

‘Where there’s music, there is

De koormuziek van John Rutter

Op menig koorlessenaar staat in de maand december wel een bewerking van een Christmas Carol van de hand van John Rutter. De componist, die dit jaar zijn vijfenzeventigste verjaardag vierde, schreef er zo veel dat een journalist van ‘The New York Times’ hem enkele jaren geleden ‘the composer that owns Christmas’ noemde: ‘zodanig vereenzelvigd met kerst dat hij welhaast een plaats verdient tussen de koningen en de herders bij de kribbe’¹. Een zoektocht naar de muzikale stijl en denkbeelden van deze even geliefde als verguisde componist, die het zelf niet als een probleem ziet zo sterk met kerst te worden geassocieerd: ‘beter dan met honger, overstromingen of oorlog’.

John Rutter werd geboren in 1945 in London en belandde daar in het muzikale bad van de Highgate School, een instituut met een bijzondere reputatie op het gebied van koorzang. De latere collega-componist John Tavener zat in die tijd bijvoorbeeld op dezelfde school. In 1963 nam het schoolkoor deel aan de eerste opname van *War Requiem* van Benjamin Britten, onder leiding van de componist zelf. Rutter zong mee als alt. Hij studeerde daarna muziek aan Clare College in Cambridge waar hij later, van 1975 tot 1979, ook *director of music* zou worden. Toen hij als jonge student met een koor enkele van zijn composities uitvoerde, waaronder de ‘Shepherd’s Pipe Carol’, werd hij opgemerkt door David Willcocks, van het naastgelegen Kings College, die hem meteen omarmde, zijn werk uitvoerde en zorgde dat het werd uitgegeven en opgenomen. Ook betrok hij Rutter als redacteur bij de serie *Carols for Choirs*, die tot op de dag van vandaag voor een belangrijk deel bepalend is voor wat koren met kerst zingen. Terwijl zijn reputatie als koorcomponist snel groeit, breidt Rutter zijn vleugels ook verder uit en werkt onder meer als *contract composer* voor William Walton. Het schrijven en dirigeren van vocale werken blijft echter het grootste deel van zijn bestaan vullen.

Gloria

In 1974 krijgt Rutter zijn eerste grote compositieopdracht uit de Verenigde Staten. Het betreft de toonzetting van het Gloria, voor koor, orgel, koperblazers en slagwerk (een jaar later volgt een versie voor koor en orkest). De opdracht komt van Mel Olson, koordirigent in Omaha (Nebraska), die met zijn koor ‘The Voices of Mel Olson’ (later: ‘Master Singers’) veel Amerikaanse première van Rutters werken heeft verzorgd. Olson bemoeit zich intensief met het compositieproces en reist er zelfs voor naar Engeland om met Rutter over de compositie te praten. Rutter noemt de op-

dracht van Olson een belangrijk moment in zijn bestaan als componist. Hij schrijft later in een cd-boekje: ‘Ik heb veel te danken aan Mel Olson, omdat hij, door mij te vertellen wat hij zocht in een nieuw koorwerk, vertelde wat duizenden andere koordirigenten zochten.’²

Wie met Rutters *carols* in de oren het relatief vroege Gloria beluistert, treft een verrassend en origineel werk dat duidelijke reminiscenties vertoont aan het gelijknamige werk van Francis Poulenc, maar ook invloeden verradert van William Walton, Benjamin Britten en Igor Stravinsky. Rutter geeft bovendien aan dat hij ook bewust motieven uit gregoriaanse toonzettingen heeft gebruikt. Voor we het Gloria nader bekijken eerst enkele algemene opmerkingen over Rutters muziek en zijn gedachten daarbij.

Muziek als lied en als dans

De Amerikaanse koordirigent en muziekwetenschapper Robbert M. McBain promoveerde in 1981 op de stijl- en uitvoeringskenmerken van de muziek van John Rutter. Rutters visie op muziek blijkt, op basis van de gesprekken die McBain met Rutter voerde, gebaseerd op ‘conflict’ en ‘dualiteit’. In een samenvattend artikel schrijft McBain allereerst over Rutters visie op de muziekgeschiedenis.³ Volgens Rutter kun je het ‘mainstream’ muziekleven in de twintigste eeuw zien als de ‘Amerikaanse fusie tussen volkse (*popular*) en kunstige (*fine-art*) muzikale tradities’. Hij trekt daarbij een parallel met de ontwikkelingen aan het eind van de Middeleeuwen, waarbij de polyfone muziek zó doorgedreven werd dat het z’n betekenis verloor, waarna in de zestiende eeuw, ‘de eeuw van de dans’, de Europese volksmuziekculturen een nieuwe input gaven aan de kunstmuziek. In de musicalstijl van Broadway ziet hij een zelfde samengaan van Europese en Afrikaanse tradities, de blues, de jazz, de vaudeville en de operette, met de techniek, expertise en vormenrijkdom van

