

# AQUARELLES

## Music-Pictures Group II for String Quartet

John Foulds  
Op. 32

## *1. In Provence. Refrain Rococo* (after La Thangue)

#### **Sunny & Amiable (not frivolous)**

( $\sigma = 80$ )

pizz.

arco

Op. 32

**Sunny & Amiable (not frivolous)**  
 $(\text{♩} = 80)$

pizz.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

7

14

### **John Herbert Foulds**

(geb. Manchester, 2. November 1880 – gest. Kalkutta, 25. April 1939)

#### **Aquarelles**

Music-Pictures Group II op. 32  
for String Quartet (1914)

I In Provence. Refrain Rococo (after La Thangue) p. 1

II The Waters of Babylon (after Blake) p. 6

III Arden Glade. English Tune with Burden (after Crome) p. 9

#### **Vorwort**

John Foulds ist meines Erachtens das vielleicht größte ignorierte kompositorische Genie des 20. Jahrhunderts, nicht nur in England, sondern überhaupt. Seine Musik atmet in vollkommener Originalität eine Freiheit, Leichtigkeit, Unmittelbarkeit und Entdeckerfreude, die den Hörer in einmaliger Weise berühren und mitreißen. Foulds war zugleich ein Pionier, ein wahrer Abenteurer, ein umfassender Meister der Form, ein lebensprühender Musikant auch als Dirigent, Cellist und Pianist, ein unersättlicher Erkunder, ein Musterbeispiel an unbegrenzter stilistischer Vielseitigkeit, ein fortwährender Erneuerer, ein kritisch reflektierender Freigeist, und vor allem ein Mensch, der stets nach dem Höchsten strebte und sich dabei seiner menschlichen Unzulänglichkeit immerzu bewusst war, was ihm eine natürliche Demut verlieh und ihm ermöglichte, seinem eigentlichen Ziel, zu umfassender Freiheit zu gelangen, ein ‚Erleuchteter‘ zu sein, immer näher brachte. Die entscheidenden Elemente herfür fand er in der östlichen Kultur, überliefert von den ‚Meistern der Weisheit‘ in Zentralasien und in Indien, die er mit den konstruktiven Elementen der westlichen Kultur zu höherer Einheit zu vereinigen trachtete. Nichts von den persönlichen Schicksalen und den tragischen Seiten seines Lebens drängte er den Hörern seiner Musik auf, die stets eine warmherzige, unsentimentale und authentische Sprache spricht.

John Herbert Foulds wurde am 2. November 1880 in Manchester als eines von vier Kindern eines Fagottisten geboren. Vorfahren waren jüdische Bankiers in Frankreich, worunter Achille Fould es zum Finanzminister Napoleons III. gebracht hatte. Doch in der Familie von John Foulds gab es nicht viel Geld, dafür umso mehr Musik, und früh zeigte John musikalische Begabung. Als Vierjähriger begann er mit dem Klavierspiel, dann mit Oboe, und schließlich wurde Cello sein Hauptinstrument. Schon mit sieben Jahren komponierte er. Wenig weiß man über diese Jahre, aber seine Kindheit scheint nicht sehr glücklich gewesen zu sein, und mit dreizehn Jahren lief er von zuhause weg. Er verdingte sich ab dem vierzehnten Lebensjahr als professioneller Orchestermusiker und unternahm Reisen, von denen ihn eine nach Wien führte, wo er Anton Bruckner begegnete. 1900 wurde John Foulds Mitglied des Hallé Orchestra in der legendären Zeit unter Hans Richter.

Zu Foulds‘ frühen Kompositionen zählen einige Streichquartette. Eines davon entstand 1898, „mit kleineren Unterteilungen der Tonschritte als bei den Intervallen unserer Skala üblich, also mit Vierteltönen. Als sie in der Aufführung Ausführbarkeit bewiesen und die Fähigkeit, bestimmte psychologische Zustände in einer Weise auszudrücken, wie sie mit keinen anderen uns Musikern bekannten Mitteln vermittelt werden konnten, übernahm ich sie ein für allemal als Mittel meiner Kompositionstechnik.“ Foulds, der demnach als erster europäischer Komponist Vierteltöne vorschrieb, hielt jedoch nichts von der institutionalisierten Verwendung einer Vierteltonskala, die nur eine weitere Unterteilung der künstlichen, temperierten Halbtongruppe ist, und kritisierte freimütig wie stets solchen Mißbrauch: „Die Wirkung ist eher, als ob ein Dichter die altbekannte Geschichte vom Aschenputtel in Worten erzählen sollte, die alle ein ‚th‘ enthalten.“ Immer wieder finden sich in langsamem Sätzen in Foulds‘ Musik gleitend vierteltönige Passagen, die ein seltsames Gefühl von Wildheit, von herrlicher Unregelmäßigkeit vermitteln können. Die 1910 entstandene Tondichtung ‚Mirage‘ ist ein frühes Beispiel. ‚Mirage‘ voran ging Foulds‘ erster großer Erfolg: Henry Wood hatte sein ‚Epithalamium‘ op. 10 bei den Queen’s Hall Proms 1906 uraufgeführt. In ‚Mirage‘ sind streckenweise deutliche Einflüsse von Richard Strauss zu vernehmen, und nur Edward Elgar spielte für den jungen Foulds eine ähnlich offensichtlich stilprägende Rolle wie der Münchner Meister. Dabei ist der elaborierte Sinn für Klangfarben schon in den frühen Werken weit entwickelt und legt immer wieder Vergleiche mit französischer Orchestrationsfinesse nahe.

