

### John Herbert Foulds

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

#### **Five Recollections of Ancient Greek Music, Op. 45 (1915) & Corybantes (piano solo arrangement, 1932/2014)**

- I Solemn Temple Dance (in the Lydian mode). p. 1
- II Processional (in the Ionian mode). p. 3
- III Song of Argive Helen (in the Aeolian mode) p. 5
- IV Temple Chant (in the Dorian mode) p. 6
- V Dirge for a Hero (in the Phrygian mode) p. 9
- VI Corybantes (in the Mixolydian mode, arranged by Lucian Beschiu) p. 11

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 lebenssprühender 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 hierfür 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 Halbtonskala 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 langsamen 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 Orchestrations finesse 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 beherrschen 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 reinen, 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 unbestechlicher

Bekannter zur naturgegebenen Tonalität, zum lebensspendenden 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 ‚hellhörigen‘ Zustand. Es heißt, dass er und Maud zur gleichen Zeit die gleichen Melodien empfangen. 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 ‚Avatara‘, widmete. Auch andere, 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 ‚Avatara‘ - 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 Avatara‘. 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 ‚Pasquines 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 neugegründeten 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 MacCarthy's 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.

Zwei Personen sind es vor allem, denen wir die (Wieder-)Entdeckung von John Foulds verdanken. Malcolm MacDonald (1948-2014) hat mit unbeirrbarem musikalischen Spürsinn Jahre seiner wissenschaftlichen Fähigkeiten in den Dienst der Erforschung und Beschreibung von Mensch, Werdegang und Werk gestellt und widmet sich seit Jahrzehnten mit unermüdlicher Energie der Verbreitung dieses Wissens (und er ist in der Bandbreite seiner Arbeit alles andere als ein ‚Spezialist‘). Graham Hatton hat als Verleger der Musik von John Foulds und Havergal Brian (dies der andere weit unterschätzte Meister, über dessen Musik MacDonald mehrere Bücher geschrieben hat) in hingebungsvoller Kleinarbeit Grundlagen geschaffen, dass unter ungünstigsten wirtschaftlichen Bedingungen solides Aufführungsmaterial verfügbar gemacht wurde. Hatton ist ein echter Idealist, der nie daran gezweifelt hat, dass die Dienste an vergessenen großen Komponisten die Opfer, die er dafür erbrachte, den Einsatz wert sind. Auch wenn die Aufführungsmaterialien von Brians Musik in den 1990er Jahren von den Erben an einen größeren Verlag übertragen wurden, so ist er doch nach wie vor die Person, an die sich jeder vertrauensvoll wenden kann und muss, der Werke von John Foulds zur Aufführung bringen möchte.

Foulds muss, neben seinen Fähigkeiten als Cellist, nach den vorhandenen Kompositionen zu urteilen ein hervorragender Pianist gewesen sein, der keinerlei technische Schwierigkeiten scheute, um just das zum Ausdruck zu bringen, was vor sein geistiges Auge trat. Die frühesten erhaltenen Klavierstücke verfasste er mit fünfzehn Jahren. 1897 schrieb er eine wahrscheinlich in einem Satz konzipierte Klaviersonate in f-moll mit dem Titel ‚A Study in Structure‘, die unvollendet blieb, und 1898 komponierte er die hochvirtuose Klaviersonate ‚Dichterliebe‘, der 1900 sein offizielles Opus 1, ‚Lyrics‘ für Klavier solo folgte, ein Werk, in welchem Malcolm MacDonald eine gewisse Verwandtschaft zu den Miniaturen Erik Saties entdeckt hat. Foulds hat, so MacDonald, „sein Leben lang Klaviermusik geschrieben; sein letztes Werk, zum Zeitpunkt seines Todes unvollendet, waren die ‚Dance-Tunes from Punjab‘ für Klavier“. 1901 schrieb er das erste große Klavierwerk, das auch heute eine gewisse Bekanntheit erreichen sollte: die ‚Variazioni ed Improvvisati su un Tema Originale‘. Viele wertvollen und weitaus eigentümlicheren Miniaturen folgten insbesondere im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, darunter solche Meisterwerke wie die ‚Gandharva-Music‘ (1915/26), die der Zeit weit vorausseilend Bach, Minimal Music und indische Inspiration verschmilzt, oder ‚English Tune with Burden‘ (1914), eine Art Schubert-Miniatur der klassischen Moderne von vollendeter Einfachheit in weitschauender melodischer Fortspinnung der kleinen Bögen, aber auch viel Exotisches wie die 5 ‚Recollections of Ancient Greek Music‘ (1910/15). Foulds‘ mittlerweile meistgespieltes und auch pianistisch unmittelbar fesselndstes Klavier-Solowerk

freilich ist ‚April-England‘ op. 48 Nr. 1 vom 21. März 1926 (1932 orchestriert). Ein Überblick über das vielschichtige Schaffen findet sich im Werkverzeichnis in Malcolm MacDonalds ‚John Foulds and his Music‘.

