

**FG0044 Självständigt arbete i musik 15 hp**

Lärarexamen med inriktning musik

2013/14

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle

---

Handledare: Ronny Lindeborg

Erik Bergwall

# **Att improvisera kontrapunkt i renässansstil**

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet  
finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna  
text på KMH:s bibliotek.

# Sammanfattning

Detta arbete grundar sig på tanken om att kontrapunktsstudier i renässansstil skulle kunna levandegöras genom historiskt grundade improvisationsövningar. Ett studium av musikhistorisk litteratur tillsammans med analyser och praktisk övning har resulterat i ett pedagogiskt och konstnärligt material, som kan användas för att översiktligt visa de historiska förhållandena kring improviserad musik, men som också kan fungera som ett verktyg för instudering och konstnärligt framförande.

Nyckelord: Improvisation, Improvisationsmetodik, Renässans, Metodik, Musikteori, Gehör, Uppförandepraxis, Tidig musik

# Innehållsförteckning

Inledning och bakgrund	1
Bakgrund	2
Improvisation under renässansen	2
Strettokanon	5
Något om modus	9
Syfte	9
Metod	10
Tidsplan	10
Dokumentation	11
Risakanalys	11
Resultat	12
Vokal övning i grupp	13
Instrumental självständig övning	15
Diskussion	16
Referenser	17
Bilaga 1	19
Bilaga 2: Detaljerad tidsplan	20
Bilaga 3: Övrig litteratur av intresse	21

# 1 Inledning och bakgrund

Som lärarstudent med inriktning musikteori anser jag att kontrapunkt är ett viktigt delämne i min utbildning. Att kombinera två eller fler självständiga stämmor med varandra är en av de äldsta kompositionsteknikerna i vår västerländska musikhistoria, och den har stor del i hur musiken låter än idag. Det är viktigt för en musiker att ha redskapen för att förstå en fuga eller en kanon, så att man i sitt musicerande inte bara läser från en bok, utan också förstår vad det är man säger.

Det finns en tradition av att studera kontrapunkt genom att göra skrivövningar. Det är naturligtvis bra att skriva, men jag har länge velat komplettera detta med mer musikaliska och levande övningar, till exempel genom sång och spel. Annars tenderar övningarna att bli omusikaliska och inte förankrade i någon praktisk verklighet. Detsamma kan sägas om vilket musikteoretiskt ämne som helst: finns det inte en självklar koppling till klingande musik, förlorar undervisningen sin betydelse för eleven eller studenten.

Min musikaliska bakgrund är i jazzmusiken. I den musiken är improvisation en essentiell ingrediens. Om man ska spela jazz är det egentligen en nödvändighet att man lär sig att improvisera. När jag lärde mig det, lärde jag mig på köpet också hur musik fungerar, att skapa melodier och att ackompanjera. Det slog mig när jag senare började lyssna på tidig musik att många element där påminner om jazzmusiken. Den cembalist som spelar generalbas realiserar i stunden ackorden på det sätt han eller hon finner bäst, precis som en pianist i en jazzensemble gör. Då mycket renässans- och barockmusik endast noterades med melodi och (general)bas är man som musiker i sådana fall mer eller mindre tvungen att skapa egna arrangemang, precis som i jazzgruppen. Det finns en pragmatism och musikalitet i detta som jag tycker mycket om. Det är därför också mycket intressant att studera i vilken utsträckning improvisation användes under renässansen och barocken. När jag bara för något år sedan blev medveten om att det faktiskt finns historiska tekniker för att improvisera melodier, kanon och körsatser blev jag mycket intresserad av att lära mig detta - dels som musiker och kompositör, dels som lärare. Att studera kontrapunkt genom improvisation skulle kunna vara ett mycket bra sätt att komma närmare den levande musiken!

## 1.1 Bakgrund

Renässansen är ett begrepp som ofta brukar användas för att sammanfatta tiden mellan år 1400 och 1600 (ca). Musiken i Europa under denna period är inte enhetlig. Dels förändras olika stilar med tiden (musiken låter inte på samma sätt om man skulle jämföra en mäsas från tidigt 1400-tal med en från sent 1500-tal), men faktorer som geografi spelar också in, då en viss stil kan låta olika i olika länder. Reformationen hade dessutom stort inflytande på hur kyrkomusiken påverkades på olika håll i Europa. Kort sagt kan det vara vanskligt att använda en så bred term som renässansen faktiskt är. Att jag ändå gör det beror på att musiken under den här perioden baserades på gemensamma, grundläggande kontrapunktiska regler. Grunden för dessa regler ser likadan ut under hela renässansen, och det är därför vi kan tala om ”renässansens kontrapunkt”. Det är denna kontrapunkt jag förhåller mig till i detta arbete.

### 1.1.1 Improvisation under renässansen

I musikalisk mening har termen improvisation många användningsområden och betydelser. En definition som skulle kunna vara en gemensam nämnare för de flesta är ”the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed”.<sup>1</sup> Improvisation kan alltså sägas vara en typ av musikaliskt skapande i realtid. Denna definition kan dock ge upphov till problem, då improvisation ofta mer eller mindre brukar utgå från vissa förkunskaper om stilistiska regler och konventioner. Exempelvis har en jazzimprovisation helt andra regler och ramverk än en improvisation i turkisk folkmusik. När vi dessutom pratar om improvisation ur ett historiskt perspektiv måste vi konstatera att det funnits olika grader av improvisation. Ytterligheterna kan sägas vara ornamentering av en melodi på ena sidan och improvisation av en hel flerstämmig sats på den andra.<sup>2</sup>

Det finns därmed en problematik i att i detta musikhistoriska perspektiv använda ett så mångtydigt begrepp som improvisation, framför allt eftersom vi idag har en modern förståelse av ordet som skiljer sig från den historiska. I källor från renässansen kan vi se ett fåtal exempel på att termen användes redan då, men att det framför allt fanns en rik flora av begrepp som alla hänvisar till någon form av improvisativt skapande. Johannes Tinctoris (ca 1430-1511) skiljer *cantare super librum* (att sjunga över boken) från *res facta* (en ”gjord sak”, i detta fall nedskrivna kontrapunkt). Att sjunga över boken har hos Tinctoris en betydelse av mentalt förberedd sjungen kontrapunkt, och var inte en spontant framförd improvisation.<sup>3</sup> Trots detta har *cantare super librum* i våra dagar fått en generell betydelse av improviserade

---

<sup>1</sup> Nettl m. fl. (2013)

<sup>2</sup> Ferand (1956)

<sup>3</sup> Bent (1983), även sammanfattat av van Tour (1997). *Res facta* diskuteras av Ferand (1957)

stämmor ovanpå en cantus firmus. Men det är ändå intressant att notera att det under renässansen finns en skillnad mellan kontrapunkt ”alla mente” och den nedskrivna kontrapunkten. Faktum är att ordet kontrapunkt i sig avsåg den mer eller mindre improviserade praxisen, medan den nedskrivna musiken kallades för komposition.<sup>4</sup> Att ”sjunga kontrapunkt” var alltså ett samlingsbegrepp för olika sätt att improvisera. Contrapunto *alla mente* och contrapunto *ex tempore* likaså. Däremot behöver det inte vara frågan om en improvisation ”från scratch”. Philippe Canguilhem konstaterar bland annat att ”What characterises *contrapunto* is orality, the act of creating without a written medium, and this must not be misunderstood as being a necessarily improvised practice”.<sup>5</sup>