Warum ist John Foulds so unbekannt geblieben? Die Gründe sind vielfältig. Er war eine nicht unbeträchtliche Stimme im englischen Musikleben und pflegte mit seiner Kritik kein Blatt vor den Mund zu nehmen, ungeachtet der Prominenz der betreffenden Person. Viel schwerer aber wog, dass er bald eine Familie zu versorgen hatte und dies nicht mit dem Ertrag aus ‚seriös‘-musikalischer Betätigung bestreiten konnte. So verlegte er sich zur Finanzierung des Lebensunterhalts zusätzlich auf das Verfertigen von ‚leichter Musik‘, schrieb sehr erfolgreiche Stücke in diesem Genre und hatte eine zeitweise erhebliche Produktion von Nebensächlichem, die die essentiellen Werke überschattete. Bald spielte man fast nur noch seine Unterhaltungsmusik, die übrigens durchaus zum Besten und Geschmackvollsten der Branche gehört - am erfolgreichsten war das in unzähligen Arrangements vorliegende ‚Keltic Lament‘ - und noch vor wenigen Jahren war John Foulds bei der BBC als ‚Light-music-composer‘ abgestempelt. Das wiedererwachende Interesse an Foulds‘ Musik ist

vor allem der unermüdlichen Arbeit des schottischen Musikschriftstellers Malcolm MacDonald zu verdanken, auf dessen vorzüglicher Biographie „John Foulds and His Music“ (Kahn & Averill, London, 1989) auch diese Einführung basiert. 1915 lernte John Foulds in London Maud MacCarthy, die Frau seines Lebens, kennen. Maud war als geigendes Wunderkind großgeworden, konnte jedoch aufgrund eines Nervenleidens ihre Laufbahn nicht fortsetzen und hatte brennendes Interesse an indischer Musik und Geisteswelt, an esoterischen und okkulten Praktiken entwickelt. 1909 war sie durch Indien gereist, hatte Volksmelodien gesammelt und studierte zwei Jahre lang indische Kunstmusik. Sie lernte einige Instrumente beherrschten und sang mühelos die traditionellen mikrointervallischen Skalen. 1915 brachte sie John Foulds die Grundlagen des Tablaspiels bei, in der Folge lernte John die Vina spielen, und sein Interesse an exotischen Tonordnungen wurde in systematische Bahnen gelenkt. Er erstellte eine Tabelle von 90 Modi, die er alle als gleichwertig mit den enthaltenen zwei in der westlichen Musik gebräuchlichsten Leitern, der Dur- und der Moll-Skala, erachtete. Nach dem Vorbild von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ beabsichtigte er, in mehreren Zyklen Studien in sämtlichen Modi anzufertigen. Doch vollendete er nur die ersten sieben „Essays in the modes“, ein achter Essay wuchs zum ersten Satz des Klavierkonzerts „Dynamic Triptych“ heran, „Dynamic Mode“ betitelt. Foulds legte größten Wert auf die reine, unvermischte Verwendung des Modus und war überzeugt, dass dieser seine maximale Wirkung nur unalteriert, ohne jegliche Eintrübungen entfalten könne. Er wandte sich scharf gegen die zeitübliche, chromatisierende Harmonisierung modalen Melodienguts, die den essentiellen, eigentlichen Charakter und Charme des spezifischen Melos neutralisiert und suchte nach puren, reinen Lösungen - elaborierte Einfachheit, synthetische Simplizität, die das Stadium der nicht notwendigen Komplexität hinter sich gelassen hat. Im Gegensatz zu späteren Erkundern modaler Welten wie Messiaen waren für Foulds nicht alle Skalen formal brauchbar, ja sie waren für ihn nicht einmal „Modi“: dazu gehörten die Totalchromatik der Zwölftonreihe ebenso wie alle Skalen ohne reine Quint, also auch die Ganztonleiter: „Man kann sehen, dass jeder dieser Modi eine invariable Dominante bezüglich der Tonika enthält. Modi existieren aufgrund der Beziehung der einzelnen Töne zu einer Tonika, und in nur ein wenig geringerem Grade - für meine Ohren - aufgrund des stabilisierenden Einflusses der Dominante. Ist Letztere ausgenommen oder verfälscht (also erniedrigt oder erhöht), so zerfällt der Modus als solcher völlig. In eben dieser Qualität der Konzentration besteht der Wert der Modi.“ Hier erweist sich Foulds bei aller Entdeckerfreude als umbestechlicher Bekannter zur naturgegebenen Tonalität, zum lebensspenden Schwer und Leicht in der Artikulation der Harmonik, zu hierarchischen Tonbeziehungen um ein tonales Zentrum, zur modalen Charakteristik als spezifischer Tönekonstellation um eine Tonsonne, einen harmonischen Dreh- und Angelpunkt. Atonalität sah Foulds als wichtige Errungenschaft im Arsenal des modernen Tonsetzers an, lehnte jedoch ihre systematische Verwendung ab und verwies auf den völligen Verlust persönlicher Merkmale im Schaffen der meisten Anhänger der dodekaphonischen Schule: „Und wenn der beharrliche Atonalist geltend macht, sein System sei das angemessene Ausdrucksmittel aller Höhen und Tiefen, die sein Bewusstsein zu erfassen imstande ist, so kann ich nur erwidern, daß er kein großer Reisender ist.“

