



EDWARD CASWELL

IT'S ALWAYS A PUSSYCAT

EEN ZANGER ALS
KOORDIRIGENT

Vertaald uit het Engels door Klaas-Jan de Groot en Dolf Weverink.
Tekstredactie Mitchell Sandler en Robert Tausk.
Eindredactie René Nieuwint.
Cover en opmaak Studio Geert Gratama.

'It's always a pussycat - a singer's approach to choral conducting'
verscheen in 2017 bij Lindsay Music www.lindsaymusic.co.uk

Nederlandse editie 2019
ISBN 978 90 79624 29 4 NUR 665
www.leporello.nl

Leporello Uitgevers steunt 'Manifest samen zingen 2020'.
Wilt u gedeelten uit deze uitgave overnemen, neemt u dan contact op met Leporello Uitgevers
info@leporello.nl

Voor Clare en Tali

“These days, where there is so much strife, so much war, and so much destruction, to do something which is civilised in intent and I hope in result, at the top end of what is possible in a civilisation, what a privilege eh, what a privilege!”

SIR PETER MAXWELL DAVIES CBE (1934-2016)

EDWARD CASWELL

De Engelse dirigent Edward Caswell studeerde zang bij o.a. Norman Baily en Edward Brooks. Hij zong als bas-solist in verschillende grote werken zoals de *9e symfonie* van Ludwig van Beethoven, het *Requiem* van Wolfgang Amadeus Mozart en *Das Rheingold* van Richard Wagner.

Na zijn verhuizing naar Schotland bekwaamde hij zich als (koor)dirigent. Hij is regelmatig repetitor bij het Groot Omroepkoor in Hilversum en bij Collegium Vocale in Gent. Daarbij werkt hij samen met grote dirigenten als Markus Stenz, Masaaki Suzuki, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philip Herreweghe en Trevor Pinnock.

Bijzonder is zijn inzet voor kinderen. Zo richtte hij in 2013 de Cromarty Youth Opera op, waarmee hij *Noye's Fludde* van Benjamin Britten en *Cinderella* van Peter Maxwell Davies uitvoerde.

Als dirigent heeft hij vele producties op zijn naam staan, zoals *Ein deutsches Requiem* van Johannes Brahms, de *Messiah* van George Frideric Handel, de *Johannes Passion* en het *Weihnachtsoratorium* van Johann Sebastian Bach en de *Petite messe solennelle* van Gioachino Rossini.

Edward Caswell woont tegenwoordig met zijn gezin in Leipzig.

INHOUD

I	Introductie	9
II	Het beste uit je eigen en iedere andere stem halen	11
III	Inzingen	13
Repetitie- en voorbereidingstips		
IV	<i>The evening primrose</i> , nr. 4 van de <i>Five flower songs</i> (opus 47) Benjamin Britten	29
V	<i>Messiah</i> - George Frideric Handel	40
VI	<i>Requiem</i> - Gabriël Fauré	46
VII	<i>Requiem</i> - Wolfgang Amadeus Mozart	49
VIII	<i>Symfonie nr. 9</i> , Finale - Ludwig van Beethoven	53
IX	<i>Requiem</i> - Giuseppe Verdi	61
X	<i>Ein deutsches Requiem</i> - Johannes Brahms	71
XI	<i>Elias</i> - Felix Mendelssohn Bartholdy	80
XII	<i>O clap your hands</i> - Orlando Gibbons (om niet te dirigeren)	86
XIII	<i>At the round earth's imagined corners</i> , nr. 5 van de <i>Songs of farewell</i> - Charles Hubert Hastings Parry	115
Tot slot		
XIV	Amen, Alleluja!	130
Dank		
Quote Stephen Cleobury		