Als Foulds‘ musikgeschichtlich wichtigster Beitrag zur Klavierliteratur werden gemeinhin die ‚Essays in the Modes‘ op. 78 angesehen, die in alle westlichen und östlichen Traditionen transzendierender Weise indische Raga-Modi polyphonen Formen zugrundelegen, wobei der jeweils gewählte Modus nicht der geringsten Veränderung unterworfen wird. Damit hat Foulds zwischen 1920 und 1927 eine Entwicklung um Jahrzehnte vorweggenommen, als deren Pioniere bis heute aus historischer Unkenntnis spätere Komponisten wie Olivier Messiaen gelten.

Unter John Foulds‘ weiteren Werken für Klavier solo seien neben ‚April-England‘ op. 48 Nr. 1 noch genannt: 2 ‚Landscapes‘ op. 13 und ‚For the Young‘ op. 21 (beide Teile der Serie ‚Music-Pictures‘), ‚Sicilian Aubade‘, ‚Strophes from an Antique Song‘ und ‚Orientale‘ (ca. 1927), sowie ‚Persian Love Song‘ (1935).

Vorliegender Erstdruck der ‚Recollections of Ancient Greek Music‘ sollte zugleich der Beginn einer noch intensiveren Zusammenarbeit mit Malcolm MacDonald sein, der vorhatte, auch für unsere weiteren anstehenden Foulds-Veröffentlichungen, insbesondere für den Erstdruck der ‚Three Mantras‘, substantielle Einführungen zu schreiben. Bedingt durch seinen Tod blieb vorliegende die einzige Einführung von seiner Hand, und wir widmen diese Ausgabe seinem Gedenken.

Als ich um im Februar diesen Jahres mit dem Pianisten Amadeus Wiesensee eine Aufführung der ‚Recollections of Ancient Greek Music‘ vorbereitete, ließ uns Malcolm MacDonald wissen, dass niemals eine öffentliche Aufführung auch nur eines der fünf Stücke in der ursprünglichen Fassung stattgefunden hatte. Die Uraufführung der ‚Recollections‘ spielte Amadeus Wiesensee als Schlussdarbietung in einem Gesprächskonzert der Reihe ‚Backstage on Stage‘ am 22. März 2014 im Freien Musikzentrum München unter dem Motto ‚Unterwegs zwischen Orient und Okzident‘; davor erklangen die ‚Six Épigaphes antiques‘ in der originalen Fassung für Klavier solo von Claude Debussy und fünf Stücke von Gurdjief/de Hartmann. In der Ankündigung des Konzerts hieß es: „John Foulds schrieb seine ‚Recollections of Ancient Greek Music‘ in einem von höchster Meisterschaft getragenen einfachen Stil in so intensiver wie intimer Atmosphäre. Es wird eine lange versunkene Welt beschworen, die wie Traumgebilde erblüht.“ Den dorischen Modus in ‚Temple Chant‘ hat Foulds in seinem Manuskript übrigens auch als ‚ekklesiastisch‘ (Ecclesian) bezeichnet.

Als die Veröffentlichung des Werkes im Erstdruck anstand, basierend auf von Malcolm MacDonald zur Verfügung gestellten Manuskript-Kopien, entschieden wir uns, den nachkomponierten schnellen Schlusssatz der 1932 aus den ‚Recollections‘ hervorgegangenen Streicher-Suite ‚Hellas‘ in einer Fassung für Klavier solo anzufügen, um so den endgültigen Werkcharakter, den die ‚Hellas‘-Suite darstellt, auf die ursprüngliche Klavierversion rückzuübertragen. Lucian Beschiu übernahm die heikle Aufgabe, ein virtuoses Streichstück für Klavier solo zu arrangieren und dabei dem Idiom des Instruments weitestmöglich gerecht zu werden und die teilweise halbsbrecherische Schwierigkeit in Grenzen zu halten, was freilich nur bedingt möglich war. Es ist weder erforderlich, dieses kontrastierende Finale bei Aufführungen der ‚Recollections‘ zu spielen, zumal Foulds den öffentlichen Vortrag seiner ‚Recollections‘ insbesondere nach der Vollendung von ‚Hellas‘ nie in Erwägung zog und ein solches Arrangement selbst nicht vorhatte, doch wer es sich zutraut, sei gerne aufgefordert, sich daran zu versuchen, und zweifellos entspricht die solcherart nachträglich entstandene sechssätzig Version als Gesamtdramaturgie den finalen Intentionen des Komponisten, der selbst alles andere als ein Feind von Arrangements war. Mögen die ‚Recollections of Ancient Greek Music‘ als herausragendes Klavierwerk der klassischen Moderne im archaischen Stil und mindestens ebenbürtiges Pendant zu entsprechenden Kompositionen von Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, George I. Gurdjief/Thomas de Hartmann oder Frederic Mompou dank dieser Erstveröffentlichung baldmöglichst viele Menschen erfreuen und in das Repertoire der Konzertpianisten Eingang finden.