Von 1919 bis 1921 komponierte John Foulds an einem seiner Hauptwerke: „A World Requiem“ auf christliche und hinduistische Texte. Während der Arbeit geriet er immer wieder in jenen Zustand, den Foulds als „clairaudient“ beschrieb - eine persönliche Umdeutung des Worts „clairvoyant“, was „hellseherisch“ bedeutet - also in „hellhörerischen“ Zustand. Es heißt, dass er und Maud zur gleichen Zeit die gleichen Melodien empfingen. Das „World Requiem“ schien sich mit bis zu 1200 beteiligten Sängern als alljährliches Ritual zur „Armistice Night“ in der Royal Albert Hall, dem künftigen „Festival of Remembrance“, zu etablieren. Es war in seiner schlichten und würdigen Großartigkeit ein Werk, das ein breites Publikum zu Tränen rührte und in Begeisterung versetzte. Doch der große Erfolg und die unbestreitbare Größe des zwischen allen Stühlen Sitzenden zogen Neid und Intrigen auf sich, und die vierte Aufführung 1926 sollte die letzte sein. Foulds übersiedelte 1927 nach Paris, wo er sich der Komposition seiner „Essays in the Modes“ und des Klavierkonzerts „Dynamic Triptych“ sowie der Fertigstellung seines Hauptwerks, der Oper „Avatar“, widmete. Auch kleinere Exkursionen in Regionen einfacher Größe der Aussage unternahm Foulds in jenen Jahren wie die erst 1932 endgültig fertiggestellte Streichermusik „Hellas - A Suite of Ancient Greece“ op. 45.

Foulds‘ bedeutendstes Werk war die in Indien spielende Oper „Avatar“ - wahrscheinlich eine „Krishna“-Oper. Dieses Werk beschäftigte ihn von 1919 bis 1930, aber vor Beendigung des dritten und letzten Akts wurde Foulds offensichtlich gewahr, dass sich der Stoff nicht angemessen zur Oper formen ließ. So trennte er aus der Gesamtpartitur die drei Vorspiele zu den Akten heraus und gab ihnen den Titel „Three Mantras from Avatar“. Der Rest des Werks ist nicht mehr auffindbar, möglicherweise hat Foulds ihn vernichtet. Doch auch die drei großorchestralen „Mantras“ alleine stehen als das Visionärste da, was von Foulds überliefert ist. Das abschließende „Will-Mantra“, eine „Vision kosmischer Avatare“, ist das in seiner gebündelten Wildheit Entschlossenste, Radikalste und einseitig Überwältigendste, was Foulds niedergeschrieben hat: ein polyrhythmisches Manifest des freien Willens auf der Basis eines unmodifiziert durchgehaltenen, knappen und prägnanten 7/4-Chaconne-Motivs - reinste Dämonie in Klängen. Es ist schwer zu glauben, dass die erste öffentliche Aufführung eines der grandiosesten Orchesterwerke dieses Jahrhunderts erst 67 Jahre nach der Vollendung während der Biennale zeitgenössischer Musik 1997 in Helsinki stattfand.

Als Foulds im Herbst 1930 nach London zurückkehrte, hatte man ihn in England bereits gründlich abgeschrieben. Nicht einmal für seine Orchestration von Schuberts „Der Tod und das Mädchen“-Quartett fand er einen Verleger.

1934 veröffentlichte John Foulds bei Nicholson & Watson sein Buch „Music To-Day“, ein künstlerisches und spirituelles Credo, dem er die Opusnummer 92 gab. Er versprach dem Verlag einen Folgeband über indische Musik. Doch seine Frau Maud MacCarthy bewegte ihn unter dem Einfluß des Mediums William Coote, genannt „The Boy“, nach Indien zu gehen.

So segelten am 25. April 1935 John Foulds mit Frau und zwei Kindern und ‚The Boy‘ nach Indien. Auf dem Weg dorthin vollendete Foulds seine ‚Indian Suite‘ für Orchester. Nach einigen Monaten erhielt er eine Postkarte von seinem Freund George Bernard Shaw mit der einzigen Frage: „What the devil are you doing in India?“

Was tat Foulds in Indien? Zunächst reiste er umher, vor allem in Punjab und Kashmir, um Volksmusikforschung zu betreiben. 1937 wurde er in Delhi bei All-India Radio Direktor für Europäische Musik, hielt eine legendäre Sendereihe mit dem Titel ‚Orpheus Abroad‘ ab und begann, mit indischen Musikern auf deren Instrumenten zu probieren. Mit unerschöpflichem Enthusiasmus brachte er diesen Leuten, jedem einzeln, das Notenlesen bei und lehrte sie im Ensemblespiel, wofür er einfache Stücke komponierte. Am 28. März 1938 wurde das erste präsentierbare Resultat des Zusammenspiels eines westlichen Orchesters mit einer Gruppe indischer Musiker in Anwesenheit des Viceroy der Öffentlichkeit vorgestellt. Foulds gründete das ‚Indo-European Orchestra‘. Aber auch die anspruchsvolle Komposition betrieb er mit nicht nachlassender Energie weiter: Er vollendete zwei ‚Pasquinades Symphoniques‘, und am 10. März 1939 wurden seine ‚Symphonic Studies‘ für Streicher in Bombay uraufgeführt. John Foulds hatte hochfliegende Pläne und arbeitete für die Erfüllung seiner zum Wohle aller bestimmten Lebensträume. Als man ihm den leitenden Posten an der neu gegründeten Radiostation in Kalkutta anbot, nahm Foulds gegen den Rat seiner Frau an. Er erhoffte sich noch mehr Handlungsfreiheit bei der Durchführung seiner kühnen, die Welten verbindenden Ideen: West meets east!

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Calcutta fühlte sich John Foulds plötzlich sehr schlecht. In den entscheidenden Stunden war kein Mensch in seinem Hotel in seiner Nähe. Als man auf den vor Schmerzen Schreienden aufmerksam wurde, war es zu spät. Im akuten Stadium Asiatischer Cholera wurde er ins Krankenhaus eingeliefert, wo er nach wenigen Stunden in der Nacht vom 24. auf den 25. April 1939 starb. Kein ihm vertrauter Mensch war in seiner Nähe. Und niemand war in der Lage und willens, das von Foulds begonnene Werk fortzuführen. Indien fieberte der Unabhängigkeit entgegen, der Zweite Weltkrieg überschattete alles vorher Gewesene.