harmony'

de klassieke muziek. Met muziekcriticus Henry Pleasant⁴ zegt hij dan dat muziek in essentie 'lied' en 'dans' is. Hoe meer muziek daarvan verwijderd raakt, hoe groter het risico dat het 'instort en sterft'. Dat zou de grote toewijding verklaren waarmee Rutter probeert om 'simpele', volkse melodieën te schrijven, in combinatie met elementen uit de dansmuziek.

Dualiteit van expressie

McBain signaleert vervolgens dat in de muziek van Rutter twee vormen van expressie met elkaar wedijveren: onschuld ('innocence') en uitbundigheid ('exuberance'). Die onschuld toont zich uiteraard het duidelijkst in de *christmas carol*, waarin het kind Jezus aanbeden wordt 'met een eenvoudige, jeugdige expressie, omgeven door naïviteit, idealistische contemplatie en sereniteit die voortvloeit uit een gevoel van zekerheid'. Een lyrische, diatonische schrijfwijze, simpele tertsharmonieën, traditionele akkoordopeenvolgingen, sterke tonaliteit en een transparante textuur zijn de muzikale elementen die het onschuldige karakter uitdrukken, ook in andere dan kerstmuziek. Opvallend is bovendien de voorrang die Rutter in deze sfeer geeft aan het ritme van de tekst, boven het muzikale metrum.

In het eerste deel van het Gloria zou bijvoorbeeld de toonzetting van de zin 'Gratias agimus tibi' als 'onschuldig' kunnen worden aangeduid (zie muziekvoorbeeld 1)

De uitbundigheid ('exuberance') komt meer tot uitdrukking in de werken met een krachtige tekst, zoals bijvoorbeeld in de openingstekst van het Gloria (zie muziekvoorbeeld 2).

Het ritme komt daar veel meer voort uit de muziek zelf dan uit de tekst. De tessituur van de zangpartijen is groot, de complexiteit vaak hoog.

Betreffende de uitvoeringpraktijk merkt McBain op dat het in de uitbundige delen zaak is om die uitbundigheid nog extra kracht bij te zetten door alle mogelijkheden te gebruiken die de stem daarbij biedt: een scherpe articulatie, een goede dictie en het gebruik van de volledige stem, terwijl de 'onschuldige' passages juist gebaat zijn bij een meer kalm en gecontroleerd

Musical score snippet for 'Gratias'. It shows a vocal line with the lyrics 'Gra - ti-as,' and a piano accompaniment. The piano part features a simple harmonic structure with chords and a steady rhythm.

Musical score snippet for 'gratias agimus tibi'. It shows a vocal line with the lyrics 'gra - ti-as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,' and a piano accompaniment. The piano part features a simple harmonic structure with chords and a steady rhythm.

voorbeeld 1: *Gloria*, deel 1, maat 161-169

Musical score snippet for 'Gloria in excelsis'. It shows a vocal line with the lyrics 'Glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,' and a piano accompaniment. The piano part features a more complex texture with multiple voices (Organ, Tpts.) and a dynamic marking of *f*.

voorbeeld 2: *Gloria*, deel 1, maat 90-95

stemgebruik en een voordracht die niet uit is op een overdreven sentimentele tekstuitdrukking.

In het derde deel van het Gloria laat Rutter tenslotte zien hoe hij het gregoriaans als oude kunstschat uit de traditie combineert met sterke ritmische elementen. Dit deel wijst het meest vooruit naar wat Rutter later nog zal schrijven.

Zie de muziekvoorbeelden 3 en 4.

Muziekvoorbeeld 3: Gloria, maat 37-40

Quo-ni- am tu so-lus sanctus.