Vad kan då sägas om hur och i vilka sammanhang sjungen kontrapunkt praktiserades? En av de främsta platserna där man sjöng *contrapunto* var i den katolska mässan. Det är i den kontexten som flerstämmigheten först uppstod, och där polyfonin växte fram. De gregorianska mässlodierna utgjorde grunden till musiken - exempelvis i *faux bourdon* eller andra flerstämmiga stilar som användes i mässan. Därför ingick det också i en körledares uppgifter att lära ut kontrapunkt till barnen i kyrkans skola. Ett intressant exempel på vad en körledare behövde ha för kvalifikationer hittar vi i ett protokoll från antagningsproven till ny körledare till katedralen i Toledo 1604. Protokollet beskriver tjugo olika prov som de sökande till platsen måste gå igenom. Hela femton av dessa behandlar improvisation på olika sätt - något som tyder på att detta var en självklar och viktig kunskap att ha som professionell musiker. I ett prov ska den sökande improvisera en fjärde stämma till en trio, i ett annat ska han improvisera en stämma ovanpå en cantus firmus *samtidigt* som han med den Guidonska handen ska visa två ytterligare sångare vad de ska sjunga.<sup>6</sup> Detta är exempel på för oss uppenbart svåra prov, men de var inte omöjliga att klara. Katedralen i Toledo hade sedan tidigare ett rykte om att ha mycket duktiga sångare. Musikteoretikern Juan Bermudo skriver 1555 i sitt traktat att han i denna kyrka hört sjungen kontrapunkt som varit så bra att den hade kunnat säljas som komposition av god kvalitet om den blivit nedskriven.<sup>7</sup> Det ligger därför nära till hands att anta att en sångare under renässansen måste ha fått lära sig olika tekniker i att improvisera.

Var då improviserad kontrapunkt ett medel eller ett mål? Svaret tycks vara både och. Många källor verkar ha menat att man måste bemästra den sjungna kontrapunkten för att bli en god kompositör. På det sättet fungerar improvisationen som ett metodiskt hjälpmedel:

---

<sup>4</sup> Se exempelvis Schubert (i tryck) och Canguilhem (2011)

<sup>5</sup> Canguilhem (2011), s 97

<sup>6</sup> Provlistan finns återgiven i Canguilhem (2011)

<sup>7</sup> Bermudo citerad i Schubert (i tryck)

”In the Renaissance and Baroque, composing in the mind (*alla mente*) had an important didactic function, and it induced a better assimilation of the contrapuntal vocabulary by repetition and memorization of patterns and models.”<sup>8</sup>

Här skapas alltså en mental uppslagsbok av kontrapunktiska ”licks” och mönster för att kunna användas vid komposition. Men det motsatta förhållandet finns också att hämta bland källorna. Philippe Canguilhem visar att den portugisiska 1500-talsteoretikern Vicente Lusitano såg kompositionen som nödvändig för att kunna behärska de svåraste delarna av *contrapunto*.<sup>9</sup> Därför är det inte helt långsökt att betrakta sjungen kontrapunkt och komposition som två sidor av samma mynt, där det ena berikar det andra och vice versa.

- What could be improvised?

  - To pre-existing melodic material
    - a CF in even note values
    - a CF in mixed note values (e.g., chanson)
    - two CFs (e.g., CF in canon, or a composed motet or chanson)
  - one could add
    - a single line     in note-against-note texture or ‘species’
    - ”     ”             in mixed values
    - ”     ”             with a fresh repeating motive
    - ”     ”             with a repeating motive derived from the chant (*ad imitatione*)
    - a line that makes an invertible combination
    - two lines, one in parallell tenths
    - two lines in fauxbourdon
    - two lines in canon
    - three lines (‘parallell-sixth model’ or keyboard-style or sung)
  - With a fresh *soggetto* one can
    - make imitative ‘stretto fuga’ at the minim or semibreve or breve that can be simple á 2, or in ‘doppia consequenza’ (á 3) or (á 4) (invertible)

Fig. 1 ”What could be improvised” (Schubert 2012)

Musikvetaren Peter Schubert har sammanställt ett antal olika improvisationstekniker i listan ”What could be improvised?” (se fig. 1). Schubert skiljer här mellan improvisationer som bygger på existerande material (det vill säga en *cantus firmus* av något slag) och de som inte gör det. I detta arbete kommer jag att titta närmare på de tekniker som *inte* bygger på en *cantus firmus*, det vill säga det som Schubert kallar ”stretto fuga” – två- och trestämmiga kanon.

---

<sup>8</sup> Guido (2013).

<sup>9</sup> Canguilhem (2011), s 96

## 1.1.2 Strettokanon

En *strettokanon* betecknar en typ av kanon, där den första stämman imiteras efter en relativt kort tidsenhet, till exempel en halv- eller helnot (jfr strettot i en typisk Bachfuga, där insatserna kommer mycket tätt). Denna satsteknik återfinns i repertoar från renässansen, och finns även förklarad i olika traktat. Termen i sig har jag tagit från nutida litteratur. Schubert använder termen ”stretto fuga”, medan Gauldin kallar tekniken för ”stretto canon”.<sup>10</sup> Jag har i detta arbete valt att säga strettokanon då jag tror att termen ”fuga” kan föra läsarens tankar till barockens fugor, som visserligen i vissa fall inte är så avlägset rent satstekniskt men som ändå är en annan stil och form och skiljer sig markant från det vi här pratar om.<sup>11</sup> I fig. 2 ser vi ett exempel på en strettokanon, där understämman imiterar överstämman en kvint ned, med en halvnots fördröjning.



Fig. 2 Lodovico Zacconi, strettokanon ur *Prattica di Musica* 1622

Hur gick det då till att improvisera en kanon liknande Zacconis exempel ovan? Metoden är relativt enkel i teorin. Det ledaren sjunger (eller spelar) i den första tidsenheten imiteras av följaren i den andra. Det ledaren behöver veta är vilka intervall som han eller hon kan sjunga så att det bildas korrekt kontrapunkt tillsammans med följaren. Vilka intervall som gäller beror på vilket intervall följaren imiterar på. Om följaren imiterar på överkvinten kan ledaren sjunga kvint eller ters upp, eller kvart eller sekund ned. Om följaren imiterar på underkvinten

<sup>10</sup> Schubert (i tryck), s 14, Gauldin (1996)

<sup>11</sup> Ordet fuga betyder egentligen flykt, och användes i tidig renässans för att beteckna imitativ kontrapunkt där en stämma ”flyr” från en annan. Ordet kanon syftade däremot på själva regeln som specificerade hur man ur enstämighet kunde bilda två- eller flerstämmighet. Med tiden förändrades betydelsen av dessa begrepp, och i viss mån kunde de överlappa varandra då kanon kom att beteckna själva imitationen snarare än den bakomliggande regeln. Stretto fuga och strettokanon kan alltså båda sägas vara korrekta utifrån ett historiskt perspektiv. Se Walker (2013) och Mann m.fl. (2013)



blir intervallen spegelvända. I båda fallen kan ledaren också välja att stanna kvar på samma ton. I fig. 3 ser vi exempel på hur detta ser ut i notskrift. Ledarens rörelser från en not till en annan bildar alltså alltid en konsonans med följaren.<sup>12</sup>