Foulds‘ Witwe Maud MacCarthy heiratete ‚The Boy‘ und stieg als erste Frau zum vollen Sannyasa-Rang auf. Was Sie an Foulds‘ Manuskripten sichern konnte, bewahrte sie in den sehr unruhigen Zeiten mit unerschütterlicher Sorgfalt auf und nahm es Ende der fünfziger Jahre mit zurück nach Europa, wo sie 1967 auf der Isle of Man verstarb. Doch die meisten von Foulds‘ letzten Werken sind verschollen, darunter ‚Deva-Music‘, ‚Symphony of East and West‘, die ‚Symphonic Studies for strings‘ und vier von fünf Sätzen aus seinem letzten Streichquartett. Es hat auch nach Maud MacCarthys Tod noch lange gedauert, bis man in den achtziger Jahren zaghaft zu entdecken begann, welche Genialität, welches Leben in den erhaltenen Manuskripten schlummerte. Und noch immer ist vieles mysteriös und unentdeckt um die Person und das Schaffen von John Foulds.

Als Zwanzigjähriger hatte John Foulds bereits fünf Streichquartette komponiert, von denen nur das vierte in f-moll von 1899 in Stimmen erhalten geblieben ist, ein Werk, das dem Biographen Malcolm MacDonald zufolge Einflüsse von Dvořák und Brahms aufweist. Ein sechstes Quartett mit dem Titel ‚Quartetto romantico‘ (sein ursprüngliches Opus 5), dem befreundeten belgischen Dirigenten und Violinvirtuosen Henri Verbrugghen gewidmet, folgte 1903 (auch dieses ist nur als Stimmensatz überliefert) – MacDonald zufolge ein weit reiferes Werk, angesichts dessen er Henry Woods Aussage über Foulds zitiert: „Sheer vitality and natural musicality.“ Der langsame Satz daraus, ‚Largo, quasi una tragedia‘, findet teilweise Eingang in die langsamen Sätze zweier bald darauf folgender Werke: der großen Sonate für Cello und Klavier op. 6 (1905) und des Cellokonzerts op. 17. Foulds‘ siebtes Streichquartett von 1906 ist verschollen, doch das zweisätzige achte in d-moll op. 23 (1907-10) ist als Stimmensatz erhalten. Außerdem hatte Foulds 1905 den Einzelsatz ‚The Waters of Babylon (after Blake)‘ für Streichquartett geschrieben, den er 1914 als Mittelsatz in die dreisätzigen ‚Aquarelles (Music-Pictures Group 2)‘ für Streichquartett übernahm. Aus der frühen Schaffensphase sind leider nur drei der acht Streichquartette erhalten (Nr. 4, 6 und 8), und dann sollten tatsächlich mehr als zwanzig Jahre vergehen, ehe Foulds sich, nunmehr gereift und zugleich wagemutiger und viriler denn je, wieder der Gattung zuwandte. 1931-32 entstand das ‚Quartetto intimo‘ op. 89, ein mächtiges Werk in fünf Sätzen mit einer Dauer von gut 35 Minuten. Diesem folgte dann 1935 in Indien noch ein weiteres Streichquartett von ähnlich großen Dimensionen, das ‚Quartetto geniale‘, das bis auf einige Bruchstücke des Kopfsatzes und eine komplette Skizze des transzendenten dritten Satzes, ‚Lento quieto‘, bis heute nicht aufgefunden werden konnte und damit weitgehend das rätselhafte Schicksal der meisten Werke, die Foulds in Indien komponierte, teilt.

1905 schrieb Foulds seine ‚Waters of Babylon‘ für Streichquartett nieder, in welchen nicht nur Vierteltonpassagen vorkommen, sondern auch jene enigmatischen Akkordfortschreitungen mit exakter Spiegelbewegung der Außenstimmen, die zu einem besonders typischen Merkmal seiner Musik werden sollten, die bald darauf (1910) in seinem ersten groß angelegten Orchesterwerk ‚Mirage‘ Verwendung fanden. 1914 implantierte Foulds ‚The Waters of Babylon (after Blake)‘ als Mittelsatz in die dreisätzigen ‚Aquarelles (Music-Pictures Group II)‘ für Streichquartett. Die Ecksätze dieses kurzweiligen, von wunderbarer Einfachheit und innigem Überschwang gekennzeichneten Opus bilden ‚In Provence. Refrain Rococo (after La Thangue)‘ und ‚Arden Glade. English Tune with Burden (after Crome)‘. Letzteres – ursprünglich ein knapper komponiertes, formal noch schlichteres Klavierstück, dessen Titel schlicht ‚English Tune with Burden‘ lautete – ist von einer Qualität, die nahtlos an die melodische Anmut, natürliche Grazie und verblüffend geschmeidige und zugleich modulatorisch kühne, stets in Bezug auf den Gesamtzusammenhang korrelierte harmonische Finesse Franz Schuberts anknüpft in einem Ton, der unverwechselbarer Foulds ist.