Muziekvoorbeeld 4: Gloria (fragment uit Mis VII)

Cambridge Singers

Ondertussen heeft Rutter in Engeland zijn werkzaamheden als *music director* aan Clare College neergelegd en heeft hij, in 1981, zijn eigen ensemble 'The Cambridge Singers' opgericht, evenals een eigen platenlabel Collegium Records. Hierdoor slaagt hij erin zijn eigen werk op het hoogste niveau vast te leggen en te promoten. Oxford University Press is inmiddels de vaste uitgever van zijn muziek. Aan commercieel talent ontbreekt het hem niet. Genoemd moet in deze periode ook zeker de musicologische kant van Rutter –hij studeerde ook paleografie– en zijn ontdekking (1980) en heruitgave (1984) van de originele kamermuziekversie van het *Requiem* van Gabriel Fauré, dat tot dan toe alleen bekend was in een niet door Fauré zelf bewerkte versie voor groot symfonieorkest. Midden jaren tachtig werd bij Rutter echter chronische, postvirale vermoeidheid vastgesteld. Hij moest zijn activiteiten op een laag pitje zetten en het kostte hem jaren van behandeling voor hij weer herstelde. Hij ervaarde het als een moeilijke periode in zijn leven. Een belangrijke compositie die zijn 'comeback' markeert is het *Magnificat* uit 1990.

Magnificat

Rutters *Magnificat*, met een speelduur van plm. veertig minuten, werd geschreven in opdracht van 'MidAmerica Pro-

ductions', een organisatie die concerten organiseert in Carnegie Hall in New York met een koor van zo'n tweehonderd zangers uit heel Amerika. Het bestaat in een versie voor koor en groot orkest én voor koor, kamerorkest en orgel. Bovendien is er een Latijnse en volledig Engelstalige versie. Rutter schrijft over zijn lange wens om een grootschalig *Magnificat* te schrijven:

Ik had al lang de wens om een uitgebreid Magnificat te schrijven, maar wist niet zeker hoe ik het zou aanpakken tot ik een vertrekpunt vond in de associatie van de tekst met de Maagd Maria. In landen als Spanje, Mexico en Puerto Rico zijn Mariafeesten vreugdevolle gelegenheden om de straat op te gaan en feest te vieren met zang, dans en processies. Deze

beelden van openluchtvieringen zaten, denk ik, ergens in mijn hoofd toen ik aan het schrijven was, hoewel ik me er pas achteraf echt bewust van was. Ik probeerde wel het voorbeeld van Bach te volgen door aan de liturgische tekst nog onderdelen toe te voegen: het mooie, oude Engelse gedicht 'Of a Rose' en het gebed 'Sancta Maria, ora pro nobis' (die beide de connectie met Maria versterken) en het Sanctus, gezongen op de gregoriaanse melodie uit de Missa cum jubilo.⁵

Behalve de toegevoegde teksten zijn er nog meer verwantschappen tussen het *Magnificat* van Rutter en dat van Bach. Zo komt, net als bij Bach, de openingsmuziek terug aan het slot, komen in beide werken gregoriaanse melodieën voor en zijn in beide werken de meer reflectieve gedeeltes voorbehouden aan een solist, terwijl van het koor de nodige virtuositeit wordt verwacht in de meer krachtige delen als 'Fecit potentiam in brachio suo'.

De muzikale uitwerking van John Rutter is echter van een volstrekt andere orde. Het verlangen om mooie melodieën te schrijven, gecombineerd met populaire dansstijlen, lijkt hier tot het uiterste doorgedreven. Waar de ene recensent dan ook vol lof was over de uitbundige vreugde of de 'balsem voor de ziel' die het werk bood, of over de bijzonder kleurrijke orkestratie van het werk, spraken anderen van een 'virtuele encyclopedie van muzikale clichés en een langdradige, tamelijk tonale en voorspelbare oefening in blits populisme'.⁶ Rutter blijft in het stuk trouw aan dezelfde compositorische principes als in het Gloria: uitbundigheid versus onschuld. Maar het duel tussen volkscultuur en serieuze muziek valt hier wel heel nadrukkelijk in het voordeel van het populaire uit, wat met name ten opzichte van de, toch niet als een fees-

telijk niemendalletje te omschrijven, tekst regelmatig wat vervreemdend overkomt. Maar in de ontvangst van zoiets speelt uiteraard de achtergrond van de luisteraar een belangrijke rol.

Een voorbeeld van hoe Rutter hier met de 'innocence' en 'exuberance' omgaat laat zich meteen in het eerste deel zien: de dansende ritmiek wordt aangedreven door de muziek zelf. De melodie is echter een schoolvoorbeeld van Rutters 'onvermijdelijkheid', een begrip waar ik hierna nog op zal terugkomen. Die twee tezamen versterken het effect van de dans: de 3/4 en 6/8 maat lijken welhaast tegelijk te klinken, wat het 'festivalkarakter' zeker versterkt. Zie muziekvoorbeeld 5.



