt examensstycke. Jag kommer att grundligt belysa och förklara teorins fem faser var för sig med utgångspunkt i den egna processen. Utifrån de egna erfarenheterna av dess tillämpning kommer jag sedan att reflektera kring teorins utformning, innebörd och relevans.

Den abstrakta fasen

Idén - komposition, improvisation, dramatik

Den första fasen är den abstrakta. Av någon anledning skapas en idé eller ett frö i konstnärens medvetande som är själva grunden för allt konstnärligt skapande. Säkerligen finns dessa idéer och tankar hos de allra flesta människor, men det som särskiljer konstnären är ambitionen och förmågan att greppa tag i det abstrakta och forma det till något konkret. I mitt fall handlade den abstrakta idén om att jag ville jobba med en treenighet bestående av komposition, improvisation och dramatik. Jag ville utforska improvisationens förmåga att gestalta och att fördjupa den dramatiska upplevelsen, instrumentalistens roll som interpret och kanske framförallt kompositörens roll som formsättare och musikalisk regissör.

Viljan bestod i att utforska de kompositoriska möjligheterna i att skriva improvisationsbetonad musik baserad på text och drama. Jag ville utforska nya sätt att angripa mitt skapande, genom att sätta skapandet i ett sammanhang där andra parametrar än själva musiken spelar minst lika stor roll och se vad som händer med stil, form, notation och så vidare.

Under den abstrakta fasen uppstod två frågor som jag sedan bar med mig genom hela kompositionsarbetet. Den första lyder: Vad händer när man sätter den kollektiva intelligensen i ett storband på prov genom att försätta musikerna i nya musikaliska situationer? Med kollektiv intelligens menar jag musikernas förmåga att lyssna till varandra och forma musiken utifrån den konsensus som uppstår. Med nya musikaliska situationer menar jag den dramatiska faktorn, det vill säga att varje solistisk och orkestral insats i musiken har en dramatisk innebörd. Den andra frågan lyder: ”Hur kan musiken, utan att profaneras eller mista sin dignitet som musik skildra mänskliga konflikters låghet och tafflighet?” (af Malmberg, 1991) Min tolkning av frågan är att den syftar till att åskådliggöra den problematik som kan uppstå i integrationen av olika konstformer. Denna problematik har jag oundvikligen kommit i kontakt med under arbetet med *Prästen – Tiggaren – Kavaljeren* och jag kommer i min text att redogöra för flera olika sätt på vilka jag valt att angripa den. För att tydliggöra vad jag menar att Malmbergs frågeställning handlar om skulle man kunna omformulera den enligt följande: Hur kan man sammanföra musik och dramatik utan att de två urvattnar varandra och därigenom förminskas i egenvärde?

Sammanfattande tankar om och kring den abstrakta fasen

Den abstrakta fasen kan vara väldigt föränderlig. Ibland kan en idé kännas otroligt lätt att hitta, fånga och formulera men vid andra tillfällen kan det ta otroligt lång tid och kännas lika hopplöst som sökandet efter vatten i en öken. Uttrycket ”att värka fram idéer” känns nog igen hos de flesta människor som är involverade i kreativt arbete. Jag har själv oftast haft förhållandevis lätt för att hitta mina idéer och omformulera dem till musik, egentligen utan att direkt reflektera över vad de kommer ifrån och, kanske ännu viktigare, hur jag får dem att fortsätta komma till mig. Det är frågor som är värda att fundera över och antagligen hittar man aldrig några riktiga svar på dessa frågor, just eftersom de rör sig kring något så abstrakt som själva idén. Men reflektioner och tankar leder nästan alltid till fler frågor, och kanske är det frågorna och inte svaren som är det viktigaste?

Den förberedande fasen

När man lyckats fånga in sin idé och formulera den har man kommit fram till den andra fasen i den konstnärliga processen som är den förberedande fasen. Här ingår researcharbete som bland annat består av att läsa texter och partitur samt att lyssna på andras musik för inspiration och information. Det handlar om att leta sig fram till den infallsvinkel med vilken man vill angripa musiken. I den förberedande fasen ingår även formplanering, skisser kring tematik och i förekommande fall också själva textarbetet.

Research

För mig innefattade den förberedande fasen t.ex. genomlysningar och mindre analyser av flera operor och musikaler som Puccinis *Tosca*, Gershwins *Porgy and Bess* och Lloyd Webbers *Cats*. Jag valde medvetet exempel som representerade olika åldrar och stilar inom musikdramatisk komposition. Detta för att jag ville ha genremässig bredd i mina referenser samt förmågan att sätta dem i ett tidsperspektiv. Jag studerade verken och kompositörernas sätt att föra fram berättelser genom musiken, via återkommande tematik och dramatiska gester. I dessa studier hittade jag många grepp som jag ville/kunde använda mig av i min egen komposition men framförallt skaffade jag mig en uppfattning om hur jag inte ville att det skulle låta. Jag ville inte skriva en opera för operasångare då jag föredrar den typ av röstklang som förknippas med jazz och popsång framför operaklangen. Jag ville inte heller fixera formen helt utan lämna vissa partier öppna för att skapa utrymme för intuition och improvisation.