Im Laufe der Jahre stellte John Foulds neun Suiten zusammen, die alle mehr oder weniger von Malerei unterschiedlichster Art inspiriert sind (Foulds war selbst ein feiner Aquarellmaler und Holzschnitzer ohne professionelle Ambition). Die Besetzungen dieser Zyklen reichen von Soloklavier (Groups VII & VIII, Mitte der zwanziger Jahre) bis zum großen Orchester (Group III von 1912). Mutmaßlich 1911 ist Group I für Klaviertrio entstanden, ein Werk, das leider nicht erhalten ist. Malcolm MacDonald geht davon aus, dass der Kopfsatz der ‚Aquarelles‘, ‚In Provence‘, wahrscheinlich eine Umarbeitung eines Satzes aus Group I sei. Noch vor der Übernahme in die ‚Aquarelles‘ fügte Foulds 1913 das Thema von ‚In Provence‘ in sehr pfiffiger Weise in das Finale seiner ‚Miniature Suite‘ op. 38 für Orchester ein, die wiederum basiert auf einer Schauspielmusik zu dem Kinder-Weihnachtsspiel ‚Wonderful Grandmama and the Wand of Youth‘ von Harold Chapin (1886-1915), die bei der Première am 26. September 1912 im Gaiety Theatre in Manchester zur Uraufführung gekommen war und neben einer Ouvertüre 37 weitere Stücke enthalten hatte. (Leider ist auch diese Musik verloren gegangen, und die daraus hervorgegangene ‚Miniature Suite‘, deren erste drei Sätze unter Foulds Leitung am 29. November 1913 in Manchester erstmals erklangen waren, war gleichfalls verschollen, bis sie 1982 im Archiv des Hallé Orchestra wiederentdeckt wurde. Der vierte Satz, welcher ‚In Provence‘ zitiert, wurde damals nicht aufgeführt und wurde womöglich bei den Aufnahmesessions zur ersten Veröffentlichung der Suite im September 2013 durch das BBC Concert Orchestra unter Ronald Corp überhaupt erstmals gespielt [Dutton Epoch CDLX 7307].)

Die ‚Aquarelles‘, Music-Pictures Group II, wurden 1926 in einer BBC-Übertragung durch das Virtuoso Quartet erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Die zweite uns bekannte Aufführung kam erst 55 Jahre später zustande, als das Endellion Quartet im Juli 1981 in St. Peter’s Church, Notting Hill Gate, die ‚Aquarelles‘ für die erste Schallplatte mit Kammermusik von Foulds aufnahm (zusammen mit der Ersteinspielung des ‚Quartetto intimo‘ und des Lento aus dem ‚Quartetto geniale‘; Pearl SHE CD 9564).

Die Einzigartigkeit sowohl des mysteriösen, modulatorisch abenteuerlich suggestiven Mittelsatzes ‚Waters of Babylon‘ (nach einem Aquarell von William Blake [1757-1827]), dessen Form sich aus der Gegenüberstellung zweier langsamer Tempi und der diesen zugrunde liegenden kontrastierenden Ausdruckswelten konstituiert, als auch des Finales ‚Arden Glade. English Tune with Burden‘ (nach einem Gemälde des englischen Landschaftsmalers John Crome [1768-1821]) sind unbestreitbar. Doch auch ‚In Provence‘ (nach einem Aquarell des damals in England populären Henry Herbert La Thangue [1859-1929]) ist, in all der unambitioniert erscheinenden Leichtigkeit und hübschen Oberfläche, im Raffinement der Details und der souverän unkonventionellen Disposition der formalen Dynamik ein Stück, das bei wiederholter Beschäftigung immer reicher und wundervoller wird - man beachte nur das amüsante Spiel der Ostinato-Redundanz in der Bassbegleitung und betrachte ähnliche Späße bei Johann Sebastian Bach (z. B. in der Bourrée I aus der h-moll-Suite BWV 1067) oder die mäandernden Modulationen. Um eventuellen Missverständnissen vorzubeugen, beschreibt Foulds zu Beginn den Charakter folgendermaßen: ‚Sonnig und lieblich (nicht frivol!)‘.

Hiermit liegen die ‚Aquarelles‘ im Rahmen unserer umfassend angelegten Neuauflage der Werke von John Foulds im von Lucian Beschiu erstellten Erstdruck vor. Dieses Werk kann nicht nur in der Originalfassung für Streichquartett gespielt werden, sondern eignet sich auch vorzüglich zur Wiedergabe durch ein Streichorchester. Wir haben der Ausgabe auch die Reproduktion einiger Manuskript-Seiten (deren Kopie uns freundlicherweise von Malcolm MacDonald zur Verfügung gestellt wurde) beigefügt, um anhand der Ausstreichungen von Passagen einen Eindruck vom kompositorischen Prozess zu geben, der uns wiederum Aufschluss geben kann über die dynamische Weise der Entstehung, sozusagen über ein ‚Trial and Error‘, das letztlich zu einem geschlossenen Ganzen führt.

Christoph Schlüren, im Februar 2014

**John Herbert Foulds**  
(b. Manchester, 2 November 1880 – d. Calcutta, 25 April 1939)

**Aquarelles**  
Music-Pictures Group II op. 32  
for String Quartet (1914)

- I In Provence. Refrain Rococo (after La Thangue) p. 1  
II The Waters of Babylon (after Blake) p. 6  
III Arden Glade. English Tune with Burden (after Crome) p. 9

**Preface**

John Foulds is, to my mind, perhaps the greatest twentieth-century composer of genius to be entirely ignored, not only in England, but altogether. His wholly original music exudes freedom, lightness, immediacy, and a joy of discovery capable of touching and thrilling the listener in a unique way. Foulds was at once a pioneer, a true adventurer, a comprehensive master of form, a vivacious practicing musician as a conductor, cellist, and pianist, an insatiable explorer, a prime example of unlimited stylistic versatility, a tireless innovator, and the possessor of a critical and free-thinking mind. Above all he was a man who always strove for the utmost while remaining ever cognizant of his human inadequacy. This lent him a natural modesty and enabled him to come closer and closer to his actual goal of reaching absolute freedom, of being an “enlightened one.” He found the crucial elements for his quest in Eastern culture, as handed down by the “masters of wisdom” in Central Asia and India, and sought to combine them with constructive elements of Western culture to fashion a higher unity. None of the personal setbacks and the tragic sides of his life are imposed on the listeners of his music, which invariably speaks a warm-hearted, unsentimental, and authentic language.