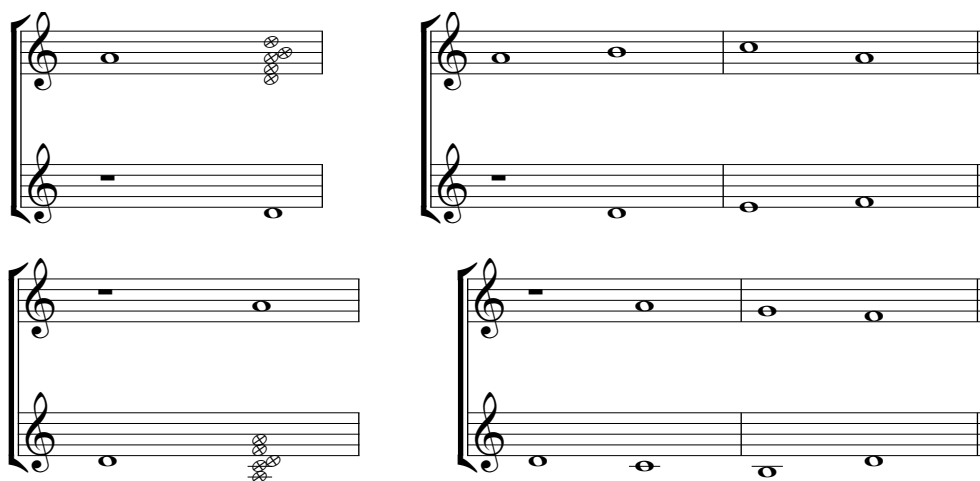


Fig. 3 Möjliga rörelser i strettokanon

Håller sig ledaren till dessa melodiska intervall bildas alltså korrekt kontrapunkt. Undantaget är att ledaren måste hålla sig ifrån att sjunga ett större intervall efter ett mindre i samma riktning, eller två kvarter eller kvinter efter varandra i samma riktning. I fig. 4 ser vi att dessa typer av rörelser bildar förtäckta resp. parallella fullkomliga konsonanser.

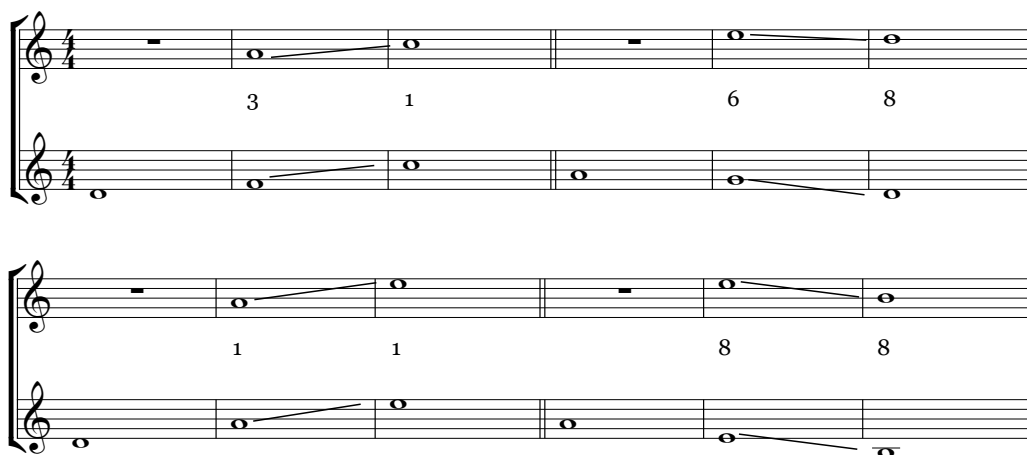


Fig. 4 Förtäckta resp. parallella fullkomliga konsonanser

För att improvisationen ska få ett mer melodiskt och konstnärligt innehåll krävs det att heltonerna som vi hittills använt oss av kan knytas ihop och ornamenteras med hjälp av genomgångstoner och andra melodiska element. Man skulle kunna säga att heltonerna är hållpunkter för melodin. För att tydliggöra detta har jag gjort en analys av Zacconis strettokanon (fig. 2), se fig. 5. I denna analys har jag reducerat ledarstämman till enbart

<sup>12</sup> Dessa regler finns också förklarade i Schubert (2008), s 156-159

halvnoter (det vill säga den tidsenhet efter vilken imitationen börjar). Som vi ser använder sig Zacconi av rörelserna för imitation på underkvinten: sekund och kvart upp, samt ters ned (kvint ned förekommer inte här men skulle kunna göra det).

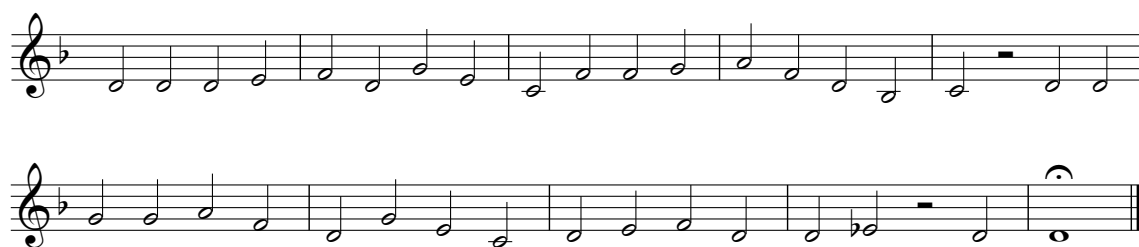


Fig. 5 Reducering av notvärden

I Zacconis strettokanon återfinner vi inte någon riktig kadens. Strettot slutar endast med att ledaren upprepar sin ton och därmed bildar en kvint med andrastämman. Vill vi skapa en korrekt kadens<sup>13</sup> behöver vi bryta imitationen. Om imitationen sker på överkvinten och med helnoter som tidsenhet, behöver ledaren gå ned ett steg och i mitten av takten springa upp en kvart för att skapa en synkoperad helnot. (Se fig. 6a) Genom en blick eller annan hint signalerar ledaren till följaren att det rör sig om en kadens. Följaren går då nedåt steg för steg och skapar tillsammans med ledaren en synkopdissonans som till slut löser upp sig till måltonen för kadensen. Om imitationen sker på underkvinten skapar ledaren istället synkoperingen genom att gå upp ett steg, och i mitten av takten springa upp en ters. Följaren går då upp ett steg och sedan ned igen.<sup>14</sup> (Se fig. 6b)

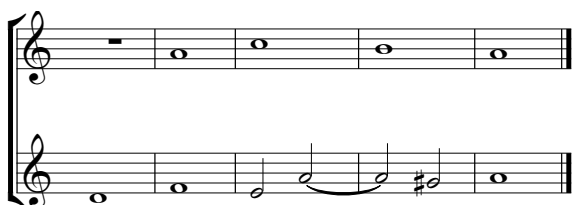


Fig. 6a

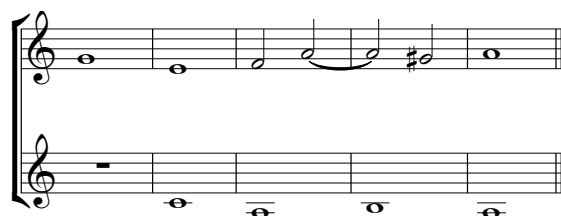


Fig. 6b

I trestämmig kanon har vi fler valmöjligheter i fråga om i vilken ordning stämmorna kommer in. En ordning kan vara att mellanstämmorna leder improvisationen och att överstämman respektive understämman följer. Andra vanliga ordningar är mellan-under-över, över-under-mellan eller under-över-mellan.<sup>15</sup> Varje ordning har sina egna regler, men i stort sett är rörelserna samma som i tvåstämmigheten. Det enda som skiljer är att man måste plocka bort

<sup>13</sup> Dvs en kadens med synkopdissonans där båda stämmorna från var sitt håll närmar sig måltonen. Se Schubert (2008), kap 10 för definition av kadens under renässansen.

<sup>14</sup> Dessa kadensmönster är hämtade från Schubert (2008), s 159

<sup>15</sup> Se en uppräknig av dessa i Schubert (2013), #3

möjligheten att gå en sekund åt något håll. Vi får därför kvar rörelserna ters och kvint åt ena hållet, samt kvart åt det andra. Råkar vi sjunga en sekund kommer det leda till att ett septimackord bildas en takt senare, som synes i fig. 7.