Jag läste också ett antal kortare texter med musikdramatik som huvudämne, varav den mest matnyttiga för mitt projekt var *Musikens dramaturgi* av Lars af Malmberg. I texten diskuteras kompositörens roll som en sorts regissör. Malmberg menar att all välskriven musikdramatik har en viss typ av regi inskriven i själva musiken. Det är musiken som sätter karaktären i varje scen, musiken som skapar naturliga skiftningar mellan anspänning och avslappning och självklart är det också musiken som skapar riktning åt det dramatiska skeendet. Detta har blivit en stor hållpunkt för mig och jag lade under hela mitt arbete ner mycket tid på att klargöra för mig själv vad varje specifik del i musiken har för inverkan på dramat. Varje gest, fras eller klang har en underliggande mening, antingen direkt syftande till en specifik handling eller känsla, eller mer subtilt målade av en stämning. När det gäller komponerandet av dramatisk musik är det min estetiska hållning att tematik, instrumentation och formstruktur alla måste anpassa eller åtminstone förhålla sig till det faktum att verkets huvudsakliga uppgift är att berätta något för lyssnaren.

Texten – Handling, form, vinkling och språk

Att välja text till ett stycke är alltid en utmanande men samtidigt väldigt lärorik process. Först och främst måste man vara medveten om de praktiska hållpunkter som redan är satta. Jag visste att mitt stycke fick vara max ca 10 min långt. Ensemblen som jag skulle skriva för var Bohuslän Big Band och eftersom jag har skrivit för och spelat med dem förut visste jag även en hel del om de enskilda musikerna i bandet och deras spelsätt och kvalitéer. Jag visste också att stycket skulle framföras på den lilla jazzklubben Nefertiti i Göteborg. Med dessa fakta kunde jag genast utesluta en rad textmässiga möjligheter. Texten fick inte vara för lång utan skulle istället med stor sannolikhet tjäna på att vara förhållandevis komprimerad i sitt innehåll och behandla ett isolerat dramatiskt skeende snarare än en längre kedja av händelseförlopp. Jag kunde inte heller använda en större skådespelarensemble i mitt stycke på grund av det mycket begränsade scenutrymmet. Redan här visste jag alltså att det fanns plats för en eller högst två sångare i musiken, vilket gjorde att texten begränsades till formerna monolog och/eller dialog.

Efter att ha klargjort dessa praktiska förutsättningar var nästa steg att konkretisera mina konstnärliga ambitioner. Jag hade nyligen läst romanen *Gösta Berlings Saga* av Selma Lagerlöf och blivit helt tagen av dess mustiga folkskrönor och bländande berättarteknik. Jag kunde visualisera hur mitt musikaliska språk passade som hand i

handsken med den spretiga men ytterst kärleksfulla historien om den försupne prästen Gösta Berling och hans vänner och ovänner vid sjön Lövens norra strand. Jag tyckte också att det var passande med tanke på min värmländska bakgrund och mitt avlägsna släktskap med Selma Lagerlöf. Men hur mycket jag än älskade Selmas språk kunde jag inte få det att passa in i min tänkta musik. Berättelserna och karaktärerna som jag ville ha fanns där, men det stod ganska snabbt klart för mig att jag inte skulle kunna citera ett specifikt textavsnitt ur boken. Istället tog jag på mig uppgiften att själv skriva texten genom att utgå från de två första kapitlen i boken, som handlar om Göstas väg från försupen präst som avsätts, via usel och självmordsbenägen tiggare till praktfull och sorglös kavaljer på Ekeby. Ett perfekt dramatiskt skeende men fortfarande ganska omfattande. Min utmaning i textförfattandet blev därför att på ett så kortfattat och tydligt sätt som möjligt skriva en sammanhängande text innehållandes människans allra bredaste spektrum av känslor, från renaste eufori till djupaste förtvivlan.

Efter ett par genomläsningar av de två kapitlen som jag bestämt mig för hittade jag ett sätt att dela in texten i fem olika "scener". Dessa scener hjälpte mig att avgränsa texten och välja ut de händelser och känslouttryck som spelade essentiella roller i det dramatiska förloppet. De skapade också i sig själva en lättfattlig formstruktur då var och en representerade olika tillstånd i Göstas liv. För att inte förvirra lyssnaren mer än nödvändigt bestämde jag mig också för att skriva texten i berättande form med utgångspunkt från en ensam sångare. Sångaren i fråga var först tänkt att vara Gösta Berling själv, men snart insåg jag att det skulle gynna textens flöde om berättarrollen spelades av någon annan än huvudpersonen. Jag kom fram till att det är svårt att ge en nyanserad överblick över situationer och händelser om man utgår från huvudpersonens subjektiva vinkling. Mina studier av andras dramatiska verk (till exempel *Jesus Christ Superstar*, där Jesus öde speglas främst genom Judas våndor och kval) samt mina egna erfarenheter av textförfattande har lett mig till slutsatsen att det är lättare att belysa en människas agerande och känslor utifrån än inifrån. Valet av berättare föll därför på tenoren Liljecrona, Göstas gode vän och den store musikern bland kavaljererna. Med häftig inlevelse och målande beskrivningar fick han bli budbärare av texten. Även om Liljecronas identitet inte avslöjas i själva texten och därför säkert inte kommer att uppfattas av lyssnaren så ville jag ändå klargöra för mig själv vilket perspektiv jag skrev ifrån. Det var också i detta skede som jag bestämde mig för att själv sjunga, något som jag gjort tidigare med BBB och som jag kände ett stort sug efter att få göra igen.

Det var viktigt för mig att hitta ett språk som kändes förankrat i Selmas, men som samtidigt var fraserat på ett musikaliskt och sångbart sätt. Varje stavelse måste nog övervägas när man försöker skapa rytmiska sammanhang, men samtidigt måste det dramatiska förloppet tillåtas att komma fram på ett lättfattligt sätt. Jag valde att jobba med helt fria versmått och utan rim vilket gjorde det lättare att applicera ett språk som kändes både autentiskt och musikaliskt genomförbart. Jag har jobbat med text många gånger tidigare i mitt komponerande, både egenskriven och "lånad" och jag kände därför en viss trygghet i rollen som författare. Integrationen mellan text och musik tilltalar mig väldigt mycket och jag fascineras av den sköra balansgång som uppstår i sammanförandet av ord och musik.