I. INTRODUCTIE

Hoewel ik mij in de afgelopen jaren steeds meer koordirigent ben gaan voelen, zien veel van de zangers in de koren waarmee ik heb gewerkt mij als een zangdocent. Vaak de enige die ze hebben gehad. Ik geef nog regelmatig individueel zangles aan mensen die in een van mijn koren zongen, en begin altijd met te zeggen dat ze niets zullen horen dat ze niet eerder van me hebben gehoord. Ondanks de voordelen van de individuele aandacht tijdens een zangles zou de kennis om het beste uit de menselijke stem te halen niet moeten worden beperkt tot een een-op-een situatie. Die kennis zou juist als basis van iedere koorrepetitie moeten dienen. Het is daarom goed dat een koordirigent zich realiseert hoeveel overeenkomsten hij heeft met een zangdocent. Allerlei mensen staan met verschillende beweegredenen voor koren en ze hebben niet allemaal een achtergrond als zanger. Maar een basisbegrip van zingen zou hun resultaten enorm verbeteren. Nu komt het goede nieuws: dat basisbegrip kan makkelijk worden geleerd en in praktijk worden gebracht. Het zal het werken met ieder koor veranderen, de expressieve mogelijkheden vergroten en het plezier en de tevredenheid van de koorzangers verhogen. En dat zal uiteindelijk ook afstralen op het publiek. Echt? Echt! Dit is een boek voor hen die bij nul beginnen, voor hen die ervaren zijn maar die het beter willen doen, en natuurlijk voor iedereen die open staat voor nieuwe ideeën over ons vak.

II. HET BESTE UIT JE EIGEN EN IEDERE ANDERE STEM HALEN

Toen ik ongeveer zeven jaar oud was, stond ik voor het eerst stil bij het begrip ‘leren zingen’. Met andere jonge koorleden leidde ik een gast rond achter de schermen van St. Peter’s Church in Bournemouth waar mijn broer en ik in het koor zongen. De training die we daar kregen was uitmuntend en het koor had een druk programma met een breed en gevarieerd repertoire, waarvan ik me het meeste nog steeds kan herinneren. Toen we onze repetitieruimte in liepen werd gevraagd ‘Dus hier leren jullie zingen?’ Meteen kwam in me op dat we helemaal niet leerden zingen. We leerden de muziek en zongen die gewoon. Natuurlijk kregen we aanwijzingen, maar veel waren het er niet. Bovendien is geen daarvan zo goed blijven hangen als de muziek die we in die tijd zongen. Net als voor veel collega’s werd de koorervaring die ik opdeed tussen m’n zevende en twintigste levensjaar de muzikale basis voor dat waar ik nu mijn brood mee verdien. Natuurlijk heb ik zanglessen gehad. Maar mijn ideeën over zangtechniek en hoe het beste uit je stem te halen, begonnen pas te ontstaan tijdens de lessen ter voorbereiding op mijn auditie voor een masterstudie aan het Royal College of Music in Londen.

En toen ik eenmaal m’n studie startte, begon het leren zingen pas echt. Ik zeg ‘begon’ want het kostte me jaren. Wat nog meer tijd kostte, was het vinden van een goede manier om het geleerde door te geven. Het liefst zodat het logisch en verrijkend zou zijn voor zangers van alle leeftijden, van zesjarigen tot mensen in de zeventig. En voor alle soorten koren, van amateurkoren tot professionele koren.

Op een bepaalde manier is het werk in al deze situaties hetzelfde: de beste klank krijgen uit de mensen voor je. Misschien is het een verrassing, vooral voor de niet-professionele kant van het spectrum, maar de manier om dit te doen verschilt nauwelijks. De paar ideeën waarmee een amateurkoor een simpel lied kan zingen zodat het iets bijzonders wordt dat je raakt, zijn dezelfde paar ideeën die een gedeelte uit een oratorium of opera gezongen door een groep professionele zangers kunnen verrijken. Natuurlijk zal

een gemiddeld amateurkoor niet zo snel Beethovens *Missa Solemnis* of het *Requiem* van Verdi zingen, in dat opzicht zit er een hele wereld tussen hen en een professioneel koor. Maar als het gaat om het bereiken van een goede klank, zou iedere koordirigent die ideeën in z'n bagage moeten hebben. Een klank waarbij zangers voelen dat ze die met hun hele lichaam maken, een klank die hen verbindt met het publiek, zodat er iets bijzonders en ontroerends ontstaat.

Deze kennis en begrip is het resultaat van jaren training en van jaren ervaring als zanger. Op zo'n manier uitgelegd dat het eenvoudig en snel kan worden onthouden en doorgegeven. En op elk moment kan worden ingezet om uitdagingen te overwinnen.

In een repetitie met een professioneel koor werd mij over een hoge, luide basinzet eens gevraagd 'Is het hier ook een pussycat?' Voor de koorzangers die mijn aanpak gewend waren, was het antwoord geen verrassing: 'Het is altijd een pussycat'.