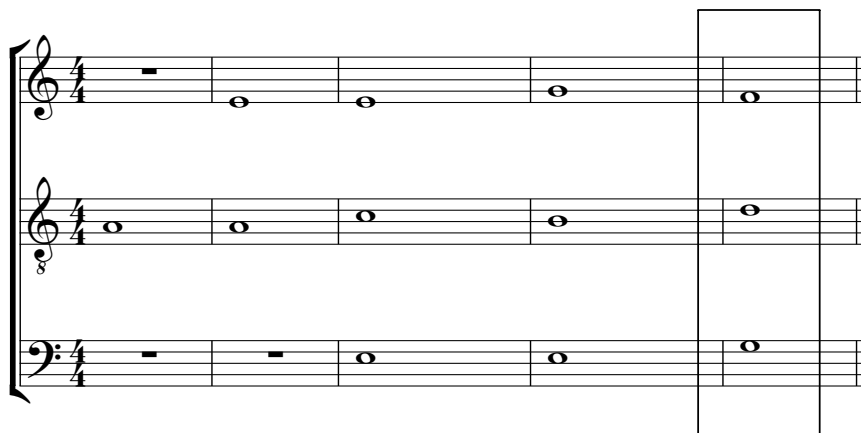


Fig. 7

Jag kommer i detta arbete fokusera på kanon med insatsordningen mellanstämma-överstämma-understämma när det gäller trestämmighet. Anledningen till detta är till största delen att det är relativt enkelt att bilda en kadens med denna ordning. Själva utgångspunkten är att överstämman imiterar mellanstämman en kvint upp – därför blir rörelsemönstret för ledaren ters och kvint upp, samt kvart ned. Understämman imiterar sedan överstämman en oktav ned. Kadensen sker på exakt samma sätt som i en tvåstämmig kanon. Efter en nedåtgående rörelse springer mellanstämman upp en kvart och skapar en synkop. Överstämman imiterar, men stannar på nästa slag utan att hoppa upp nämnda kvart. Understämman stannar också på detta slag. Till nästa takt löser mellanstämmans förhållning upp sig, överstämman går ned ett steg, och understämman faller en kvint. Se fig. 8.

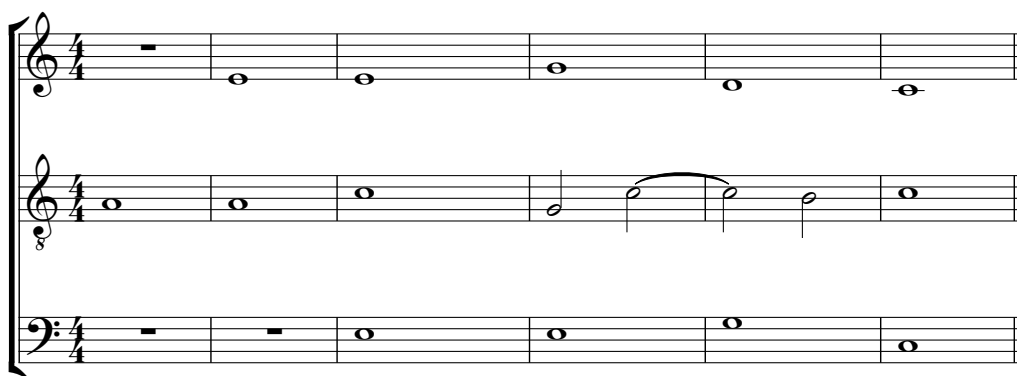


Fig. 8

### 1.1.3 Något om modus

Den modalteori som praktiserades under renässansen skiljer sig en del från den dur-/molltonalitet som vi idag har kommit att betrakta som given. Utgångspunkten var de modala kyrkotonarterna. Utan att gå in för djupt på ämnet kan sägas att modalteorin användes på olika sätt under renässansen, och att den var i ständig utveckling. Översiktligt kan ett modus förklaras som en skala eller ett tonförråd, som är uppbyggt med hela och halva tonsteg (diatoniskt) och som används enligt vissa regler. Idag är vi vana vid att en skala eller tonart upprepar sig varje oktav i all oändlighet, men i renässanskontrapunkt förstår vi ett modus bättre om vi tänker att det i regel rör sig inom en oktav, och att en stämmas omfång därför ofta är samma sak som dess modus. Eller snarare: ett modus bestämmer också en stämmas omfång.<sup>16</sup>

## 1.2 Syfte

Syftet med detta arbete är att lära mig improvisera två- och trestämmiga strettokanon i renässansstil. Med detta vill jag svara på följande frågeställningar.

- På vilka sätt kan studiet av improviserad strettokanon användas för att förbättra ”the contrapuntal vocabulary by repetition and memorization of patterns and models”, och på så vis fungera som ett komplement till kontrapunktiska skrivövningar?<sup>17</sup>
- Kan det bildas synergieffekter till andra musikteoretiska ämnen vid övning av denna improviserade kontrapunkt, och vilka ämnen rör det sig om i sådana fall?

---

<sup>16</sup> Schubert (2008), kap 1

<sup>17</sup> Se citat på s. 4

## 2 Metod

Min metod har för informationssökning främst bestått i litteraturstudier. Utgångspunkten har varit Peter Schuberts lärobok ”Modal Counterpoint” och de källhänvisningar som finns i den. Jag har utöver detta sökt efter relevanta musikvetenskapliga artiklar i tidskriftsdatabaser genom nyckelord som ‘improvisation’, ‘renaissance improvisation’, ‘renaissance pedagogy’ och liknande. Källhänvisningarna i varje text är också en guide till relevant litteratur. Likaså har förutsättningslösa sökningar på vanliga sökmotorer på internet kunnat ge resultat vid inmatning av olika kombinationer av sökord.

Genom att ställa information i olika artiklar, webbsidor och böcker mot varandra har jag sökt komma fram till en översiktlig helhetsbild av improvisationsbegreppet under renässansen i allmänhet och kanonimprovisation i synnerhet. I vissa fall då jag inte hittat tillräcklig information, exempelvis hur en improviserad kadens i trestämmig kanon sett ut, har jag själv behövt dra slutsatser om hur den *kan* ha sett ut, baserat på den information och kunskap jag redan har.

Jag har valt att öva strettokanon dels vokalt, tillsammans med andra, och dels genom självständig, instrumental övning. Tanken var att dessa två områden skulle fokusera på olika saker och på så sätt komplettera varandra. I gruppen sker en vokal gehörsträning, medan övningen vid klavéret mer skulle bidra med koordinationsträning. Eftersom sjungen kontrapunkt kräver fler än en stämma bjöds andra intresserade studenter in att medverka i en övningsgrupp. Upplägget för gruppövningarna var att först börja med att öva tvåstämmighet, för att sedan övergå till trestämmiga övningar när de flesta kan reglerna. Upplägget för den instrumentala övningen var mer öppen, och skulle följa progressionen som gjordes i gruppövningarna.

### 2.1 Tidsplan

Träffarna med den grupp med vilken de vokala övningarna skedde, ägde rum regelbundet en gång varje vecka. Övningstiden var ca 1,5 h varje tillfälle. Däremellan ägnades tiden åt

självständig övning, informationssökning och musikanalys, samt tillverkning av övningsexempel. Detaljerad fördelning av tidsresurser finns i bilaga 2.

## 2.2 Dokumentation

För att dokumentera hur två- och trestämmiga improvisationer kan låta efter några veckors studier har en ljudinspelning gjorts där exempel ges i vokal form.