John Herbert Foulds was born in Manchester on 2 November 1880 as one of four children of a professional bassoon player. His ancestors were French-based Jewish bankers, one of whom, Achille Fould, rose to become Minister of Finance under Napoleon III. Foulds's own family had little money, but indulged all the more in music, for which John revealed an early gift. He began to take piano lessons at the age of four, after which he switched to the oboe before making the cello his main instrument. His earliest compositions were produced at the tender age of seven. Little is known about him in these years except that his childhood was not very happy. He ran away from home at the age of thirteen, becoming a professional orchestral musician and undertaking journeys that took him as far afield as Vienna, where he met Bruckner. In 1900 he joined the Hallé Orchestra during its legendary period under Hans Richter.

Among Foulds's early compositions are several string quartets, one of which, written in 1898, “tentatively experimented [...] with smaller divisions than usual of the intervals of our scale, *i.e.* quarter-tones. Having proved in performance their practicability and their capability of expressing certain psychological states in a manner incomunicable by other means known to musicians, I definitely adopted them as an item in my composition technique.” Foulds thus became the first European composer to call for quarter-tones. However, he showed no interest in the institutionalized use of a quarter-tone scale (it is nothing but a further subdivision of the artificial well-tempered semitonic scale) and always openly criticized its misuse: “The effect therefore is somewhat as if a poet should retell the old, old story of Cinderella in words every one of which should contain a ‘th.’” Time and again we find, in Foulds's slow movements, polished quarter-tone passages conveying a strange sensation of wildness and splendid irregularity. His tone-poem *Mirage* of 1910 is an early example of such music. It was preceded by Foulds's first major success, when Henry Wood premiered his *Epithalamium* (op. 10) at the Queen's Hall Proms in 1906. Several long passages of *Mirage* clearly reveal the influence of Richard Strauss, who is equaled only by Edward Elgar as the obviously formative figure in Foulds's early style. His elaborate sense of timbre is already well-developed in these early works, which constantly invite comparison with the subtleties of French orchestration.

Why did John Foulds remain so unknown? The reasons are many and varied. A not inconsiderable voice on the English music scene, he refused to mince words in his criticism, regardless of the stature of the figures he criticized. More seriously, he soon had to support a family and needed more than the meager proceeds he obtained from his activities in “art music.” Thus, to make ends meet, he also turned out “light music,” writing highly successful pieces in this genre. At times this led to a considerable output of peripheral music that eclipsed his essential works. Soon practically the only music of his that reached performance was his light music, which, be it said, was among the best and most polished in the trade (the most successful piece was *Celtic Lament*, which exists in myriad arrangements). Until a few years ago Foulds was still categorized as a “light-music composer” at the BBC. The resurgent interest in his music is due mainly to the tireless efforts of the Scottish musicologist Malcolm MacDonald, on whose superb biography *John Foulds and His Music* (London: Kahn & Averill, 1989) the present preface is based.

In 1915 Foulds met the woman of his life in London: Maud MacCarthy. She had grown up as a violin prodigy, but was prevented by a nervous disorder from continuing her career. Instead, she had developed a consuming interest in Indian music and the world of spiritualism, in esoteric and occult practices. She traveled in 1909 to India, where she collected folk melodies and spent two years studying Indian art music. She also learned to play several instruments and effortlessly sang the traditional micro-intervallic scales. In 1915 she taught Foulds the rudiments of playing the *tabla*; later he would learn to play the *vina*, and his interest in exotic tonal systems was directed into systematic channels. He created a table of ninety modes, all of which he considered equal in value to the surviving two modes favored in Western music, major and minor. Inspired by the example of Bach's *Well-Tempered Clavier*, he planned to produce several sets of studies in all the modes, but was only able to produce the first seven of these *Essays in the Modes*. An eighth, entitled *Dynamic Mode*, became the opening movement of his piano concerto *Dynamic Triptych*. Foulds placed great store in the pure and unalloyed use of modes, being convinced that they could only attain maximum effect if left unaltered and devoid of alien elements. He sharply criticized that then customary chromatic harmonization of modal melodies, which neutralize the essential, idiomatic character and charm of the melodic writing, and instead sought pure solutions, an elaborate and synthetic simplicity surpassing the stage of needless complexity. Unlike later explorers of modality, such as Messiaen, Foulds did not consider all scales formally viable; indeed, to him they were not even "modes" at all. Among them were the total chromaticism of the twelve-tone row and any scale without a pure fifth, including the whole-tone scale: "It will be observed that every mode in this table contains an invariable dominant in addition to the tonic. Modes exist by reason of the relation of their component notes to a tonic, and in only slightly lesser degree (to my ear) by the stabilizing influence of the dominant. Once this latter is withdrawn or tampered with (*i.e.* either flattened or sharpened), the mode, *as such*, completely disintegrates. It is in just this quality of concentration that the value of the modes inheres." Here, for all his joy of discovery, Foulds proves to be an incorruptible advocate of natural tonality – of the life-imparting oscillation between tension and release in the articulation of harmony, of hierarchic tonal relations surrounding a central pitch, and of the character of modes as specific combinations of pitches surrounding a tonic epicenter, which serves as a harmonic fulcrum and pivot. Though he viewed atonality as an important achievement in the modern composer's arsenal, he rejected its systematic application and referred to the complete absence of personality in the music of most adherents of the dodecaphonic school: "And if the persistent atonalist assert that this system is the appropriate expression of all the heights and depths his consciousness is able to contact, I can only make the rejoinder that he is no great traveller."