III. INZINGEN

Zingen is een fysieke bezigheid en net als bij alle andere fysieke bezigheden, maken een paar oefeningen een wereld van verschil in hoe we presteren en hoe we ons voelen als we klaar zijn. Het inzingen is ook een staalkaart van de basisprincipes van het zingen.

Iedere week, maand en jaar is het inzingen een beetje anders. Maar het is belangrijk om te onthouden dat de basisprincipes van het zingen, de paar essentiële ideeën, nooit veranderen. En daarom moet het inzingen daar ook altijd op gebaseerd blijven. Het is geen spel. Voor mij voelt inzingen bijna als een ritueel. Het hoeft niets plechtigs te zijn, meer een routine die je houvast en zekerheid verschaft. Het vormt de ideale voorbereiding voor stem, lichaam en geest.

HOUDING

Sta rechtop. Waarschijnlijk meer rechtop dan je de hele dag hebt gedaan en je voelt je meteen anders. Je borst gaat omhoog, hou dat zo. Heb het gevoel dat je hoofd een heliumballon is die je vriendelijk aanmoedigt om je helemaal lang te maken. Nu, om een beetje los te worden, draai je je schouders een paar keer naar voren en naar achteren. Laat je hoofd en borst in dezelfde positie.

Adem door je neus. Ik noem dit soms het Chanel N° 5 moment, want mocht iemand dat op hebben, dan zul je het nu ruiken. Twee minuten in een goede houding en alles is opener dan het was. Je hele lichaam voelt anders en beter. Nu al!

ADEMEN

Een zeer bekende docent aan het Royal College of Music zei eens dat als je adem op orde is, de rest ook goed komt. Het stelde me niet gerust. Ineens dacht ik dat het dan wel erg moeilijk zou zijn om je adem op orde te krijgen.

O jee! Zoveel tijd en geld wordt verspild aan dit simpele onderwerp, en het begrip voor dit simpele mechanisme wordt bezoedeld door verwarring. Ik vraag mensen soms waarom we ademen als we zingen; het leidt tot de meest verbazingwekkende antwoorden. We ademen als we zingen om de doodeenvoudige reden dat we doodgaan als we het niet doen. En het ademen bij het zingen is in wezen dezelfde ademhaling als de rest van de tijd als we praten, lopen en slapen. En als je houding in orde is dan komt, met een beetje hulp en uitleg, de adem vanzelf goed.

Laten we eens korte metten maken met een populaire misvatting. De man in de lift heeft het mis! Hoe vaak heb ik niet in een volle lift gestaan wanneer iemand zei 'adem inhouden!' Het gebeurt me zelfs op weg naar repetities! Inademen maakt je groter, niet kleiner. Wat de man in de lift wil, is dat je alles intrekt, vooral je buik, maar dat is geen inademen. Als je iets rekbaars vult met iets vloeibaars wordt het groter. Laat daar geen misverstanden over bestaan.

Dus, met de houding die we net hebben besproken wil ik dat je je buik intrekt en weer laat gaan, en dat een paar keer achter elkaar. Blijf dit herhalen en doe het steeds iets sneller. Ik noem dit buikdansen. Het is hier bij onze buik dat we het voelen uitzetten als we inademen, niet in de longen. Natuurlijk zijn het de longen die zich met lucht vullen, maar zij drukken al het andere naar beneden en het gevoel dat de adem van zo laag in ons lichaam komt, kan zorgen dat we ons echt geaard voelen terwijl we zingen. Soms krijg ik de vraag of dit buikspierademhaling is. Misschien is dat het voor sommigen maar voor mij is die term nonsens. De lucht zit in de longen; lucht in de buik kan niet worden gebruikt voor het ademen!