## 2.3 Riskanalys

Någon riskanalys gjordes aldrig i skriftlig form i början av arbetet. Jag förutsåg ändå vissa risker:

- Att öva självständigt kräver mer disciplin än att öva tillsammans. Jag visste att det kunde bli ett problem för mig, och i viss mån har det också varit det. Den vokala improvisationen har fått störst fokus då den övas tillsammans med andra – det vill säga att jag i en grupp övar mer effektivt än ensam vid ett klaviatur. Det positiva är dock att det faktumet fått mig att tänka på formerna för självständig övning, och hur särskilda övningsformler kan hjälpa till att öva effektivt.
- En oförutsedd händelse bestod i att jag fick ett halvtidsvikariat som lärare. Detta gjorde att arbetet försenades i viss mån.

### 3 Resultat

Att öva på två olika sätt har varit mycket givande för att uppnå synergieffekter och andra fördelar. Inom den vokala träningen har jag upplevt ett stärkt gehör på olika sätt, framför allt på det melodiska planet, men även genom att träna lyssning. Andra fördelar med gruppträningen har varit ett socialt musicerande (som i sin tur för med sig andra positiva effekter), en praktisk förståelse av formlära, tidseffektivitet, vokal färdighet och möjligheten att fokusera på en svårighet åt gången. I den instrumentala övningen har fokus legat på koordinationsträning, men även här tränas gehöret, om än mer passivt, den instrumentala färdigheten stärks och en stor fördel har varit att jag kunnat öva när jag själv vill och inte behöva planera med andra.

Fördelar	Själv	Grupp
Gehörsträning	(X)	X
Socialt musicerande		X
Formkänsla	X	X
Koordinationsträning	X	
Instrumental färdighet	X	
Tidseffektivitet	(X)	X
Vokal färdighet		X
Fokus på en svårighet åt gången		X
Kan övas när som helst	X	

Fig. 9 – översikt över fördelarna med självständig respektive gruppbaserad övning

I bilaga 1 har jag gjort en sammanställning över vanliga melodiska rörelser man kan använda sig av i en kanonimprovisation. Detta dokument fungerar som en lathund för sångare, och jag har använt mig av det i den grupp jag övat med. Dokumentet bygger till stor del på melodiskt material jag hittat i repertoaren, men också det jag själv kommit fram till när jag improviserat eller skrivit dessa kanon. Tanken var att bilda en katalog av mönster som skulle kunna övas in metodiskt och att på så sätt kunna användas för att svara på den första frågeställningen i syftet av detta arbete.

### 3.1 Vokal övning i grupp

Det har funnits ett stort värde i gruppövningen framför allt tack vare att man kunnat utforska de olika rollernas svårigheter en i taget. Här går jag igenom de som jag själv stött på.

Svårigheten för en ledare är att veta vilka intervall han eller hon kan sjunga, vilka melodiska fragment och genomgångstoner som kan sjungas i följd utan att det uppstår krokar, och dessutom få till en hygglig melodisk linje – och helst ska allt detta sjungas med en text! För en följare består svårigheten givetvis i att sjunga det ledaren sjöng i förra takten *samtidigt* som man lyssnar på vad ledaren sjunger just nu. Detta blir givetvis mer utmanande ju snabbare det går och ju mer komplicerade melodier ledaren sjunger.

En annan svårighet, men som är till mycket nytta, är att försöka sjunga i rätt modus. Det kräver att både ledaren och följaren är medvetna om exakt vilka toner de sjunger. Det är oftast lättare för en följare att imitera ledaren utan att tänka på vilka toner man sjunger, men det är då mycket lätt hänt att man avviker från det modus man började i. Detta märks tydligast när man ska sjunga en kvart upp eller kvint ned från F. Om man hade varit medveten om att man befann sig på F hade det stått klart att detta inte är en bra ton att sjunga dessa intervall från, eftersom det då uppstår en överstigande kvart eller en förminskad kvint. Men det som oftast händer i denna situation är att man automatiskt utan eftertanke sjunger en ren kvart eller kvint, och på så sätt börjar avvika från sitt modus.

Att inte vara medveten om vilka toner man sjunger gör att man också löper risken att byta modus genom en kadens, som vi ser i fig. 10. Här borde det bli en frygisk kadens,<sup>18</sup> då måltonen är e, men följaren sjunger tonen f, vilket gör att ledaren måste gå ned till inledningstonen d istället för ett e. Känslan av denna rockad blir att ett tonartsbyte har skett.<sup>19</sup>



Fig. 10. Improvisation från 2013-11-18

<sup>18</sup> Åtminstone om det var en tvåstämmig improvisation, eftersom tonen h inte kan finnas längst ned i en frygisk kadens.

<sup>19</sup> En kanon som imiteras en kvint upp tenderar att vandra medsols i kvintcirkeln, medan en kanon som imiteras en kvint ned tenderar att vandra motsols. Se Schubert (i tryck)



För att undvika att ovanstående fel skulle inträffa insåg jag behövde öva att sjunga på tonnamn under improvisationen. Det blev en stor förbättring, och jag kände att jag snabbt övade upp min förmåga att orientera mig i den aktuella tonarten. Det kändes också mycket bra att ha kontroll över improvisationen, både som ledare och följare. Övriga medlemmar i gruppen tyckte att det var en svår men nyttig övning. Denna övning gjordes främst med improvisation i helnoter då man hann uttala tonnamnen. Nästa steg blev att endast tänka tonnamnen medan man sjöng en text. Resultatet av denna övning har blivit ett stärkt och mer medvetet melodiskt gehör.

I arbetet med att öva in de melodiska rörelserna i bilaga 1 blev det tydligt att dessa rörelser inte alltid passar ihop med varandra. Här hjälpte det att skriva ned olika kombinationer för att få reda på vad som funkade och inte. Rent melodiskt kan många kombinationer passa ihop, men det problematiska är att det kan bli felaktig kontrapunkt om man är oförsiktig. Svårigheten här är alltså att veta vilka kombinationer som funkar. En generell regel är att de flesta fragment som bygger på punktering går att använda fritt. Det kan däremot bli fel om ett fragment som baseras på halvnoter kombineras med en punktering, eller om man råkar sjunga flera i rad av ett visst fragment, vilket kan leda till parallella fullkomliga konsonanser.

Under projektets gång har jag kommit fram till en möjlig progressionsväg i den vokala improvisationen. Denna är baserad på hur jag själv upplevde att jag tog mig fram. Progressionen gäller för tvåstämmighet såväl som trestämmighet. Jag tror dock att det är bäst att börja öva i tvåstämmighet. Efter steg 2 kan man även öva trestämmigt.

1. Leda och följa i helnoter (not mot not). I detta skede krävs att man kan orientera sig i skalan och sjunga på tonnamn.
2. Leda och följa i varierade notvärden. Här kan ledaren utforska vilka möjligheter som finns, som exempelvis melodibildning av fragmenten i bilaga 1, pausering mm.
3. Sjunga med text. Ledaren bestämmer sig för en text, t.ex. Kyrie Eleison och försöker sjunga denna utan att förlora fokus från melodibildningen.
4. Improvisera ett tema som sedan ska återkomma. Detta gör att improvisationen får en typ av form. Formen kan också vara given av texten, och texten kan också användas för att ge upphov till ett melodiskt tema.

Målet i denna progression är alltså att tänka *musikaliskt*. Så fort man lärt sig de grundläggande reglerna och rörelsemönstren gäller det att komma bort från att bara sjunga slumpmässigt valda melodiska fragment. Improvisationen måste få ett musikaliskt uttryck. Härefter upplever jag att formen är en viktig del, då en improvisation som har *riktning* upplevs som mycket mer intressant än planlöst sjungande.