From 1919 to 1921 Foulds worked on one of his central works, *A World Requiem*, based on Christian and Hindu texts. During these labors he fell again and again into a state he described as "clairaudient," his personal recasting of the word "clairvoyant" as related to the aural faculty. It is said that he and Maud could receive the same melodies simultaneously. *A World Requiem*, involving up to 1,200 vocalists, seems to have taken hold in Royal Albert Hall as an annual ritual on Armistice Night, the future Festival of Remembrance. In its dignified and unadorned magnificence, it was a work that moved large audiences to tears and thrilled them with excitement. But the great success and incontestable grandeur of a work positioned between every stool attracted envy and intrigues, and its fourth performance, in 1926, proved to be the last. One year later Foulds moved to Paris, where he devoted himself to the composition of his *Essays in the Modes*, his piano concerto *Dynamic Triptych*, and the completion of his *magnum opus*, the opera *Avatar*. In these years he also made lesser excursions into realms of simple statements, including the string composition *Hellas - a Suite of Ancient Greece* (op. 45), which was not completed until 1932.

Foulds's most significant creation was the opera *Avatar*, probably a Krishna opera set in India. He worked on it from 1919 to 1930, but before completing the third and final act he evidently realized that the material was not suitable for operatic treatment. He then extracted the preludes to the three acts from the overall score, giving them the title *Three Mantras from Avatar*. The rest of the work has eluded rediscovery and may have been destroyed by the composer. But taken by themselves, the three *Mantras* for large orchestra are the most visionary music that has come down to us from Foulds's pen. The final *Will-Mantra*, with its compact savagery, is the most decisive, radical, and one-sidedly overpowering creation that Foulds ever committed to paper, a polyrhythmic manifesto to free will based on a terse and sharply etched chaconne motif in 7/4 meter sustained without alteration – pure devilry in sound. It is hard to believe that one of the century's most grandiose orchestral works had to wait sixty-seven years after its completion before it could receive its première at the Helsinki Biennale of Contemporary Music in 1997.

By the time Foulds returned to London in 1930 he had already been thoroughly discredited in England. He could not even find a publisher for his orchestration of Schubert's "*Death and the Maiden*" Quartet. In 1934 the firm of Nicholson & Watson published his book *Music To-Day*, an artistic and spiritual credo to which he assigned the opus number 92. He promised the publishers to submit a sequel on Indian music, but his wife, under the influence of the medium William Coote (a.k.a. "The Boy"), persuaded him to travel to India. Thus, on 25 April 1935 Foulds set sail for India, accompanied by his wife, two children, and "The Boy," completing his *Indian Suite* for orchestra during the passage. A few months later he received, from his friend George Bernard Shaw, a postcard containing a single question: "What the devil are you doing in India?"

What did Foulds do in India? At first he traveled, especially in Punjab and Kashmir, to carry on his research into folk music. In 1937 he became head of European music at All-India Radio in Delhi, where he delivered a legendary broadcasting series entitled “Orpheus Abroad” and began to rehearse with Indian musicians on their instruments. With unquenchable gusto he taught each and every one of these musicians to read music and instructed them in ensemble playing, composing simple pieces for their use. On 28 March 1938 the first presentable results of this collaboration between a western orchestra and a group of Indian musicians were performed in public in the presence of the Viceroy. Besides founding the Indo-European Orchestra, Foulds also continued with undiminished energy to produce demanding compositions. He completed two *Pasquinades Symphoniques*, and on 10 March 1939 his *Symphonic Studies for Strings* was premiered in Bombay. Foulds had ambitious plans and worked to fulfill his lifelong dreams for the benefit of all mankind. When he was offered a high-level position in the newly founded radio station in Calcutta, he ignored his wife’s advice and accepted the offer, hoping to obtain greater freedom to carry out his bold ideas for uniting the peoples of the world: West meets East!

Immediately after arriving in Calcutta Foulds suddenly took ill. In the critical moments there was no one nearby in his hotel, and by the time his screams of pain drew attention it was already too late. Caught in the advanced stage of Asiatic cholera, he was taken to hospital, where he died a few hours later in the night between 24 and 25 April 1939. No familiar face was nearby, and no one was willing or able to continue the work he had begun. India was rushing toward independence, and the Second World War eclipsed everything that had gone before.

Foulds’s widow, Maud MacCarthy, married “The Boy” and became the first woman to rise to the full rank of *sannyasa*. With unfaltering care she preserved the few Foulds manuscripts she was able to secure and took them with her in the late 1950s when she returned to Europe, where she died on the Isle of Man in 1967. But most of Foulds’s late works are lost, including *Deva-Music*, *Symphony of East and West*, the *Symphonic Studies for Strings*, and four of the five movements from his final string quartet. After Maud MacCarthy’s death many years had to pass before, in the 1980s, posterity tentatively began to discover what genius and vibrancy lay dormant in his surviving manuscripts. There are still many mysteries to be disclosed and discoveries to be made in the personality and music of John Foulds.

By the age of twenty Foulds had already written five string quartets, of which only the fourth, in F minor (1899), has survived in a set of parts. His biographer Malcolm MacDonald remarks that it betrays the influence of Dvořák and Brahms. A sixth quartet, entitled *Quartetto romantico* (his original op. 5) and dedicated to his friend, the Belgian conductor and violin virtuoso Henri Verbrugghen, followed in 1903 and has likewise survived only in a set of parts. MacDonald finds it a far more mature work, which leads him to quote Henry Wood’s praise of Foulds’s “sheer vitality and natural musicality.” The slow movement, *Largo, quasi una tragedia*, partly found its way into the slow movements of two subsequent works: the great *Sonata for Cello and Piano*, op. 6 (1905), and the *Cello Concerto*, op. 17. Foulds’s *Seventh String Quartet* of 1906 is lost, but the *Eighth*, in D minor, op. 23 (1907-10), has survived, again in a set of parts. Foulds also wrote an isolated movement for string quartet in 1905, *The Waters of Babylon (after Blake)*, which would later become the middle movement of his three-movement *Aquarelles (Music-Pictures Group 2)* for string quartet (1914).