Analys av textens egenskaper

När man har bestämt sig för vilken text man ska använda (i mitt specifika fall en egenskriven text) finns det en rad olika sätt att gå tillväga för att tonsätta den. Att

vara medveten om textens egenskaper, både auditiva, innehållsmässiga och känslomässiga, var en viktig utgångspunkt för mig när jag började tonsätta texten. Jag valde att först göra en genomarbetad teoretisk analys av textens auditiva kvalitéer, det vill säga språkrytmik, språkmelodi och betoningar. Jag använde mig av en enkel notation med accenter (betoningar), mellanrum (rytmik) och olika pilar (språkmelodi) där varje ny stavelse markerades med ett X. För att exemplifiera kunde notationen av en fras se ut enligt följande:

En sis - ta gnis- ta och rös - ten glö - der
 X ↗ 'X ↘ X ↗ 'X ↘ X → X ↗ 'X → X ↗ 'X ↘ X

I ovanstående exempel ser man tydligt textens betoningar och melodiska rörelse, men också den korta pausering som uppstår mellan ”gnista” och ”och”, vilken markeras med ett litet mellanrum. Denna analysmetod gav mig en tydlig bild över textens ”ljudande” struktur vilket hjälpte mig att hitta riktning och frasering i mina melodilinjer, men det innebar också att jag hela tiden medvetet kunde välja att gå med eller emot textens naturliga form.

Förutom den ovan beskrivna analystekniken använde jag mig även av ett mönster där den övergripande känslan i varje textavsnitt gavs ett eget modus. Till exempel valde jag ett lokriskt modus för den mycket bittra och ångestladdade känslan i textens tre första rader. När sedan hoppet och beslutsamheten uppenbarar sig i de efterföljande två raderna bytte jag till en altererad mixolydisk skala istället. Mina val av modus beslutades intuitivt men jag försökte att matcha känslöstämningen i texten med de känslor som jag förknippar med olika modus. Denna teknik gav mig möjligheten att knyta an till varje textradens specifika karaktär men innebar samtidigt vissa faror gällande musikens sammanhållenheter. Jag försökte därför skydda stycket från att bli för spretigt genom att hålla den underliggande harmoniska strukturen i varje sats fokuserad kring ett tydligt etablerat tonförråd. Till exempel inledde jag i A-lokriskt (II-m7 i Gm) de första tre textraderna för att låta de efterföljande två raderna kretsa kring en D-altererad (V7 i Gm) skala. Båda dessa modus har en tydlig förhållning till g-moll och känns därför nära besläktade även om de har helt olika karaktär.

Tematiska skisser – metod, strategi och form

När jag så hade en tydlig överblick av struktur, modus och innehåll inledde jag själva tonsättandet. Jag satte mig vid pianot och sjöng och spelade mig fram till melodislingor med underliggande ackord, ungefär som när man skriver en helt vanlig sång. Att kombinera det hårt strukturerade arbetet med mer intuitiva och improvisatoriskt betonade kompositionsmetoder var något som jag verkligen uppskattade. Min karriär som kompositör tog sin början vid pianot när jag i tioårsåldern satte mig och klinkade fram små melodier och trots all musikutbildning jag genomgått under åren består den underbara känslan i att sitta vid pianot och komma på nya spännande melodier och fraser. Det är fortfarande mitt vanligaste sätt att jobba på och jag upplever att det ger en gehörsbaserad förankring på ett annat sätt än när man skriver sin musik direkt i notskrivningsprogram som till exempel Sibelius.

När man tonsätter en text kan man ha olika intentioner gällande hur viktigt det är att lyssnaren förstår texten. I mitt fall ville jag att texten och därigenom dramat skulle ha en mycket framträdande roll och det var därför viktigt för mig att hitta linjer där jag kunde leverera texten på ett så lättfattligt sätt som möjligt. Detta gav sig till känna bland annat genom att sången blev nästan uteslutande syllabisk, det

vill säga att varje stavelse sjungs på en separat ton. För mig kom det helt naturligt och har antagligen att göra med min bakgrund inom populärmusiken där den syllabiska sången är genomgående dominant. Min lärare påpekade detta och ansåg att det kunde ha en negativ inverkan på styckets förståelsegrad i och med textens höga tempo. Men jag tror att den syllabiska sången, om den komponeras på ett genomtänkt och medvetet sätt, kan leverera texten på ett mer talliknande och därför också mer lättfattligt sätt. Jag var dessutom mycket noga med att ge texten utrymme att landa hos lyssnaren genom instrumentala mellanspel och solon. Förhållandet mellan anspänning och avslappning i musiken kan diskuteras på så många olika plan och användandet av syllabisk kontra melismatisk sång är bara ytterligare ett av dessa.

De fem textavsnitten blev, efter att de tonsatts och till min förvåning, omformade till tre musikaliska satser. Detta, insåg jag i efterhand, stämde ju perfekt överens med min grundidé om att dramat skulle handla om Göstas förvandling från präst, via tiggare till kavaljer. Idéer om arrangemang fanns ännu inte utan jag försökte istället förhålla mig till min arbetsprocess på ett väldigt strikt avgränsat sätt, för att på så vis undvika framstressade eller ogenomtänkta beslut. Så hade jag alltså producerat den musikaliska stomme som musiken skulle vila på, gällande såväl text och form som melodik och harmonik. Och på köpet hade jag fått en titel lika dramatisk som den var självklar: *Prästen – Tiggaren – Kavaljeren*.