*Christoph Schliüren, Juli 2014*

### **Recollections of Ancient Greek Music**

John Foulds komponierte seine Klaviersuite ‚Five Recollections of Ancient Greek Music‘ im August 1915. Jeder der fünf Sätze basiert auf einem Thema in einem unterschiedlichen archaischen griechischen Modus. In einem im März 1916 veröffentlichten Artikel lässt uns Foulds wissen, dass vier der fünf Themen „in einer Arbeitssitzung im Sommer 1915 niedergeschrieben wurden“, und dass ein weiteres Thema 1910 entstand. Er führt nicht aus, welches dieses früher entstandene Thema ist, doch muss es jene Idee sein, die die Grundlage des letzten Satzes der ‚Recollections‘ bildet: ‚Dirge for a Hero‘. Dieses Thema ist bereits im dritten Satz ‚Old Greek Legend‘ aus seiner 1912 komponierten Orchestersuite ‚Music-Pictures, Group III‘ enthalten. (Interessanterweise tritt es da als zweites bzw. Seiten-Thema auf, und das Hauptthema des Satzes ist eine Idee im phrygischen Modus, die nirgendwo sonst in Foulds‘ erhaltenem Œuvre aufscheint.)

Den zuvor erwähnten Artikel, ‚A Chat on Ancient Greek Music with Some Musical Illustrations‘, der in der Ausgabe vom 11. März 1916 in ‚The Herald of the Star‘, einem Magazin der Theosophischen Bewegung, erschien, beginnt Foulds damit, die dürftigen Überbleibsel der heutigen antiken griechischen Musik hervorzuheben im Gegensatz zu den relativ reichlichen Überresten musikalisch-theoretischer Werke von Autoren seit Pythagoras‘ Wirken; und er gibt der charakteristischen theosophischen Ansicht, dass die Ursprünge der griechischen Musik und Kultur weiter im Osten, insbesondere in Indien, liegen, einigen Raum. Indem er auf die griechischen Modi zu sprechen kommt, bemerkt er, dass die westliche Musik sich seit einigen Jahrhunderten auf die zwei diatonischen Modi Dur und Moll begrenzt hat, im Vergleich mit den acht Modi, „die, von den Griechen übernommen, im Mittelalter benutzt wurden“. Seines Erachtens wurden die Modi in zwei Gruppen entwickelt, sowohl von den Griechen auf dem Peloponnes als auch in Kleinasien. Er listet die Modi und die ihnen jeweils entsprechenden plagalen Formen auf, wie auch ihre spezifischen Konnotationen und ihre Entsprechung zu einem jeweils bestimmten emotionalen Zustand wie von Platon und Aristoteles zugeordnet. Hinsichtlich der aktuellen Begrenzung auf zwei diatonische Modi merkt Foulds an: „Der Autor ist überzeugt, dass eine ‚Befruchtung‘ (um Wagners Begriff zu verwenden) der westlichen durch die östliche Musik in Kürze stattfinden wird, und unter den technischen Mitteln, die es wert sind, vom Osten übernommen zu werden, ist die Benutzung eines jeden und aller Modi gemäß der auszudrückenden Stimmung vielleicht das hauptsächliche und wertvollste.“

Wir können hier die erste Äußerung der Idee sehen, von der ausgehend Foulds zu einem stark erweiterten modalen System kommen sollte, das die Modi Südindiens umfasst, wie er sie 1934 in seiner ‚Tabelle der 90 Modi‘ in seinem Buch ‚Music To-Day‘ präsentierte, und das in seinen sieben Klavierstücken ‚Essays in the Modes‘ (1920-27) sowie im Kopfsatz des Klavierkonzerts ‚Dynamic Triptych‘ seinen Niederschlag fand. (Ursprünglich hatte Foulds den ambitionierten Plan, 72 ‚Essays in the Modes‘, jeder Essay in einem anderen Modus, zu komponieren.)