Nu we onze buikdansspieren hebben gevonden en geactiveerd, moeten we die flexibiliteit koppelen aan onze adem. Begin met een paar langzame pufjes waarbij je de buikdansspieren loslaat na ieder pufje; nu kun je de snelheid opvoeren. Zorg dat je lippen niet te gespannen zijn, hou ze op de manier zoals je een kaarsje zou uitblazen. Te gespannen lippen veroorzaken ademweerstand

Laten we een ‘slordige toonladder’ neuriën, zie figuur 1, begin op een *As* en dan halve tonen omhoog. Naarmate je hoger komt kan het makkelijker zijn om op ‘ng’ te neuriën en je mond open te houden. Ik noem het ‘slordig’ omdat het niet precies de juiste toonhoogten hoeven te zijn. Denk eraan niet met je hoofd mee te bewegen met de tonen. Je houding is nu goed, dus hou dat gevoel van evenwicht. Het hoeft niet luid te zijn; het gaat niet om toon of volume, alleen over toonhoogteflexibiliteit. Krijg het gevoel dat het jouw verbeelding is dat neuriën je in staat stelt deze route te nemen van de eerste tot de laatste toon. In tegenstelling tot het spelen van een instrument, en laat niemand je vertellen dat de stem een instrument is. Er is nauwelijks lichamelijke activiteit behalve het evenwicht. Dat komt door de houding die we hebben geleerd.



Figuur 1. ‘Slordige toonladder’

Het glijden tussen de noten lijkt vrij extreem, klopt het wel? Ja, het klopt en het is de essentie van het zingen. En er is een woord voor: *legato*. Toen ik eens met een professioneel koor in Duitsland werkte, werd ik expliciet gevraagd aan hun klank te werken. Ik dacht hoe ga ik dat doen? Eigenlijk was het niet moeilijk, want toen ik hun vroeg om *legato*, verbeterde ieder aspect van hun klank.

Dit Italiaanse woord betekent letterlijk ‘gebonden’. De Italiaanse zangdocenten in de zeventiende eeuw, de begintijd van de opera, zeiden tegen hun studenten ‘Chi non lega, non canta’: wie niet bindt, die niet zingt. Zonder *legato* geen zingen. Ik hoorde de Franse dirigent Louis Langrée eens zeggen over *legato*: ‘Het zijn geen twee noten, het is één noot die verandert.’

Dus, een pianist kan geen *legato* spelen in die zin dat er geen manier is om tussen de tonen te komen. Een strijkinstrument kan dat wel. Maar laat je niet misleiden. Ons idee van het *legato* van een strijkinstrument kan zijn

Dus, alleen de tonen bewegen. De instructies ‘niet graven’ voor de ‘bottle’ of reiken naar de ‘Tizer’ maken een wereld van verschil. En iedereen glimlacht!

Ik gebruik het woord openheid veel, in principe met betrekking tot de keel, maar er is ook een openheid die slaat op het gezicht en het lichaam tijdens een uitvoering en die cruciaal is voor onze relatie met een publiek. Een van mijn zangleerlingen die ook vechtsporten beoefent, vertelde me dat bij de vechtsport openheid wordt gezien als kracht. Meteen toen ik dit hoorde wilde ik dit ook voor zang gebruiken. Openheid is kracht. Deze openheid maakt je misschien kwetsbaar, maar omarm het met moed! Je zult de kracht ervan voelen en je maakt er een grote sprong voorwaarts mee.

De Ah-klank is een goed punt om te beginnen! Heel vaak, zeker in het Engels, zingen we op een Ah-klank of een klank die erg lijkt op de Ah. Dit kan verrassend zijn aangezien de spelling van woorden in het Engels geen regels gehoorzaamt. Ik arriveerde eens te laat op een repetitie voor Tippett's oratorium *A Child of Our Time* in Leipzig en de pianist van het koor was de repetitie begonnen. Hij sprak niet zo goed Engels. Het stuk begint met de woorden ‘The world turns’. Het zijn slechts drie korte woorden, maar als je niet zo goed Engels spreekt is het een mijnenveld. Natuurlijk kon ik hem makkelijk helpen en ik onthield het als een voorbeeld over wat ik zei over de Ah-klanken of klanken die daarop lijken. Kunnen ze allemaal Ah-klanken zijn? Nee, maar ze lijken er allemaal erg op en het is een goede manier om te beginnen.

Onze dalende slordige toonladder op de Ah-klanken gaat nu erg goed. Maar er is iets waar we nog niet over hebben gesproken, misschien wel het belangrijkste van alles wat we doen: hoe we beginnen.