Sammanfattande tankar om och kring den förberedande fasen

Omfånget av det förberedande arbetet i kompositionsprocessen är förstås helt individuellt och dessutom olika mellan olika stycken. I *Prästen – Tiggaren – Kavaljeren* valde jag att genomföra mitt researcharbete på ett så grundligt sätt som möjligt för att utforska möjligheterna att förändra mitt förhållningssätt till den strukturella aspekten av kompositionsprocessen. Det gav mig en annan typ av trygghet i det egna verket och jag upplevde det som lättare och mer tidseffektivt när jag väl övergick till kompositionsfasen. I tidigare arbeten har jag ibland fastnat på grund av att jag inte har vetat vart jag vill ta musiken, men nu hade jag en tydlig plan från början vilket gjorde det lättare att se de små detaljerna ur ett större perspektiv. Musiken som behandlas i denna text skildrar ju ett dramatiskt förlopp och i sådana skeenden anser jag att de melodiska linjerna i varje enskild stämma måste prioriteras. Som jazzpianist och kompositör med en förkärlek för harmonik har det hänt att jag stirrat mig blind på de vertikala samklangerna i ensemblen. Självklart är det viktigt med en flödande harmonik (den bidrar ju också i allra högsta grad till det linjära förloppet), men i det område av dramatisk orkestral jazzmusik som mitt examensstycke verkar har jag haft som regel att alltid låta samklangen ställas i förhållande till och underordnas musikens riktning framåt i tiden. Det kan handla om något så enkelt som att binda samman olika formdelar med överlappande toner eller att jobba med en rytmik som rör sig runt taktlagen istället för på dem. Samma sak gäller när man harmoniserar en melodilinje. Samklangen får aldrig ändras på bekostnad av en förlorad följsamhet i de enskilda instrumentens melodiska linjer. På grund av dessa (för mig relativt nyvunna) insikter har den förberedande fasen varit en mycket viktig del i mitt arbete och jag har således låtit den ta relativt stor plats i denna text.

Kompositionsfasen

Efter förberedelsefasen, där man klargjort intentioner kring form, tematik och text, inträder själva kompositionsfasen. Här ingår bland annat hantverksarbete (vilket också självklart innefattar många konstnärliga aspekter), som till exempel att arrangera och harmonisera linjer samt att skriva partitur och stämmor. Men man ställs också inför estetiska ställningstaganden och filosofiska frågor. Hur vill jag att min musik ska framställas? Vem eller vilka skriver jag musiken för och varför? Och vad är det som får mig att ta de beslut jag tar?

Estetik och teknik i kompositionsarbetet

En tanke som var viktig för mig i skrivandet av stycket var att jag ville ge utrymme för mycket frihet åt musikerna, men utmaningen var att utforma partituret på ett sätt som fick den improviserade musiken att gynna det dramatiska flödet. Jag anser att musikernas jobb är att tolka det som står i partituret och det som de hör, inte att sätta sig in i texten och dess betydelse. Därför blev sångstämman oerhört viktig eftersom den fungerar som en länk mellan text och musik, mellan författare och ensemble. För inte så länge sedan, när jag skulle spela på en konsert tillsammans med en basist som jag känner mycket väl, frågade jag honom om han lyssnade på och reflekterade kring texten som jag sjöng. Han svarade då att han inte lyssnade på själva texten utan snarare på sättet som jag framförde den genom frasering, förändring i volym och klangfärg. Detta är något som jag tänkt mycket kring och verkligen tagit till mig. Ta operan som ett exempel. När sångarna framför sina arior kan det vara nästintill omöjligt att höra vilka ord de sjunger, men i princip lika omöjligt att undgå känslan i det de sjunger om. Detta har förstas mycket att göra med hur duktiga sångarna är, men mycket av det emotionella innehållet finns också inskrivet i musiken. När musik och text jobbar integrerat och understryker varandras innehåll och mening skapas enligt mig riktigt bra musikedramatik. Musikerna måste få utrymme att jobba med det de är bra på, vilket är att spela och inte att analysera text. Jag valde därför att använda sångstämman som en sorts vägvisande kraft genom hela stycket. Till exempel använde jag mig av sånginsatser för att leda in till instrumentala solopartier och på så vis sätta ett slags känslomodus för solisten att utforska och bygga vidare kring. Väl i själva solodelarna valde jag ofta att ge solisten få instruktioner och därigenom stor frihet att göra egna val, för att visa musikerna att jag som kompositör har en tillit till deras skicklighet, kreativitet och förmåga att tolka den musikaliska kontexten. Min erfarenhet sedan tidigare arbeten med storband är att musiken lyfts till nya höjder när man i partituret ger utrymme för musikerna att ta egna beslut. Detta betyder inte alls att man förminskar sig själv som upphovsman eller lämnar över den musikaliska utformningen av stycket till någon annan, snarare att man vågar lita på digniteten och bärkraften i sin egen musik.