Nach einer Diskussion der in der griechischen Musik verwendeten Hauptintervalle und des Umfangs, innerhalb dessen die Griechen Harmonie, wie wir sie verstehen, zur Anwendung gebracht haben dürften, beschließt Foulds seinen Essay mit fünf ausgedehnten Musikbeispielen, die aus seinem Manuskript reproduziert sind, und schreibt dazu: „Die Beispiele, die folgen, wurden nicht in einer Weise komponiert, die sich sklavisch anpasst an das, was wir über die Regeln wissen, denen man in alter Zeit folgte. Dies würde in einer rein akademischen Übung resultieren, in einer altertümelnden Leichenausgrabung, die eher das Schließen von Türen als das Öffnen derselben zur Folge hätte. Der Komponist hat es vorgezogen, seiner Intuition vom antiken Griechenland zu vertrauen – er hat sich ‚in die Stimmung hineingeträumt‘ –, und das Folgende sind Zitate aus einigen der Ergebnisse solcher Träume.“

‚Solche Träume‘: Foulds sprach oft von der Erfahrung oder dem Empfangen und Hören von Musik wie in Trance – nicht als etwas, das er erfand, sondern als etwas Objektives, das er lediglich niederschreiben musste. Das ist hier offenkundig der Fall. Die fünf Beispiele sind die fünf Themen der ‚Recollections of Ancient Greek Music‘. (Jedoch sollten wir beachten, dass diese Beispiele, jedes ungefähr eine

Seite umfassend, nicht identisch mit den entsprechenden Passagen aus den ‚Recollections‘ sind, sondern eine andere Präsentation des gleichen Materials darstellen, mit Veränderungen der Klaviertextur. Sie enthalten auch zusätzliche Informationen wie am Ende von Takt 8 des ‚Temple Chant‘ die Anweisung ‚(A Priest sings)‘, die nicht in den ‚Recollections‘ enthalten ist.) Indem er den Titel ‚Recollections‘ (Rückbesinnungen, Wiedererinnerungen) wählte, hat Foulds zugleich suggeriert, dass ‚Erinnerung‘ im Spiel ist – vielleicht sogar, dass er sich erinnerte an die Musik, die er in einer früheren Existenz in der Zeit der griechischen Antike gehört hatte.

Mehrere britische Zeitgenossen von Foulds fanden bereits ihren Weg zu und erprobten die Anwendung von einigen oder sämtlichen acht Modi – entweder aufgrund des Studiums von Volksweisen oder von mittelalterlicher und Tudor-Kirchenmusik, die zu jener Zeit eine bemerkenswerte Renaissance erfuhr. Um das vielleicht offensichtlichste Beispiel zu nennen: Niemand dürfte bestreiten, dass Ralph Vaughan Williams’ ‚Fantasia on a Theme of Thomas Tallis‘ von 1910, die auf einer von Thomas Tallis Melodien für den Psalter von Erzbischof Parker von 1567 basiert, eine der feinfühligsten und eindringlichsten Erkundungen des phrygischen Modus überhaupt ist. Indem er sich jedoch entschied, in der Vorstellung (oder Erinnerung) zum alten Griechenland selbst zurück zu gehen, nahm Foulds einen anderen Weg zu einem vergleichbaren Ziel. Sein Zugang ähnelt eher jenem von bestimmten französischen Zeitgenossen, die eine hellenistische Atmosphäre zu beschwören suchten, mal mit und mal ohne Bezug zu den Modi. ‚Recollections of Ancient Greek Modes‘ bezeugt offensichtliche Wesensverwandtschaften mit den ‚Gymnopédies‘ (1888) und ‚Gnossiennes‘ (1889-97) von Erik Satie, den ‚Études antiques‘ (1908-10) von Charles Koechlin, und, in den monumentaleren Aspekten, womöglich auch mit der Schauspielmusik zu ‚Prometée‘ von Gabriel Fauré. Auch sollte man an die durchlässige Partitur denken, die Claude Debussy 1899 als Begleitmusik zur Rezitation von Gedichten seines Freundes Pierre Louÿs aus dessen echt-hellenistischer Sammlung ‚Chansons de Bilitis‘ schrieb, und die er später in die dauerhaftere Form umarbeitete in Form der Suite ‚Épigraphes antiques‘ für Klavierduo (oder Klavier solo).