Thus, sadly, only three of the eight string quartets from this early creative period survive (nos. 4, 6 and 8). Thereafter more than twenty years were to pass before Foulds, now at once more mature and more audacious and virile than ever, returned to the genre. The years 1931-32 witnessed his *Quartetto intimo* (op. 89), a powerful work in five movements lasting a good twenty-five minutes in performance. This was followed in India by another string quartet of similar dimensions – the *Quartetto geniale* (1935), which to the present day has eluded discovery apart from a few fragments of the opening movement and a complete sketch of the transcendent third movement, marked *Lento quieto*. It thus shares the enigmatic fate of most of the works that Foulds composed in India.

Foulds’s *Waters of Babylon* of 1905 contains not only quarter-tone passages but those enigmatic chord progressions (with outer voices in exact mirror-reflection) which were destined to become a typical feature of his music. Soon thereafter, in 1910, he employed them in his first large-scale orchestral work, *Mirage*. In 1914 he interpolated *The Waters of Babylon (after Blake)* into *Aquarelles (Music-Pictures Group II)* for string quartet, where it forms the middle of three movements. The outside movements of this entertaining piece, infused with a marvelous simplicity and intimate exuberance, are “In Provence: Refrain Rococo (after La Thangue)” and “Arden Glade: English Tune with Burden (after Crome).” The latter, originally a concise and formally less imposing piano piece simply entitled *English Tune with Burden*, is of a quality that draws seamlessly on the melodic charm, natural grace, and astonishingly polished and refined harmony of Franz Schubert, with its bold modulations always embedded in the overall context. Yet the inflection is unmistakably Foulds’s own.

Over the years Foulds compiled nine suites of *Music-Pictures*, all more or less inspired by a very wide range of paintings. (Foulds himself, though without professional ambition, created fine watercolors and woodcuts.) The scoring of these cycles ranges from solo piano (*Groups VII & VIII*, mid-1920s) to full orchestra (*Group III* of 1912). *Group I* for piano trio, now unfortunately lost, may have originated in 1911. MacDonald assumes that the opening movement of *Aquarelles*, “In Provence,” is probably a reworking of a movement from *Group I*. Before incorporating it in *Aquarelles* Foulds deftly

inserted the theme of “In Provence” in the finale of his *Miniature Suite* for orchestra, op. 38 (1913), which is in turn based on incidental music to the children’s Christmas play *Wonderful Grandmama and the Wand of Youth* by Harold Chapin (1886-1915). Foulds score, consisting of an additional thirty-seven pieces plus overture, was heard for the first time when the play premiered in Manchester’s Gaiety Theatre on 26 September 1912. (Unfortunately, this music too has vanished, and the resultant *Miniature Suite*, whose first three movements were premiered in Manchester under Foulds’s baton on 29 November 1913, were likewise lost until they resurfaced in the archive of the Hallé Orchestra in 1982.) The fourth movement, which quotes “In Provence,” was omitted from that performance and may well have received its very first hearing in September 2013 during the recording sessions for the *Suite*’s début release, with Ronald Corp conducting the BBC Concert Orchestra (Dutton Epoch CDLX 7307).

*Aquarelles: Music-Pictures Group II*, was introduced to a broader public for the first time by the Virtuoso Quartet in a BBC broadcast of 1926. The second known performance only came about fifty-five years later in July 1981, when the Endellion Quartet recorded *Aquarelles* in St. Peter’s Church, Notting Hill Gate, for the premier album of Foulds’s chamber music (Pearl SHE CD 9564). (The same album contains the first recordings of *Quartetto intimo* and the *Lento* movement from *Quartetto geniale*.) The mysterious, evocative, boldly modulating middle movement, “Waters of Babylon” after a watercolor by William Blake (1757-1827), derives its form from the contrast between two slow tempos and the contrary expressive worlds on which they are based. The uniqueness both of this movement and of the finale, “Arden Glade: English Tune with Burden,” after a painting by the English landscape artist John Crome (1768-1821), is uncontested. But even “In Provence,” after a watercolor by the then popular English artist Henry Herbert La Thangue (1859-1929), is a piece which, in its seemingly artless levity and comely surface, in the refinement of its details and the masterly, unconventional deployment of its formal dynamics, becomes ever richer and more marvelous on repeated hearing. One need only notice the amusing game of ostinato reiteration in the bass accompaniment and compare it with similar *jeux d'esprit* in the music of Johann Sebastian Bach (e.g. in *Bourrée I* from the *B-minor Suite*, BWV 1067), or its meandering modulations. To avoid potential misunderstandings, Foulds describes the piece’s character at the beginning as “Sunny and Amiable (not frivolous!)”.

This volume presents *Aquarelles* for the first time in print, edited by Lucian Beschiu for our comprehensive new edition of the works of John Foulds. Not only can it be played in the original version for string quartet, it is excellently appointed for performance with string orchestra. Included in the edition are reproductions of several pages of manuscript, copies of which were kindly placed at our disposal by Malcolm MacDonald. Their cuts and deletions convey an impression of Foulds’s compositional method, which in turn sheds light on the dynamic circumstances of the work’s gestation, leading through a process of “trial and error” to a unified whole.

*Translation: Bradford Robinson*