För att ytterligare förankra mig i dramat valde jag att ta hjälp av några väl beprövade metoder som har sitt ursprung i operan. Jag lät andra trumpeterna få inta rollen som Gösta Berling, i den bemärkelsen att jag låter den spela solistiskt genom nästan hela stycket. När Gösta predikar med glödande röst är det trumpeterna som gestaltar detta genom ett triumfant och lysande solo. Och när sångaren sjunger om Göstas förfall hörs trumpeterna gny i bakgrunden på ett mycket tragiskt och självömkande sätt. Att ge ett särskilt instrument en dramatisk roll är något som publiken inte nödvändigtvis behöver tänka på, men det ger ändå förhoppningsvis

en underliggande känsla av sammanhang i musiken. Samma sak gäller det tematiska arbetet, det räcker med bara små förnimmelser av ett tema eller motiv, ibland bara ett specifikt intervall, för att örat ska återkoppla till tidigare händelser. Jag använde till exempel den melodiska rörelsen A – Bb – A – G som en genomgående tematisk symbol i stycket. En melodi som står stark förknippad med Göstas ångest och vemod. Under hela kompositionsarbetet försökte jag att vara så medveten som möjligt om alla dessa detaljer och deras inverkan på musiken i form av sammanhållenheter och dramatiskt flöde. Om varje solistisk eller orkestral insats har en bakomliggande tanke får den också en känslomässig anknytning, och att skriva musik som väcker känslor hos den som lyssnar är kanske min allra största konstnärliga strävan.

Instrumentation

Att instrumentera ett stycke för storband kräver självklart kunskap om instrumentens stämning, omfång och övriga teknikaliteter, men man behöver också ha en tydlig vision kring det sound man vill skapa. Jag har skrivit flera storbandsarrangemang tidigare och då mixtrat med instrumentbyten och grupperingar men kände att jag inför detta projekt ville förhålla mig till instrumentationen med enkelhet och tydlighet som ledord. Jag valde därför att skriva hela stycket för en standardiserad storbandsuppsättning, det vill säga 2 altsaxar, 2 tenorsaxar, 1 barytonsax, 4 trumpeter, 3 tromboner, 1 bastrombon + kompektion (pi,bs, dr) och sång. Denna ensembleform valde jag att behålla stycket igenom och istället för att jobba med instrumentbyten ville jag hitta klanglig variation genom skiftningar i volym, sonoritet, sordinering och så vidare. Sordinerna som jag valde att använda var Cup (för spetsig klang), Harmon (för transparens) och Bucket (för en rundare och dovare klang). Jag använde även en speciell saxofonteknik kallad subtone som skapar en luftigare ton. Den klangliga variationen bidrar till styckets livfullhet men samtidigt låter jag alla musiker få spela sitt huvudinstrument vilket de flesta känner sig som mest trygga och självsäkra med (och därigenom också presterar bäst på). Jag älskar soundet av den traditionella storbandsättningen och anser att det fortfarande finns otroligt mycket att utforska i den klangvärlden. Det låter inte med automatik som Ellington eller Basie bara för att man använder samma sättning, vilket jag fått uppfattningen om att vissa kollegor verkar tycka/tro. Jag har mitt musikaliska språk som förvisso till stor del är influerat av Ellington och många andra men det är ju ändå något helt annat. Det är det som är det fina med musik, ingen låter exakt likadant som någon annan eftersom alla människor är olika.

I min instrumentation jobbade jag mycket med klassiska storbandsgrepp såsom *call & response* och harmoniserade linjer men använde mig även av olika typer av kontrapunktiska tekniker som kanon och augmented linjer. Att försöka skapa längd och överlappning i mina linjer var något som jag jobbade aktivt med. Det kunde vara så enkla saker som att låta en långt uthållen ton sluta på nästa etta i stället för i slutet av takten eller att låta vissa linjer röra sig mot den naturliga periodiseringen av musiken. Till exempel låter jag vid ett tillfälle andra trumpeterna påbörja sin linje på den fjärde takten i perioden för att sedan spela långt uthållna toner som är sex slag långa istället för fyra. Att tänka över, under och genom taktstrecken ger följsamhet men skapar också spänningspunkter. Jag använde de kontrapunktiska motstämmorna till sångens huvudstämma för att skapa sammanhang och genom dem kunde jag ta musiken och dramat framåt.

Notation

När det gäller notationsfrågan har jag kommit till insikt med att det är de små detaljerna som gör hela skillnaden. I arbetet med *Prästen – Tiggaren – Kavaljeren* jobbade jag otroligt ingående med dynamik, föredragsbeteckningar och layout. För ju precisare det står skrivet i partituret hur kompositören vill att musiken ska spelas, desto större chans är det att musiken kan låta som man föreställt sig. Saker som är självklara för en själv men som när man verkligen tittar efter faktiskt inte står skrivna i partituret är en fallgrop man bör akta sig extra för. I skrivandets stund kan det vara svårt att upptäcka alla småsaker som måste justeras, läggas till eller tas bort. Det gäller att för en stund kunna se bortom sina egna konstnärliga visioner och klargöra vad som egentligen bör stå skrivet och kanske framförallt vad som inte bör stå skrivet. Att sätta sig in i musikerns situation kan vara mycket svårt när man är mitt inne i kompositionsarbetet och därför var det otroligt värdefullt för mig att kunna få synpunkter och frågeställningar från min lärare varje vecka under arbetets gång. Många gånger fick jag omformulera och revidera instruktioner, finjustera dynamiska angivelser och jobba om partiturets layout. För vad notation i grunden handlar om är ju att ge så tydliga och enkla instruktioner som möjligt till de spelande musikerna. Det minimerar antalet missförstånd mellan kompositör/dirigent och ensemble och möjliggör därigenom ett fokus på det som verkligen betyder något: själva musiken. Eller som min klasskamrat så lämpligt formulerade det: ”Jag har insett att notationen är mycket viktigare för musiken än vad man vill att den ska vara.”