ZORGEN VOOR EEN GOED RICHTINGSGEVOEL

Mensen zijn verbaasd wanneer ik ze vraag om in de ruimte tussen de noten te zingen. Bedoel je echt glijden tussen de noten, vragen ze soms. Ja, dat bedoel ik. Ik heb nog een verrassing voor je. Je hebt een gevoel van richting

THE EVENING PRIMROSE

Op.47, No. 4

words by John Clare

music by Benjamin Britten

Andante tranquillo

SOPRANO *pp*
When once the sun sinks _____ in the west,

ALTO *pp*
When once the sun sinks _____ in the west,

TENOR *pp*
When once the sun sinks _____ in the west,

BASS *pp*
When once the sun sinks _____ in the west,

3
p
And dew-drops pearl the eve-ning's breast; Al-most as pale_ as moon-

And dew-drops pearl the eve-ning's breast; _____

And dew-drops pearl the eve-ning's breast; _____

And dew-drops pearl the eve-ning's breast; _____

Copyright ©1951 by Boosey & Co. Ltd

VI. REQUIEM

GABRIËL FAURÉ

1. INTROITUS - KYRIE

Met de wijsheden die we hebben opgedaan bij onze inzingoefeningen hebben we nu de middelen om de uitdagingen in deze eerste maten aan te kunnen. Hoe beginnen we? 'It's always a pussycat'. Hoe gaan we verder? Dit is misschien wel het meest langzame en zachte zingen dat ooit van ons wordt gevraagd. *Inalare la voce* is het antwoord; het geeft ons het gevoel voor richting en dynamiek terwijl de muziek bijna helemaal stilstaat. De *crescendo* en *diminuendo* gehouden versies van 'Happy Seals' hebben ons voorbereid op het *crescendo* en *diminuendo* van deze *molto largo* opening. Je voegt verfijning toe door de overgebonden achtste noten op beide 'luceat's' te zingen.

Ik wil hier graag voor het eerst het woord doily laten vallen. Een doily is een onderleggertje, een soort servet met gaatjes in de rand, je vindt ze onder cake en taart. Het idee van een doily, met de gaatjes die het licht doorlaten, helpt om uit te leggen hoe cruciaal de punctering is voor de helderheid in zowel een enkele muzikale zin als in polyfonie. Van de vijftiende tot de zestiende maat van het *andante moderato* stel ik de tenoren voor om even los te laten. De componist heeft hen geen rust gegeven maar je voert dit stuk waarschijnlijk uit in een gebouw met een rijke akoestiek dus het zal niet klinken als een rust. Het geeft het herhaalde 'dona' nadruk en helpt bij de wens van de componist voor een *crescendo* tot *forte*. Zelfs met een enkele muzikale zin kun je zien hoe een gaatje in een doily zorgt voor de juiste hoeveelheid transparantie. Ik ontmoedig het doorzingen bij komma's meestal, maar er zijn uitzonderingen en dit is er zo een. Het is logisch voor de sopranen om hun eerste vier maten als één frase te zingen, zonder komma na 'hymnus'. Het is een korte frase, en in tegenstelling tot het tenormoment waar we het net over hadden, is er geen woord dat herhaald wordt. Laten we medeklinkers weg of niet? Er zijn twee antwoorden in de volgende maten. In het Latijn werkt de italiaanse 'tt' goed op plaatsen als 'et tibi'. Het werkt hier goed omdat een t niet duidelijk

genoeg is en twee t's wat overdreven klinkt. Bij 'ad te' in de *tutti* sectie die hier meteen op volgt stel ik voor om beide medeklinkers te laten klinken; het geeft nadruk op 'te', een belangrijk woord in 'tot u zal al het vlees komen.' De extra herz tip kan hier aan de tenoren worden gegeven zodat hun repeterende *Cis/Des* op toon blijft.

2. OFFERTORIUM

Hoe verder we gaan hoe meer het een kwestie wordt van het toepassen van dezelfde ideeën en een beslissing nemen per geval. Bijvoorbeeld, ik zou de 't' bij 'et de profundo' weglaten; het is *pianissimo dolcissimo* en zachtheid en lieflijkheid gaan hier goed samen. Prachtig vind ik de manier waarop Fauré antwoordt op 'redt hen uit de mond van de leeuw': langzaam, zacht en lieflijk, het tegengestelde van wat andere componisten hebben gedaan.