Het zeer breed uitgesponnen 'Essurientes' is een treffend voorbeeld van de 'pop balad style', zie muziekvoorbeeld 6: Magnificat, deel 6, maat 4 t/m 9.

In het voorafgaande deel 5, 'Fecit potentiam', komt juist de 'uitbundige' stijl naar voren. Het ritmische patroon in de bas is leidend, boven dat van de muziek, het koor heeft technisch veeleisende partijen, waarbij het aankomt op een scherpe dictie. De muziek wordt nog zelfstandiger, en daarmee spannender, in de passage 'dispersit superbos' ('de trotsen drijft Hij uiteen'). Alleen is ten opzichte van het vroegere Gloria de harmonische taal veel 'alledaagser', wat de zeggingskracht van de tekst minder ten goede komt.

Zie voorbeeld 7.



Muziekvoorbeeld 5: Magnificat, deel 1, maat 12 t/m 17

'Inevitability'

In een interview, een jaar na het verschijnen van het Magnificat, stelt muziekjournalist Bruce Duffie Rutter de vraag naar de schijnbare gemakzuchtigheid die klinkt uit zijn composities. Rutter verdedigt zich dan door te beroepen op de mensen, veelal amateurzangers, voor wie hij schrijft én op de muziek van Mozart. Een gedeelte uit het interview:

Ik ben niet een componist die op de wereld is gezet om voorop te lopen, ik ben geen pionier. Waarschijnlijk zou ik veel meer grenzen op moeten zoeken van wat een stem kan doen, maar het is mijn lot als componist om grotendeels te schrijven voor studenten en amateurs van allerlei slag. (...) Dat brengt bepaalde uitdagingen met zich mee met betrekking tot wat je zou willen zeggen. Bijvoorbeeld, in een werk als het Requiem probeerde ik een boodschap over te brengen door het te zeggen op de meest simpele en elementaire manier als ik maar kon. Complexiteit, bijna als genotzucht, is iets dat ik me niet kan veroorloven. Ik word er derhalve van beschuldigd simplistisch te schrijven. Sommige mensen zeggen dat dat gelijk staat aan banaliteit, en daar zit zeker een kern van waarheid in. Maar ik heb het gevoel dat je, als het



Muziekvoorbeeld 6: Magnificat, deel 6, maat 4 t/m 9



Muziekvoorbeeld 7: Magnificat, deel 5, maat 60 t/m 95

mogelijk is, zou moeten schrijven als een zwaan die over het wateroppervlak glijdt, maar ondertussen peddelt die onder water als een gek. Het zou een kunst moeten zijn om kunst te verbergen. Mozart leerde me die les jaren geleden. Als je een Mozartpartituur neemt, zie je heel veel interne verbanden en subtiliteiten ónder het oppervlak, maar wat je hoort is een moeiteloos stromend oppervlak waarvan het lijkt alsof het niet op een andere manier had kunnen worden geschreven.⁷



Die onvermijdelijkheid, die in de bespreking van het *Magnificat* al aan het licht kwam, is waar Rutter ook in het schrijven van melodieën naar streeft:

*Het kostte me jaren om te ontdekken waar ik naar zocht. Als je een melodie schrijft, vind ik het leuk als daar een gevoel van onvermijdelijkheid in zit – dat je je niet kan voorstellen dat het op een andere manier geschreven zou zijn.*⁸

Dat Rutters stijl zich niet wezenlijk ontwikkelt, erkent Rutter zelf ook. Hij zegt:

Ik denk niet dat ik het fundament van mijn stijl ooit zal verloochenen, en die is heel simpel, tonaal en communicatief. Het is belangrijk voor mij om te communiceren door wat ik schrijf, en het is belangrijk om te communiceren met meer dan alleen het gespecialiseerde publiek dat van serieuze hedendaagse muziek houdt. Ik ben er wel van beschuldigd op het verkeerde spoor te zitten, maar ik voel

*nu eenmaal sterk dat er een middenweg moet zijn tussen muziek die alleen maar populair is en muziek die puur esoterisch en hedendaags is. Door te proberen een middenweg te vinden, loop je soms het risico aangesproken te worden, op z'n minst door de critici, niet zozeer op wát ik schrijf, maar op wat ik zou moeten schrijven. Er zou toch muziek moeten kunnen zijn die tot de algemene muziekliefhebber spreekt, mensen die gevoel en liefde hebben voor muziek, maar die zich nooit echt sterk zullen verbinden met de hedendaagse avantgarde.*⁹