Sammanfattande tankar om och kring kompositionsfasen

I och med min tydliga struktur kring textarbete, tematiska skisser och formplanering kände jag mig ganska väl förberedd när jag tog mig an arbetet med själva partituret. Detta gjorde att jag kunde arbeta i ett högre tempo än tidigare och med en högre grad av medvetenhet kring riktningen i musiken. Att arbeta strukturerat och målmedvetet har alltid varit något som jag tror starkt på. Det finns ett evigt ”konstnärligt dilemma” mellan hårt arbete och inspiration. Vissa menar att man bör jobba sina åtta timmar om dagen med skrivandet och att det hårda arbetet är nödvändigt för både produktiviteten och kreativiteten. Andra har en mer romantisk syn på konstnärskapet och jobbar helst och bäst ”när andan faller på” och de har ett inspirerat sinnelag. Jag tenderar att tro mer på det förra alternativet, inspiration och kreativitet är något som man måste kämpa för att finna. Samtidigt är jag tveksam till tanken på den åtta timmar långa arbetsdagen. Enligt egen erfarenhet är nämligen kompositionsprocessen inte något som man kan stänga av och på hur som helst. Jag märker när jag har gått och lagt mig på kvällen hur min hjärna jobbar frenetiskt med att formulera och strukturera alla nya intryck och idéer som jag kommit i kontakt med under dagen. Det konstnärliga arbetet är ständigt pågående, men jag tror att det är en mycket bra idé att avgränsa sitt arbete vid datorn eller instrumentet till mellan 6 och 8 timmar per dag och absolut inte mer. Sitter man längre tid än så leder det ofta till ogenomtänkta och dåliga beslut som bara resulterar i extra omarbetningar dagen efter. Men självklart är frågan om strukturerat arbete kontra inspiration en individuell sådan med individuella svar. Det gäller att hitta den formel som fungerar bäst för en själv och att lära sig att lita på det egna omdömet.

Kommunikationsfasen

Den fjärde delen av kompositionsprocessen är kommunikationsfasen. Den går ut på att förmedla sin musik till andra människor. I detta ingick för mig först att repa in stycket tillsammans med bandet (BBB) för att sedan framföra musiken till den lyssnande publiken. Själva repetitionsarbetet genomfördes under en vecka i Göteborg (februari 2013) och mynnade ut i en konsert på jazzklubben Nefertiti den 21 februari.

Repetitionsarbetet

När jag anlände till Göteborg var jag fullt förberedd att kommunicera med musikerna i bandet. Genom att skapa en välformulerad och tydlig notbild och ett genomtänkt och strukturerat partitur ökade jag mina möjligheter till direkt musikalisk kommunikation utan större missförstånd. Min uppfattning är att notbildens utformning och hantverksmässiga kvalitéer är av största vikt för hur musiken tas emot av de spelande musikerna. Att som konstnärligt ansvarig kunna formulera sig väl i både tal och skrift ger direkt en yrkesmässig respekt som gynnar den fortsatta repetitionsprocessen. När jag kom till replokalen hade jag alltså sett till att partituret var mycket noga genomtänkt och välskrivet. Jag hade också en idé kring hur jag ville utforma själva repetitionstiden.

Dag 1 - genomspelning

Vid ett första rep är prioritet ett att ge musikerna chansen att ta sig igenom stycket från början till slut. Det är viktigt för att de ska kunna skapa en helhetsuppfattning om musiken, dess stil och karaktär men också dess tekniska svårigheter. Genom att spela igenom stycket ges varje enskild musiker möjligheten att identifiera svåra passager och insatser. Jag valde därför att inleda med en genomspelning utan sång. Valet att inte sjunga gjorde jag dels för att kunna hjälpa musikerna med cues och insatser men också för att kunna hålla ett tydligare fokus på eventuella svårigheter i de orkestrala partierna. Till min stora lättnad och förtjusning gick denna första genomspelning förhållandevis smärtfritt och vi lyckades ta oss igenom hela stycket utan några stopp. Jag insåg att jag skulle hinna med ytterligare en genomspelning innan min repetitionstid var över (vår repetitionstid låg på ca 30 minuter per stycke och dag) och valde då att genomföra denna med sång så att musikerna skulle få en uppfattning om melodik och tematik i förhållande till deras egna stämmor. Innan den andra genomspelningen valde jag dock att fördela ut vissa cues till ensemblen för att på så sätt underlätta min roll som berättare vid konserttillfället. Tre cues behöll jag själv (då dessa var lätta att ge utan inverkan på sånginsatsen), en gavs till trummisen och en till första saxofonisten. Sedan spelade vi igenom stycket ytterligare en gång vilket gav oss mer rutin. Det gav mig även en chans att identifiera de ställen som behövde "punktmarkeras" och övas separat under dag två. Efter repet lade jag sedan upp en strategi för nästa dags repetition i samråd med min lärare.