Skillnaden mellan två- och trestämmig improvisation har varit förvånande stor. Inte bara i hur de låter, men också i hur improvisationerna används. Den tvåstämmiga upplever jag lämpar sig mer för snabbt tempo och melodiska linjer. I den trestämmiga bildas harmoniska progressioner som måste få ta plats, och det gör att för snabba melodier kan göra satsen onödigt grötig.

### 3.2 Instrumental självständig övning

Så snart jag började öva med klaveret, upptäckte jag två stora svårigheter. De har båda att göra med koordinationen mellan händerna och förmågan att hålla två stämmor i huvudet samtidigt. Det är väldigt lätt att glömma bort att hitta på något nytt i ledarstämman om man riktar för mycket fokus på stämman som imiterar. Det är också mycket lätt att glömma bort vad som faktiskt hänt i ledarstämman.

Ett bra sätt att komma runt denna problematik har varit att spela förutbestämda mönster och sekvenser, så att fingrarna ”lär sig” imitationen. Det är lätt att bilda sekvenser genom att kombinera två melodiska rörelser från bilaga 2 med varandra. Om vi exempelvis parar ihop 2B med 3D får vi sekvensen i fig. 11.



Fig. 11

När fingrarna blivit bekväma med att spela detta, kan man lära sig en ny kombination, och därefter växla mellan de två sekvenserna. På så sätt automatiseras rörelsemönstrena allt eftersom. Detta har fungerat bra i de övningar jag gjort. Målet är här, liksom i den vokala övningen, att relativt spontant kunna välja mellan alla byggstenar för att skapa en bra melodisk linje. På grund av att mer tid lagts ned på den vokala övningen har jag inte kommit lika långt i den instrumentala.

## 4 Diskussion

”Att studera kontrapunkt genom improvisation skulle kunna vara ett mycket bra sätt att komma närmare den levande musiken” skrev jag i inledningen till detta arbete. Den meningen anger en sorts grundförhoppning som varit den drivande faktorn hos mig. Även i den första frågeställningen i syftet har jag utgått från att improvisation skulle kunna vara ett medel för att uppnå ett musikaliskt tänkande, och en mer intuitiv kontrapunktisk vokabulär. Mitt arbete inkluderade därför framtagandet av lathunden i bilaga 1. Den visade sig vara mycket värdefull i såväl vokal som instrumental övning. De olika melodifragmenten kunde kombineras i olika mönster, företrädesvis med en sorts experimentlusta där man provade sig fram. På så sätt repeterades alltså de olika melodiska rörelserna på samma gång som man lärde sig vad som fungerade och vad som inte gjorde det.

Angående frågeställningen om synergieffekter har jag i resultatdelen presenterat vilka musikteoretiska ämnen jag själv upplevt blivit stärkta av mitt övande. Kanske är det främst det melodiska gehöret som har övats, men även formtänkandet har stärkts. Medvetenheten om musikalisk riktning är på något sätt en kombination av dessa två.

Improvisation vågar jag alltså säga är ett betydelsefullt didaktiskt hjälpmedel. Men jag vill också hävda att en skickligt improviserad strettokanon kan vara mycket musikaliskt värdefull i sig, och kan lämpa sig bra som ett inslag i en konsert eller varför inte som en del i kyrkans mässa. Det är ett faktum att delar av kyrkans liturgiska sång under renässansen improviserades. Kanske är det, utan att vara helt orealistisk, dags för dagens kyrkomusikerutbildning att snegla lite på de tjugo antagningsproven till katedralen i Toledo?

För att avsluta denna rapport med att blicka framåt, skulle det vara väldigt intressant att i framtiden undersöka vilken plats historiska improvisationstekniker kan ha i dagens klassrum. Lika intressant skulle det vara att lära sig fler tekniker, som flerstämmig kanon och fri improvisation över en cantus firmus. Den improvisationsgrupp som formats under detta arbete kommer att fortsätta träffas och sjunga tillsammans, och det är min förhoppning att detta arbete kan komma andra till nytta. Tack vare de många positiva bieffekter som följer av att öva improviserad kontrapunkt tror jag detta skulle vara mycket värdefullt för vilken musiker som helst – att kunna tala språket flytande.

# Referenser

Bent, Margaret (1983), *Resfacta and Cantare Super Librum*. Journal of the American Musicological Society vol. 36, nr 3, s 371-391

Canguilhem, Philippe (2011), *Singing upon the book according to Vicente Lusitano*. Early Music History vol. 30, s 55-103.

Ferland, Ernest T. (1956), *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*. Annales Musicologiques 4.

\_\_\_\_\_ (1957), *What is Res Facta*. Journal of the American Musicological Society, vol. 10, nr 3, s 141-150.

Gauldin, Robert (1996), *The composition of Late Renaissance Stretto Canons*, Theory and Practice 21, s 29-54

Guido, Massimiliano (hämtdatum 2013-12-12), *Con la mente e con le mani*  
[http://www.mentemani.org/Conference\\_2013/Home.html](http://www.mentemani.org/Conference_2013/Home.html)

Mann, Alfred, m.fl. (hämtdatum 2013-12-12), *Canon*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04741>

Nettl, Bruno, m.fl. (hämtdatum 2013-12-12), *Improvisation*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738>

Schubert, P. (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, 2nd ed. New York: Oxford University Press

\_\_\_\_\_ (hämtdatum 2013-09-16) *Improvising a canon*

#1: <http://www.youtube.com/watch?v=n01J393WpKk>,

#2: <http://www.youtube.com/watch?v=nxJa9YDP3MU>,

#3: [http://www.youtube.com/watch?v=eu\\_-OfAABHw](http://www.youtube.com/watch?v=eu_-OfAABHw),

#4: <http://www.youtube.com/watch?v=w664qFsO9gg>

\_\_\_\_\_ (i tryck), *From Improvisation to Composition: Three 16th-c. Case Studies*. Collected Writings of the Orpheus Instituut, Leuven University Press.

van Tour, Peter (1997), *Contrapunctus vocalis*. Tidig Musik nr 2 1997.

Walker, Paul M. (hämt datum 2013-12-12), *Fugue*, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678>

# Bilaga 1

## Ornament och genomgångstoner i strettokanon

För tvåstämmig kanon med imitation på överkvinten

Sammanställt av Erik Bergwall 2013

Huvudsaklig rörelse:

Varianter: (OBS! Alla varianter passar inte ihop med alla - trial and error gäller!)

The image displays five main melodic lines in treble clef, each starting with a two-note motif. To the right of each main line are several variants, labeled 1A-1B, 2A-2E, 3A-3E, 4A-4E, and 5A-5C. The variants show different ways to embellish the main line with ornaments like grace notes, trills, and slurs. Some variants also show specific rhythmic patterns or phrasing.

### Kadenser och dissonansförhållningar

Lättaste kadensen: ledaren går sekund eller kvart ned, springer upp en kvart och binder över. Följaren bryter imitationen då dissonansen inträder, går därefter stegvis ned.

Kadens i två steg: inleds som en vanlig kadens som ovan, men följaren bryter inte imitationen förrän senare.

I Dissonans 1 och 2 nedan ser vi exempel på hur man undviker att fullfölja kadensen, utan bara fortsätter imitationen. På det sättet kan vi använda oss av dissonanser i en sådan här kanon.

The image shows two examples of dissonance, labeled 'Dissonans 1' and 'Dissonans 2'. Each example consists of a two-staff system. The notation shows the leader and follower playing the same notes but with different phrasing to avoid the cadence.