Later zal hij daar nog aan toevoegen:

*Componisten zijn ofwel ontdekkingsreizigers ofwel eksters, en ik ben het laatste. Ik ben er niet om nieuwe wegen te slaan. Mijn gave, áls ik er een heb, is om te pakken wat er in de lucht zit en dat te gebruiken.*¹⁰

Latere werken

In 2001 voltrekt zich voor Rutter wederom een ramp. Zijn

negentienjarige zoon, eerstejaars student aan het Clare College, waar Rutter ooit zelf had gestudeerd, wordt na een koorrepetitie geschept door een auto en overlijdt. Twee jaar lang lukt het Rutter niet om nog iets te schrijven. Als hij de pen weer oppakt, is zijn eerste grootschalige werk *Mass of the Children*, een werk waar naast een groot koor en orkest ook een kinderkoor een centrale rol speelt. Dat was wat hij zelf vroeger op school het leukste vond: de grote werken, Mahler-3, het *War Requiem*, waarbij het kinderkoor een volwaardige rol had naast het volwassenenkoor. Aan de klassieke delen van de missa brevis –Kyrie, Gloria, Sanctus en Agnus Dei– voegde Rutter ook in dit werk andere teksten toe, die de dag van een kind behandelen van ontwaken tot slapen. Zo begint de mis met ‘Awake, my soul, and with the sun’, de morgenhymne die Thomas Ken in 1674 schreef voor de leerlingen van Winchester College. Het werk eindigt met de beroemde *Tallis canon* waarvoor Ken eveneens een tekst voorzag: *Glory to thee, my God, this night*.

Opvallend in zijn latere werk is dat Rutter, hoewel hij zijn principes trouw blijft, toch weer wat meer elementen uit de ‘klassieke’ hedendaagse muziek integreert. Een fraai voorbeeld daarvan is *Suzi’s Carol* uit 2018, waarin de ‘onschuldige’ zoetheid voor het koor wordt gecombineerd met een tonaal meer zoekende marimbapartij (die uiteraard ook vervangen kan worden door de onvermijdelijke harp of het orgel, zie muziekvoorbeeld 8).

Die aandacht voor het begeleidende instrument is eveneens iets dat zijn latere werken kenmerkt. Waar hij vooral bekend staat als een componist voor de stem, probeert hij zo nu en dan aan zijn diepe wens te voldoen om ook voor solo-instrumenten te schrijven. Zijn tot op heden laatste grotere cyclus *Visions* (2016) schrijft hij op verzoek van de prestigieuze ‘Menuhin Competition’ en wordt voor het eerst uitgevoerd tijdens het festival concert in de

Andante tranquillo ♩ = 69

MARIMBA
poco rubato, misterioso

5 SOPRANOS
mp dolce, legato
1. A babe is born all of a may, To bring sal-

a tempo giusto
smooth and even

Muziekvoorbeeld 8: *Suzi’s Carol*, maat 1 t/m 9

301

- late and void, de - so - late and void, de - so -

mf cantabile
(mf dim.)

Muziekvoorbeeld 8: *Visions*, deel 3, maat 301 t/m 305

Temple Church in London, door violist Kerson Leong, tezamen met de *choristers* van Temple Church. Het is een verrassend schilderachtig vioolconcerto in vier delen waarin stem en instrument gelijk opgaan in het bezingen van de hemelse stad Jeruzalem: een processielied (‘Urbs beata Jerusalem’), een profetie (‘Arise, shine’), een klacht (‘Hoe ligt de stad zo verlaten’) en een slotdeel over het nieuwe, hemelse Jeruzalem. Wederom maakt Rutter hier gebruik van oeroude gregoriaanse melodieën en –in het derde deel– van het notenmateriaal uit William Byrds beroemde motet *Bow thine ears, o Lord*. Zie muziekvoorbeeld 9.

Oneliners

John Rutter is naast ‘de componist van kerst’ ook een man van pakkende oneliners. Wie, zeker in deze moeizame tijden wat koorzang betreft, nog eens wil horen over de vreugde van het zingen moet zeker de video van ‘The Inside Voice’ eens bekijken¹¹, waarin Rutter in prachtig Engels spreekt over de ‘joy of singing in a school choir’ (2:55), de ontwikkeling van de muziek in de twintigste eeuw (3:18) en over de vraag ‘whether or not he’s a ‘good teacher’ (9:46). Ik sluit het artikel af met een gedeelte uit het referaat dat Rutter vorig jaar, op uitnodiging van de Pauselijke Raad voor de Cultuur, hield in het Vaticaan.