3. SANCTUS

Verbind 'Sanctus, Sanctus'. Ik ga nu in tegen wat ik in het begindeel heb gezegd over herhaalde woorden, maar het is *pianissimo* en lieflijk, en het woord wordt niet herhaald om het extra nadruk te geven, 'Sanctus' hoort altijd drie keer te worden gezongen. Opnieuw kunnen we wat verfijning aanbrengen door alle overgebonden achtste noten te zingen. *Inalare la voce* zal het 'Hosanna' gedeelte verbeteren, en zorg dat je lengte vindt in de eerste lettergreep. Als je dat doet zal de geaccentueerde eerste tel vanzelf gaan. Ik heb veel verschillende manieren gehoord om het woord 'excelsis' uit te spreken, en regelmatig waren er meer medeklinkers dan nodig. Ik prefereer de versie 'egg shell'. Het is veel beter zingbaar, en waarom zou je het moeilijker maken op een plek zo hoog in het bereik, in ieder geval voor de bassen, die ook nog eens *fortissimo* is. Niemand die luistert zal twifelen over de gezongen woorden.

5. AGNUS DEI

Tenoren! Je bent er vast al aan gewend, maar in het geval ik je even moet herinneren: het aaien van de eerste noot geeft de perfecte start. Onthoud, het aaien heeft overtuiging nodig, ben je te voorzichtig dan is er niet genoeg

energie, zelfs bij *piano dolce*. En als je eenmaal bent begonnen is het de hele tijd *inalare la voce*. Zodra het *tutti* begint, is het enorm belangrijk precies te doen wat de componist vraagt betreffende dynamiek. Als hij *forte sempre* schrijft is dat waarschijnlijk omdat hij wil vermijden dat je instinctief een *diminuendo* maakt voordat hij het wil, en waar dat *diminuendo* eindelijk is geschreven helpt het om nog eens *forte* op te schrijven om je eraan te herinneren dat *forte* de dynamiek is van het punt waarop je het *diminuendo* begint. Het weerhoudt je ook van een *subito piano* dat hier zeker niet gevraagd wordt.

6. LIBERA ME

Bij de tekst van het Requiem is het goed om na te denken over voor wie we eigenlijk zingen. We beginnen met het vragen om eeuwige rust en oneindig licht voor *hen*. Dit gaat door in het Pie Jesu en Agnus Dei. Dan, in Fauré's zetting, is het alsof alleen de baritonsolist moed genoeg heeft om na te denken over z'n eigen dood, 'Libera me'. En nadat ze hem hebben gehoord, kan het koor zijn eigen gevoel van verschrikking bij de dag des oordeels toegeven. De muziek bij 'Tremens, tremens factus sum ego' verleidt ons om langzamer en luider te worden om expressief te zijn (niet ademen tussen de twee 'Tremens', en verbind de twee keer s bij 'factus sum'). Dit staat bovenaan mijn lijst van dingen die we in orde moeten krijgen in het Fauré's *Requiem*; doe precies wat de componist vraagt! Je bent te bang om expressief te zijn! Deze maten werken alleen met dat verlamme *pianissimo* en dat is de laatste plaats waar je *rubato* wilt!

7. IN PARADISUM

Omdat het allemaal om ruimte en openheid gaat, helpt het de sopranen bij hun begin om in te ademen op een Ah. Dit helpt niet alleen bij de eerste noot maar ook bij de voorlaatste lettergreep van 'paradisum' met de stijgende kwart. Deze keer is het constant *inalare la voce* voor de sopranen hetgeen vooral goed werkt door het *crescendo* naar de *forte F* op 'aeternam'. En om de klank in de begeleidende stemmen helder te houden. Het is laag, zacht en langzaam: blij rechtop staan, blij open en natuurlijk blij *inalare!*

VII. REQUIEM

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1. REQUIEM AETERNAM

Dit openings *adagio* geeft ons een mooie kans om *legato sostenuto* te zingen. Er zijn verschillende momenten in dit stuk waar we op zoek kunnen naar alternatieven voor de meest voor de hand liggende klemtonen en zo interessantere manieren van muzikale vormgeving kunnen vinden. Laten we beginnen met 'et lux perpétua'. In plaats van nadruk op de derde tel van de maat proberen we 'et lux pérpetua,' en ineens schijnt er echt licht door deze twee maten. Net als deze maten profiteert 'Exaudi' van de pizzadeeg behandeling voor *sostenuto*, waarbij een maximum contrast met het barokke gepuncteerde ritme in het orkest wordt gecreëerd.