Dag 2 – detalj/kontext

Dag två användes till en så kallad detalj/kontextrepetition. Det gick ut på att repetera stycket del för del, stanna upp vid svåra passager och repa dem enskilt

(detalj) för att sedan sätta svårigheterna i dess sammanhang (kontext). Saker vi behövde repa extra på var till exempel en passage med staplade stortrioler i saxsektionen samt ett taktartsbyte in till ett trumpetsolo. Jag valde även att gå djupare in på texten och de musikaliska formdelarnas dramaturgiska betydelser. Detta gjorde jag genom att läsa upp varje textavsnitt för bandet, förklara vad som händer i texten och vad det betyder för att sedan låta alla få spela igenom den förklarade delen. Jag upplevde att det gav ett större djup till de musikaliska gesterna när musikerna visste vilka tankar som låg bakom. Det gjorde att de (i alla fall som jag upplevde det) reflekterade över sina egna roller i musiken och kunde ta in mina fortsatta instruktioner på ett mer förstående sätt. Solisternas roller blev tydligare och mer grundade i själva musiken när de fick kunskap om vad det var tänkt att de skulle förmedla. Att skriva "solo ad lib" i ett partitur är alltid lite vanskligt, men när man har tid att i replokalen förklara sina tankar och intentioner brukar musikerna (enligt mina erfarenheter) vara otroligt duktiga på att ta till sig det man säger. De sista fem minuterna av repet lät jag alla i ensemblen förutom pianisten ta en kort rast för att få chans att repa en längre del med bara sång och piano. Det var nödvändigt att repa även denna del för att lösa vissa klurigheter men jag ville inte låta resten av ensemblen vänta mitt i repet så därför valde jag att göra detta i slutet av vår repetitionstid istället. Att hålla ett högt tempo för samtliga musiker är viktigt, annars är risken att de som inte får spela tappas intresse och fokus. Musiker lär sig först och främst genom att spela och inte genom att titta eller lyssna.

Dag 3 – rutin och flöde

Dag tre handlade om att få rutin och flöde i musiken. Vi började därför med en genomspelning av hela stycket med stopp vid vissa ställen. Bland annat så omarbetade vi slutet så att det blev mer definierat och övertygande genom vissa dynamiska ändringar och ett sorts cue-system för när varje instrumentalist skulle sluta spela. Vi jobbade också med vissa övergångar mellan solopartier och orkestrala delar för att hitta ett bättre formmässigt flöde. När dessa saker var "lösta" använde vi resten av repetitionstiden till en ytterligare genomspelning, denna gång utan stopp. Jag passade också på att sjunga utan att titta i partituret för att känna mig mer säker på text och framförande inför morgondagens konsert. Överlag så hade jag en mycket bra känsla efter vårt tredje rep. Alla de musikaliska bitarna föll på plats och jag kände mig övertygad om att konserten skulle gå bra.

Dag 4 - genrep

Den fjärde dagen började med soundcheck och genrep på jazzklubben Nefertiti. Till skillnad från 2012 års projektvecka med Bohuslän Big Band valde vi i år att genomföra genrepet på plats istället för i replokalen. Detta upplevde jag som ett klokt val då det gav både musiker och kompositörer en chans att få spela/höra styckena i sin helhet i rätt miljö. För min del handlade soundcheck mycket om att hitta en bra balans mellan sång och orkester. Eftersom texten är så oerhört viktig i mitt stycke var det av största vikt att sången verkligen tilläts bära ut över orkestern och komma fram genom den massiva ljudbild som ett storband kan åstadkomma. Prioritet ett är att se till att medhörningen är som den ska, sedan får man i mångt och mycket lita på att ljudteknikern kan sin sak eftersom man inte kan skaffa sig någon direkt uppfattning om "utljudet" när man står på scenen. Jag fick dock lugnande besked av min lärare efter soundcheck som försäkrade att sången kom fram på ett mycket bra sätt. Allt som allt gick genrepet bra, bortsett från ett mindre

missöde med en feltajmad cue från trummisens sida. Detta var dock något som vi kunde lösa direkt med hjälp av sångtexten. Trummisen fick helt enkelt anteckna vilket ord som avslutade den föregående delen och lyssna efter det ordet som ett tecken på att han kunde räkna in till nästa cue. Efter soundcheck och genrep följde en många timmar lång väntan på konsert.

Framförandet

Efter flera månaders hårt arbete var det så äntligen dags för konsert. För mig är konserten en enorm belöning och adrenalinkick. Jag skriver all min musik med visionen att kunna nå ut till andra människor och därför är konserttillfället alltid fyllt av både förväntningar och spänning. När jag gick upp på scenen kände jag mig säker på mig själv, musiken och bandet. Därför njöt jag till fullo av varje minut och kände stor tillfredställelse när stycket var färdigspelat. Spelningen gick jättebra och publikresponsen var stor. Kommunikationen mellan orkester och publik var i hamn vilket direkt för oss vidare in i den sista fasen av kompositionsprocessen - upplevelsefasen.

Upplevelsefasen

Upplevelsens magi

Upplevelsefasen är den enda del av kompositionsprocessen som kompositören inte överhuvudtaget kan styra över. Upplevelsen är ju helt subjektiv och varierar således från person till person. Som konstnär måste man därför vänja sig vid och acceptera tanken att vissa människor kanske älskar den musik man har skrivit, samtidigt som andra inte alls tycker om den eller (vilket i mitt tycke skulle vara mycket värre) ställer sig helt likgiltiga. Det är ett faktum att det inte går att skriva musik som alla människor uppskattar, just för att vi människor är så olika. För mig handlar musik om att beröra, att få de som lyssnar att känna något. Om jag lyckas med det känner jag att allt nedlagt arbete är värt besväret. Visst ligger det mycket i den trötta gamla klyschan att ”vägen är målet”, men samtidigt vill jag understryka att för mig är konserten, framförandet och upplevelsen av musiken i skarpt läge det absolut finaste och mest belönande i hela arbetet. Jag lär mig alltid mycket under alla delar av kompositionsprocessen. Jag njuter av att få vara en skapande människa som låter nya idéer växa fram och definieras. Jag tycker att det är spännande och utvecklande att läsa texter, lyssna på andras verk och planera mitt eget arbete. Jag känner stor glädje i att sätta mig framför datorn varje dag och komponera, att se verket utvidgas, förändras och hitta sin plats. Jag är entusiastisk i mitt kommunikationsarbete med ensemble och publik. Men allt ställs ändå på sin spets när det som jag under så lång tid jobbat så hårt för att åstadkomma når en annan människa och frambringar någon form av reaktion. Det är magi!