Rutter sprak daar over het componeren voor christelijke gemeenschappen van vandaag. Na een schets van de ontwikkelingen van het kerkelijk componeren en het belang van de melodie, waarvan het gregoriaanse repertoire volgens hem onuitputtelijk van getuigt, vraagt hij zich af hoe in de huidige pluralistische tijd muziek een verbindende factor tussen gemeenschappen zou kunnen zijn. Hij houdt een pleidooi voor 'divinely inspired simplicity'. Zijn eigen, Anglicaanse traditie beschouwend, met alle culturele rijkdom én diversiteit, constateert hij met woorden van de theoloog Eamon Duffy dat de kerkmuziek van vandaag beter is geworden in horizontale communicatie (met een gemeenschap) maar niet in de verticale (met God). De *simplicity* die hij zelf altijd zo fel heeft gepromoot, mag volgens Rutter niet ten koste gaan van kwaliteit. In het licht van een herlevende koorcultuur roept hij zijn Vaticaanse gehoor op om voor het beste van het beste te gaan:

Wees moedig! Vind de beste componist in elk genre waar je naar zoekt (denk er maar aan wie paus Julius II heeft gevonden om dit plafond hier te schilderen!), wees niet bang om precies te vragen wat je wilt, geef de componisten een betrouwbaar beeld van de capaciteiten van de uitvoerders, en als je blijft: betaal voor het werk, componisten moeten eten. (...) Je zult merken dat de meeste componisten een

natuurlijke sympathie hebben voor de kerk en blij zijn om een opdracht te krijgen. Of ze nu zeggen gelovig te zijn of niet, de meeste componisten hebben van nature een sterk gevoel voor geloof, omdat muziek een mysterie is, net als het geloof. Ik kan u niet vertellen waarom er tranen in mijn ogen komen als ik een bepaalde Bach-prelude gespeeld hoor worden op de viool, ook al is het geen treurige muziek. Muziek heeft die mysterieuze kracht. Musici zijn vertrouwd met het transcendente.

Rutter wijst op het hernieuwde belang van klassieke religieuze muziek in onze seculiere tijd, als een ontmoetingsplaats waar gelovigen en niet-gelovigen iets unieks en spiritueels kunnen ervaren en het daarover met elkaar eens kunnen zijn.

Muziek is een weg naar God. Tegenwoordig trekt iedereen autoriteit in twijfel. De Franse revolutie kun je niet meer omdraaien. Waar een doctrine is, zullen altijd meningsverschillen zijn. Maar waar muziek is, is harmonie.¹²

Een mooie oneliner van een man wiens muziek ongetwijfeld nog vele decennia zal bijdragen tot dat onmiskenbare 'Engelse' kerstgevoel. •

¹Michael White, 'The Composer Who Owns Christmas', in *The New York Times*, 16 december 2017

²Geciteerd uit: John Quinn, Review 'John Rutter (b. 1945) / Gloria (1974) / Magnificat (1990) / Te Deum (1988)', op: www.musicweb-international.com (geraadpleegd op 29 oktober 2020)

³Robert M. McBain, 'The Music of John Rutter: Style and Performance Considerations', in *The Choral Journal* vol. 23, no. 3 (november 1982), pp. 24-25

⁴Henry Pleasant, *Serious Music and All That Jazz*, New York, 1969

⁵John Rutter, in het cd-booklet *Requiem & Magnificat*, Collegium Records 1998

⁶Timothy Mangan, 'Music Review: Coast Debut for Rutter's 'Magnificat'', in *Los Angeles Times* van 10 december 1990

⁷Bruce Duffie, *Composer/Conductor John Rutter - A conversation with Bruce Duffie* (1991), te vinden op www.bruceduffie.com/rutter.html (geraadpleegd op 29 oktober 2020)

⁸Geciteerd uit Mary Rogelstad, *John Rutter: A Lifetime of Surprises and Choral Magic (New Interview, 2020)* op de website van uitgeverij JW Pepper: <https://blogs.jwpepper.com/index.php/john-rutter-a-lifetime-of-surprises-and-choral-magic-new-interview/> (geraadpleegd 29 oktober 2020)

⁹Duffie, op.cit.

¹⁰White, op.cit.

¹¹<https://youtu.be/EMEnLB-m42A>

¹²De gehele toespraak is te lezen op <https://johnrutter.com/latest-blog/church-and-composers-words-and-sounds> (geraadpleegd 29 oktober 2020)