In het allegro is het de 'ri' in 'kyrie eleison' wat de energie geeft. Het verbaast me hoe vaak deze kans wordt gemist en deze noot bijna onhoorbaar is. Hier herhaalt deze cruciale lettergreep de toon van de eerste noot dus het is niet echt een uitdaging, maar als het wat lager is, zoals in Haydn's *Missa in Angustiis* (Nelson mis) is de kans groter om 'ri' te missen. Buit deze kleine noten iedere keer uit; het is een wereld van verschil! Wanneer je bent begonnen met de 'Chris-te eleison' inzetten is het, net als bij de zestiende noten passages in de *Messiah* hiervoor, je verbeelding die zorgt voor de 'le' in 'eleison'. Je kunt hier geen instrumenten nadoen; het goede nieuws is dat zij de vocale lijnen dubbelen en dus iedere koorinzet ondersteunen.

2. DIES IRAE

Trap niet in de val om het begin te luid te zingen en dus kwaliteit te verliezen. Het is altijd een pussycat en een open keel *sostenuto* zorgt ervoor dat de koorklank over het orkest heen draagt. Vind de lengte in de achtste noten bij 'solvet saeculum in favilla, teste...' Tegen het eind van dit deel stel ik voor dat de laatste noten worden ingekort ten behoeve van de duidelijkheid in de B/SAT afwisselingen bij 'quantus tremor est futurus, Dies irae, dies illa,'

XIV. AMEN, ALLELUJA!

Alhoewel ik al koren dirigeerde tijdens m'n schooltijd, m'n tijd op de universiteit en m'n drie jaar op het Royal College of Music, werkte ik de twaalf jaar daarna alleen als zanger. Dit kwam vooral doordat hetgeen ik over zingen had geleerd ver af stond van de manier van koordirigeren waarmee ik was opgegroeid. Met een bijna militaristische discipline en vooral met dat wat ik nu beschouw als een overdaad aan medeklinkers. Als ik toen voor een koor had gestaan, had ik het waarschijnlijk op een manier gedaan die voor mij niet meer klopte. Ik was er niet klaar voor. Dus werkte ik als professioneel zanger en zong ik zo'n beetje alles. Naast nog meer kerkmuziek ook opera, oratorium, close-harmony en eigentijdse muziek, zowel in koren als solistisch. Toen ik dit had gedaan, met geweldige collega's en onder een paar van 's werelds grootste dirigenten, maar nog belangrijker terwijl ik bleef studeren en ondersteuning kreeg van een paar van de beste coaches die er zijn, voelde ik dat het eindelijk tijd was om weer voor een koor te gaan staan. Met de winst van deze ervaring. Er was één groot obstakel. Ik moest een koor vinden waarvan het bestuur het aandurfde met een zanger die zei nu te willen dirigeren. Het duurde tweeënhalf jaar en ik ben het bestuur van het Cunningham Choir in North Ayrshire eeuwig dankbaar dat ze het risico met me hebben genomen. Vanaf september 2005 begon ik op woensdagavonden in het Beith Community Centre mijn kennis over zingen over te brengen op het dirigeren. De beschrijving van dat koor zal velen bekend voor komen. Er waren tussen de 20 en 30 zangers, te weinig jonge zangers, een aanzienlijke hoeveelheid alten, minder sopranen en nog minder tenoren. Als je dit werk onder deze omstandigheden niet kunt doen, geef je de indruk dat je niet in staat bent om een succes te maken van een lokaal amateurkoor. Maar ik besloot dat als ik het hier kon, ik het overal zou kunnen. En ik herinner me het moment heel goed waarop ik, werkend aan de opening van het *Gloria* uit Beethovens *Mis in C*, m'n gelijk kreeg.

Mäßig geschwind

Voice

Mäßig geschwind

p

6

A - de! du mun - tre, du fröh - li-che

pp

11

Stadt, a - de! Schon schar - ret mein Röß - lein mit lu - sti-gem Fuß, jetzt

16

nimm noch den letz - ten, den schei - den-den Gruß, Du hast mich wohl nie - mals noch trau - rig ge-sehn, so

Figuur 5. Abschied

De piano speelt korte noten maar de zanger zingt lange noten. Die zwarte noten zien er erg hetzelfde uit, maar dat zijn ze niet. De zanglijn is een ultieme oefening in *legato sostenuto*. Hetzelfde idee dat 'Brown paper packages tied up with strings' en 'Wild geese that fly with the moon on their

wings' in het Beith Community Centre zeventien jaar later zou veranderen. Hier komen een paar van mijn favoriete momenten uit het solorepertoire die een ander licht kunnen werpen op onze aanpak van duizend momenten in het koorrepertoire. Als ze één ding gemeen hebben, is dat het idee dat het antwoord op de minst voor de hand liggende plaats ligt.