Den kreativa processens målgång

Min förhoppning när jag skrev *Prästen – Tiggaren – Kavaljeren* var att få den lyssnande publiken att uppfatta och ta till sig en berättelse om en man, hans förfall och senare hans räddning. Om jag lyckades eller inte kan man egentligen bara spekulera i, men som jag nämnde tidigare så fick jag mycket fin respons efter uppförandet, med diverse uppmuntrande kommentarer gällande musik, sång och

text. Det indikerar att åtminstone vissa av de som kommit för att lyssna på konserten reagerade känslomässigt och/eller intellektuellt på min musikdramatiska berättelse. Och då anser jag att jag har lyckats med det som var mitt konstnärliga mål under hela arbetet med mitt examensstycke.

Avslutande tankar

Teorin om den kreativa processens fem faser

Vad har teorin om den kreativa processen spelat för roll i skapandet av mitt examensstycke? Först och främst tycker jag att den har hjälpt mig att orientera mig på ett mer målmedvetet sätt i min egen kompositionsprocess. En viss känsla av vilshenhet kan ibland infinna sig när jag skriver längre musikstycken, men i arbetet med *Prästen – Tiggaren – Kavaljeren* har jag hela tiden känt kontroll i den riktning jag tagit musiken. Att hela tiden veta var i processen jag och musiken befinner oss har inte varit låsande, snarare befriande! Jag upplever att jag har ökat mitt inflytande över den egna musiken, då jag lärt mig att inse det fulla värdet av varje beslut som tas under arbetets gång. Fasernas kronologi ger en stark arbetsform vilket förhoppningsvis resulterar i en stark form hos det konstnärliga verket. Vetenskapen om teorin och dess faser kommer oundvikligen att följa mig i min fortsatta verksamhet som kompositör.

Tankar kring tidigare ställda frågor

Avslutningsvis vill jag återknyta till mina tidigare ställda frågor:

Vad händer när man sätter den kollektiva intelligensen i ett storband på prov genom att försätta musikerna i nya musikaliska situationer? Min upplevelse av arbetet med Bohuslän Big Band är att musikerna hade en mycket god förmåga att sätta sig in i och gestalta det musikaliska dramat. Jag tror dock att det är av största betydelse hur man utformar både partitur och repetitioner för att få fram så mycket som möjligt av det dramatiska skeendet. Att lägga fram dramat för musikerna i själva musiken snarare än i text eller ord tror jag är ett klokt val. Som jag skrivit tidigare, musikerna måste få göra det de är bra på vilket är att läsa och tolka notbild, inte text.

”Hur kan musiken, utan att profaneras eller mista sin dignitet som musik skildra mänskliga konflikters låghet och tafflighet?” Utifrån egna erfarenheter så tror jag att hemligheten kan ligga i att släppa alla pretentioner och bara låta texten, musiken och dramat berika varandra genom integrationens kraft. Dramatisk musik får ju sin mening av dramat (därav namnet) men i min värld innebär inte det att digniteten hos själva musiken förminskas. Likaså får ju dramatiken i ett musikdrama sin bärkraft genom musiken vilken inte på något sätt gör den dramatiska kraften mindre bärande. En stark musikalisk värdering som jag har skaffat mig under min studietid vid Kungliga Musikhögskolan handlar således om att omfamna det fenomenala konstnärliga värdet i integration.

Referenslista

(Inkluderar även referenser som inte nämnts eller citerats direkt i texten men som varit av betydelse för mig under arbetet med mitt självständiga arbete)

Litteratur

- Blom, R. (1988). *Evita, Cats, Fantomen och de andra – En bok om den nya musikalen. Sveriges Radios förlag*. ISBN 91-522-1679-9
- Gershwin, G., Heyward, E.D., Gershwin, I. (1935). *Porgy and Bess: an american folk opera. Gershwin Publishing Corp.* (No ISBN)
- Lagerlöf, S. (1891). *Gösta Berlings Saga. Albert Bonniers förlag*. ISBN 91-0-048313-3.
- af Malmborg, L. (1991). *Dramaturgi – Funderingar kring operans kärnfysik. Norrlandsoperans skriftserie.* (No ISBN)
- Malmström, S. (1974). *Takt, rytm och rim i svensk vers. Almqvist & Wiksell*. ISBN 91-21-16070-8.
- Rattenbury, K. (1990). *Duke Ellington – Jazz Composer. Yale University Press*. ISBN 0-300-04428-3.

Musik (med Spotify-länkar)

- Gershwin, G., Heyward, E.D., Gershwin, I. **Porgy and Bess:**
<https://play.spotify.com/user/1236033088/playlist/6om1CMOW1ePLtS5wHQRDn0>
- Lloyd Webber, A., Eliot, T.S. **Cats:**
<https://play.spotify.com/album/0rSqSQsJSw89KsmyFiHolu>
- Lloyd Webber, A., Rice, T. **Jesus Christ Superstar:**
<https://play.spotify.com/album/4nntZWXeeFVGgdcBAPcKg1>
- Puccini, G., Illica, L., Giacosa, G. **Tosca:**
<https://play.spotify.com/album/4mzH9YtbzIK23EKF4PeMbe>