## Bilaga 2: Detaljerad tidsplan

<b>Självständigt arbete: Att improvisera kontrapunkt</b>				
<b>Schemalagt</b>	<b>Förberedelser</b>	<b>Gemensam övn</b>	<b>Eget arbete</b>	<b>Ext. föreläsningar</b>
Schemalagda lektioner	Litteratursökning och -läsning	Gemensam övning	Egen övning	Handledning Peter
	Skrivande av synopsis		Skrivande av uppsats	Konferens i Venedig 9-11 nov. "Improvisation from 'cantare super librum' to partimenti"
	Förberedelser av gemensam övning samt inför ventilering		Analyser av musik och extrahering av "licks"	

<b>Vad</b>	<b>Antal timmar</b>	<b>Rubrik</b>
Schemalagda lektioner	22,25	Schemalagda lektioner
Litteratursökning och -läsning	50	Förberedelser
Gemensam övning	13,5	Gemensam övning
Egen övning	120 (12x10)	Eget arbete
Skrivande av synopsis	8	Förberedelser
Skrivande av uppsats	90	Eget arbete
Handledning av Peter	6	Externa föreläsningar
Konferens i Venedig	24	Externa föreläsningar
Förberedelser (av gemensam övning samt inför ventilering)	20	Förberedelser
Analyser av musik och extrahering av "licks"	50	Eget arbete
<b>S:A timmar</b>	<b>403,75</b>	

## Bilaga 3: Övrig litteratur av intresse

Guido, Massimiliano (2012), *Rethinking Counterpoint through Improvisation*, Philomusica on-line vol. 12, <http://philomusica.unipv.it>

Schubert, P. (2002), *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*. The Cambridge History of Western Music Theory, Red. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press)

\_\_\_\_\_ (2012), *From Voice to Keyboard – Improvised Techniques in the Renaissance*, Philomusica on-line vol. 12, <http://philomusica.unipv.it>

van Tour, Peter (1997), *Contrapunctus vocalis (2)*. Tidig Musik nr 4 1997.

\_\_\_\_\_ (1998), *Contrapunctus vocalis (3)*. Tidig Musik nr 1 1998.

\_\_\_\_\_ (1999), *Kompositionsteknik under renässansen*. Tidig Musik 1/99.

Zarlino, Gioseffo (1968), *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Institutioni harmoniche*, 1558. New Haven och London: Yale University Press. Översättning av Guy A. Marco och Claude V. Palisca.



**Namn: Erik Bergwall**

## **Att improvisera kontrapunkt i renässansstil**

Som lärarstudent med inriktning musikteori anser jag att kontrapunkt är ett viktigt delämne i min utbildning. Att kombinera två eller fler självständiga stämmor med varandra är en av de äldsta kompositionsteknikerna i vår västerländska musikhistoria, och den har stor del i hur musiken låter än idag. Genom att studera kontrapunkt får jag insikt i bland annat varför musiken låter som den gör och hur den är uppbyggd. Men jag lär mig också att själv skriva musik och beakta den linjära rörelsen i kompositionsarbetet, dvs. att inte bara lyssna efter om stämmorna bildar ett snyggt ackord, utan också vara medveten om den musikaliska rörelsen i tid.

Det som jag dock funnit problematiskt i den kontrapunktundervisning jag fått är att den uteslutande innehållit skrivövningar. Det har alltså varit ett stort fokus på skriven kontrapunkt i noter. Det är i och för sig inget dåligt – det är en viktig del att kunna skriva och förstå själva strukturen. Det som dock blir lidande i en sådan undervisning är det musikaliska framförandet. När jag enbart skriver noter kan det vara svårt att samtidigt koppla ihop alla regler med levande musik. Det blir en sorts matematisk-logisk uppgift som ska lösas, och inte ett kreativt, musikaliskt skapande. Jag har därför länge velat studera kontrapunkt på ett mer musikaliskt och levande sätt, till exempel genom att sjunga eller spela övningarna. Det skulle förhoppningsvis föra med sig att jag också kan använda dessa övningar i min framtida yrkesroll som lärare.

Jag upptäckte också för ett drygt år sedan att det fanns en del forskning i hur och i vilken mån improvisation skedde inom renässansens musik. Framför allt väcktes mitt intresse genom musikvetaren och läraren Peter Schubert, som på YouTube låtit publicera ett antal videoklipp, i vilka han demonstrerar hur man relativt enkelt kan improvisera en kanon i två eller tre stämmor.<sup>1</sup> Jag blev väldigt inspirerad av hur bra det lät, och hur kul det verkade vara. Efter detta studerade jag Schuberts lärobok i kontrapunkt, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*.<sup>2</sup> Det utmärkande för denna bok är att Schubert hämtat det mesta av övningsmaterialet från faktiska renässansstraktat. Boken är alltså historiskt underbyggd. Schubert visar också i de inledande övningarna hur dessa under renässansen kunde improviseras, och tipsar också läsaren om att öva på liknande sätt.

Genom ytterligare litteraturstudier har jag förstått att improviserad kontrapunkt i olika former tillhörde de nödvändiga kunskaper en musiker under renässansen förväntades inneha.<sup>3</sup> Det har också blivit tydligt att det fanns många olika tekniker för improviserad kontrapunkt.<sup>4</sup> På de grunderna har jag därför bestämt att syftet med mitt självständiga arbete blir att tillägna mig minst en av dessa tekniker.

---

<sup>1</sup> Se Schubert (2013) för web-adresser

<sup>2</sup> Schubert (2008)

<sup>3</sup> Se exempelvis Canguilhem (2011), s 58

<sup>4</sup> En mycket tydlig och informativ översikt över dessa olika tekniker finns i Schuberts *From Improvisation to Composition* (i tryck).

## Tillvägagångssätt och progression

Materialet för mina övningar kommer först och främst från Schuberts *Modal counterpoint*, men kan även komma att tas från relevanta traktat av exempelvis Lusitano och Zarlino<sup>5</sup>, eller från faktisk renässansmusik genom analys av olika stycken.

Jag kommer att utföra mina övningar både vokalt och instrumentalt. Anledningarna till detta är flera. Man vinner alltid mycket på att öva på olika sätt – minnet och gehöret får mycket gratis. Dessutom förstärker de olika övningssätten varandra. Det finns också en historisk grund för att göra på detta sätt, då en musiker under renässansen ofta både hade en sång- och instrumentutbildning. Peter Schubert skriver också om improvisationsövningar att ”many are explicitly intended for boys singing in the liturgy, but some [...] are clearly intended for the keyboard”.<sup>6</sup> Ett annat skäl för att öva både med klaver och sång är för att jag studerar cembalo, samt att jag sjunger i kör. Det skulle därför vara fördelaktigt för mig att kunna improvisera i båda sammanhangen.

Den sjungna kontrapunkten har jag valt att öva tillsammans med andra, då jag måste ha åtminstone två andra personer att sjunga mot. Det är också ett bra tillfälle för mig att prova att vara lärare i kontrapunkt! Dessa träffar kommer att vara en gång i veckan. En övning kan då komma att se ut så här:

1. Vi sjunger en övning (turas om om vi är flera)
2. Diskussion. Hur lät det? Var det enligt alla regler? Kan vi minnas vilka toner som sjöngs? Om man kan det kan dessa med fördel skrivas på tavlan.
3. Övningen sjungs igen, och man försöker då variera sig från första tillfället, och rätta till om något blev fel.

På detta sätt får man en direkt feedback av hur det gick. Arbetet kan då bli mer effektivt jämfört med om man är själv.

Mellan träffarna kommer jag att öva på egen hand, och det är här som klaveret kommer in i bilden. Min självständiga övning föreställer jag mig kan se ut på detta sätt:

1. Jag spelar en stämma och sjunger en improviserad stämma
2. Tänker efter: vad sjöng jag? Blev det bra? Kan jag komma ihåg det och skriva ned det?
3. Försöker återge det jag precis sjungit.
4. Gör om samma procedur, men nu improviserar jag stämman på klaveret.