In het kader van mijn voorbereiding van de bassolo van het *Requiem* van Dvorák boekte ik een sessie bij Robert Sutherland. Hij zal me zeker met elke maat hebben geholpen maar één moment is me zeer bijgebleven. In tegenstelling tot andere componisten zoals Mozart, Verdi en Britten, schrijft Dvorák op het woord 'Lacrymosa' geen melodie. Zie figuur 6. Wat kan de bassolist doen met deze weinig belovende vier noten? Robert Sutherland had het antwoord. Vind lengte in '-cry-'. Het is de laatste tel van de maat en het is een onbeklemtoonde lettergreep. Kan het expressieve potentieel echt in die noot zitten? Jazeker; de toevoeging van *tenuto* aan die noot brengt de muziek tot leven en het past bij hoe Dvorák dit woord heeft getoonzet. Er waren ook eigenlijk geen andere mogelijkheden. We hebben al eerder geleerd voorzichtig te zijn met zware accenten op sterke maatdelen en er blijft niet veel over in deze mini-frase.

The image shows a musical score for the 'Lacrymosa' section of Dvorák's Requiem. It consists of three staves. The top staff is for the Solo Bass, marked 'Solo Bass' and 'f'. It contains four notes: G4, A4, B4, and C5, with a tenuto mark under the final note. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, marked 'L'istesso tempo' and 'f'. The right hand plays triplets of chords, and the left hand plays a melodic line. The lyrics 'La - cry - mo - sa' are written below the piano part.

Figuur 6. *Lacrymosa*

In haar aria 'Dich, teure Halle' uit Wagners *Tannhäuser*, moet Elisabeth in de woorden 'geliebter Raum!' (geliefde ruimte, de liedruimte waar ze Tannhäuser voor het eerst zag) iedere druppel expressiviteit die ze in zich heeft eruit persen. Zie figuur 7. Ook hier is een onbeklemtoonde lettergreep

IT'S ALWAYS A PUSSYCAT

EEN ZANGER ALS KOORDIRIGENT

Dit boek is ideaal voor iedereen die met koren werkt. Edward Caswell is een van de meest gerespecteerde koordirigenten en koorpedagogen van het moment, maar hij benadert het leiden en trainen van een koor vanuit het perspectief van een zanger. Centraal staat het toepassen van vocale techniek, en Edward laat zien hoe je die toepast in een aantal van de meest belangrijke koorwerken van het repertoire. Ik heb de auteur aan het werk gezien met verschillende koren en zijn aanpak kenmerkt zich door zijn grote toewijding, inzicht en plezier. Hij heeft ook veel van mijn muziek gezongen en verwerkt zijn ervaring als uitvoerende in zijn activiteiten als koordirigent en -pedagoog. Dat proef je in zijn nieuwe boek, dat een broodnodige aanvulling vormt op de bestaande literatuur. Ik weet zeker dat dit werk een praktische en waardevolle hulp is voor zowel dirigenten als zangers.

SIR JAMES MACMILLAN CBE

*Het bevat me. Een boek dat anders is dan andere. Goed geschreven.
Het staat vol met goede adviezen.*

SIMON HALSEY CBE

Het boek is interessant, en daagt je uit ('JA' riep ik bij verschillende passages).

JOHN RUTTER CBE

Repeteren = herhalen. Schaam je als dirigent niet voor het 'herhalen' maar blijf creatief, prikkelend in je bewoordingen.

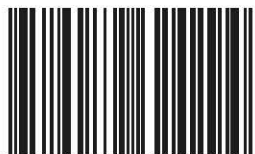
CAROLINE WESTGEEST

*Dit boek is een welkome aanvulling op de literatuur over koordirigeren.
Geschreven vanuit een grote ervaring en kennis van zaken.*

DANIEL REUSS

WWW.LEPORELLO.NL

ISBN 978 90 79624 29 4



9 789079 624294

**LE
PO
RE
LL**