Övningarna kommer att ske i en viss progression. Jag kommer att starta med not mot not-övningar, så som man gjorde även under renässansen.<sup>7</sup> Därefter följer jag i viss mån det s.k. slagsystemet, i vilket man tränar sig med olika notvärden mot en förutbestämd *cantus firmus*-stämma. Dessa är alla en sorts förberedande övningar, innan man kan improvisera med fria notvärden. Då kommer jag att öva mig i s.k. *contrapunto fugato*, som blir ett första delmål. I denna teknik improviserar man med fria notvärden mot en *cantus firmus* enligt en viss form

---

<sup>5</sup> Zarlino (1968). Notexempel från Lusitano återfinns på *Le Chant sur le Livre à la Renaissance* (2013)

<sup>6</sup> Schubert (2012), s 11

<sup>7</sup> Se exempelvis van Tour (1998) s 41

## Synopsis

### FG0044 Självständigt arbete

som av bland andra beskrivs av Schubert.<sup>8</sup> Denna teknik är för mig viktigast att studera, då den verkar vara grunden att stå på inför att lära sig mer avancerade tekniker. Parallellt med de första veckornas studier skulle man dock kunna sjunga *stretto fuga*<sup>9</sup>, den improviserade kanonteknik jag nämnt på första sidan i detta synopsis. Då den inte utgår från någon cantus firmus är det en utmärkt gehörsövning som kan sjungas även om man inte har några förkunskaper i kontrapunkt, och kan vidareutvecklas efter att man lärt sig improvisera grunderna med fria notvärden. Slutligen skulle man i mån av tid kunna studera *contrapunto concertado*, eller *decimstilen* som den också kallas. Denna är en trestämmig improvisationsteknik som bygger på att ytterstämmorna rör sig i parallella decimor.<sup>10</sup>

### Tidsplan för progression (för detaljerad tidsplan, se bilaga 1)

Vecka	Övningar	
38-39	Not mot not	Stretto fuga, 2-stämmigt
40	Två noter mot en	-"-
41-42	Fyra noter mot en	-"-
43	Synkoperade halvnoter mot helnoter	-"-
44-48	Contrapunto fugato	Stretto fuga, 3-stämmigt
48-?	Contrapunto concertado	-"-

### Dokumentation

Jag kommer dokumentera slutresultatet med ljud- och videoinspelningar. Min tanke är att filma det som sjungs i grupp, och göra ljudinspelning av det jag kan spela på mitt instrument. Jag kommer också att föra loggbok över hur arbetet går från vecka till vecka. På det sättet får jag tillfälle för reflektion och det hjälper mig i att bedöma hur jag ska gå vidare.

### Förväntat resultat

Det som jag framför allt vill lära mig med detta arbete är att improvisera i renässansstil, både i sång och på klaverinstrument. Jag tror och hoppas att övningarna även kommer att bidra till ett mer utvecklat gehör. En annan positiv bieffekt är att jag kommer kunna använda de övningar jag gjort i min framtida lärarroll. När jag i framtiden lär ut kontrapunkt vill jag fokusera på de praktiska sång- och spelteknikerna *tillsammans* med skrivövningar, så att kontrapunkten på ett bättre sätt återspeglar det praktiska och musikaliska sammanhang den faktiskt kommer från.

---

<sup>8</sup> Schubert (2012), s. 13. Schubert (2002), kap 8 och 9. Lusitanos tillvägagångssätt för contrapunto fugato finns beskrivet i Canguilhem (2011), s 75.

<sup>9</sup> Reglerna för stretto fuga, och möjligheter till ornamentering finns förutom på YouTube även beskrivet i Schubert (2008), s 156-159

<sup>10</sup> Contrapunto concertado är en term från Lusitano, som beskrivs i Canguilhem (2011), s 80-83. Tekniken beskrivs också av van Tour (1998), s 39 och av Schubert (2008).

## Referenser

Canguilhem, Philippe (2011), *Singing upon the book according to Vicente Lusitano*. Early Music History vol. 30, s 55-103.

Ferand, Ernest T. (1956), *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*. Annales Musicologiques 4.  
\_\_\_\_\_ (1957), *What is Res Facta*. Journal of the American Musicological Society, vol. 10, nr 3, s 141-150.

Guido, Massimiliano (2012), *Rethinking Counterpoint through Improvisation*, Philomusica on-line vol. 12, <http://philomusica.unipv.it>

*Le Chant sur le Livre à la Renaissance* (hämtdatum 2013-09-17)

<http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/contrepoint/lusitano/index.php/collections/show/21>

Schubert, P. (2002), *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*. The Cambridge History of Western Music Theory, Red. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press)

\_\_\_\_\_ (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, 2nd ed. New York: Oxford University Press

\_\_\_\_\_ (2012), *From Voice to Keyboard – Improvised Techniques in the Renaissance*, Philomusica on-line vol. 12, <http://philomusica.unipv.it>

\_\_\_\_\_ (hämtdatum 2013-09-16) *Improvising a canon*

#1: <http://www.youtube.com/watch?v=n01J393WpKk>,

#2: <http://www.youtube.com/watch?v=nxJa9YDP3MU>,

#3: [http://www.youtube.com/watch?v=eu\\_-OfAABHw](http://www.youtube.com/watch?v=eu_-OfAABHw),

#4: <http://www.youtube.com/watch?v=w664qFsO9gg>

\_\_\_\_\_ (i tryck), *From Improvisation to Composition: Three 16th-c. Case Studies*. Collected Writings of the Orpheus Instituut, Leuven University Press.

van Tour, Peter (1997a), *Contrapunctus vocalis*. Tidig Musik nr 2 1997.

\_\_\_\_\_ (1997b), *Contrapunctus vocalis (2)*. Tidig Musik nr 4 1997.

\_\_\_\_\_ (1998), *Contrapunctus vocalis (3)*. Tidig Musik nr 1 1998.

\_\_\_\_\_ (1999), *Kompositionsteknik under renässansen*. Tidig Musik 1/99.

Zarlino, Gioseffo (1968), *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Institutioni harmoniche, 1558*. New Haven och London: Yale University Press. Översättning av Guy A. Marco och Claude V. Palisca.

## Att improvisera kontrapunkt: bilaga 1

WBS och detaljerad tidsplan

15hp = 400 timmar

Självständigt arbete: Att improvisera kontrapunkt				
Schemalagt	Förberedelser	Gemensam övn	Eget arbete	Ext. föreläsningar
Schemalagda lektioner	Litteratursökning och -läsning	Gemensam övning	Egen övning	Handledning Peter
	Skrivande av synopsis		Skrivande av uppsats	Konferens i Venedig 9-11 nov. "Improvisation from 'cantare super librum' to partimenti"
	Förberedelser av gemensam övning samt inför ventilering		Analyser av musik och extrahering av "licks"	

Vad	Antal timmar	Rubrik
Schemalagda lektioner	22,25	Schemalagda lektioner
Litteratursökning och -läsning	50	Förberedelser
Gemensam övning	13,5	Gemensam övning
Egen övning	160 (16x10)	Eget arbete
Skrivande av synopsis	8	Förberedelser
Skrivande av uppsats	50	Eget arbete
Handledning av Peter	6	Externa föreläsningar
Konferens i Venedig	24	Externa föreläsningar
Förberedelser (av gemensam övning samt inför ventilering)	20	Förberedelser
Analyser av musik och extrahering av "licks"	50	Eget arbete
<b>S:A timmar</b>	<b>403,75</b>	