Das Beispiel der ‚Épigraphes antiques‘ ist besonders interessant, da Debussy hier die umgekehrte Richtung einschlug als Foulds, was die Instrumentation betrifft. Während die ursprünglichen ‚Bilitis‘-Fragmente für Flöten, Harfen und Celesta gesetzt waren, wurden die ‚Épigraphes‘ für das verhältnismäßig monochrome Medium einer vierhändigen Klavierbesetzung umgestaltet, schlicht als ein Mittel, um das Material zu erhalten und in der praktischsten Weise zu präsentieren, sogar um den Preis, einiges von seiner wesentlich zerbrechlichen, furchtsam archaischen Natur zu opfern. (Es ist bekannt, dass Debussy vorhatte, eine Fassung für kleines Orchester zu erstellen; spätere Orchesterfassungen von Ernest Ansermet, Erich Schmid und Rudolf Escher sind Beiträge zur Verwirklichung dieses Traums.)

Was hingegen die ‚Recollections of Ancient Greek Music‘ angeht, so ließ Foulds bei mehreren Gelegenheiten wissen, dass das Klavier in der Tat ein äußerst ungeeignetes Medium für seine Musik sei sowohl aufgrund der gleichschwebenden Temperatur als auch aufgrund der Begrenzungen der Klangfarbe. Jedem Satz fügte er Hinweise betreffs der Art der Instrumentation bei, in welcher sich die Musik ihm ursprünglich offenbart hatte. Im Laufe der nächsten 17 Jahre probierte er unterschiedliche Besetzungsalternativen aus, in denen er nach dem geeignetsten Medium suchte, um die ‚Recollections‘ der Öffentlichkeit vorzustellen. Dass er so lange auf dieser Aufgabenstellung beharrte, zeigt uns, welche Bedeutung die ‚Ancient Greek Music‘ für ihn hatte, während die ursprüngliche Klaviersuite ‚Recollections of Ancient Greek Modes‘ als private Quelle für diese Arrangements gedient zu haben scheint.

1916-17 komponierte Foulds zwei Folgen von je ‚12 Dedicated Works‘ für Kammerorchester; die 24 Sätze sind heute überwiegend verloren, doch scheinen sie Auszüge aus verschiedenen, im vorangegangenen Jahrzehnt entstandenen Werken enthalten zu haben. Unter ihnen waren drei Sätze, die aus den ‚Recollections‘ heraus Gestalt annahmen. Zwei von ihnen sind erhalten: ‚Greek Processional‘ ist eine Streichquintett-Fassung (2 Violinen, Viola und 2 Celli) von ‚Processional‘ mit einem kurzen Mittelteil, der sich aus dem ‚Song of Argive Helen‘ speist. Ferner existiert eine Version von ‚Solemn Temple Dance‘ für Harfe, Gong und Streicher. (Diese Fassung ist unbetitelt und undatiert; wahrscheinlich, doch nicht erwiesenermaßen, entspricht sie dem ‚Greek Dance‘, der als einer der Sätze aus der zweiten Folge von ‚12 Dedicated Works‘ aufgelistet ist.) Zu einem unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1917 und 1932 begann Foulds auch mit einer Fassung von ‚Greek Processional‘ für großes Orchester, doch kam er über die erste Partiturseite nicht hinaus. Gleichfalls in diesen Zeitraum fallen ein Arrangement von ‚Song of Argive Helen‘ für Kammerorchester und eine Fassung von ‚Temple Chant‘ für 20 Blasinstrumente (ohne Flöten). Außerdem griff er für seine Schauspielmusik op. 84 zu Lewis Cassons und Sybil Thorndikes Produktion des ‚Hippolytus‘ von Euripides, die 1925 im Londoner Regent Theatre auf die Bühne kam, auf die ‚Recollections‘ zurück: das Hauptthema aus ‚Song of Argive Helen‘ tritt besonders hervor, wie auch Fragmente aus ‚Dirge for a Hero‘.

1932 schließlich löste Foulds die Schwierigkeiten. Er fügte den fünf langsamen Sätzen einen schnellen sechsten Satz (‚Corybantes‘) im mixolydischen Modus hinzu, orchestrierte das ganze Werk für doppeltes Streichorchester, Harfe und Schlagzeug, und verlieh ihm den neuen Titel ‚Hellas: a Suite of Ancient Greece‘. Er selbst dirigierte die Uraufführung in einer BBC-Übertragung am 30. Januar 1933 mit dem Birmingham Philharmonic String Orchestra. Endlich hatte er die in jeder Hinsicht endgültige Form gefunden, nach der er seit 1915 gesucht hatte.

Dessen ungeachtet, und trotz aller Bedenken, die Foulds hinsichtlich der Eignung des Klaviers hatte, bestechen die originalen ‚Recollections of Ancient Greek Modes‘ mit einem Charme und sogar einer Magie eigener Art, und sie sind es gewiss wert, jetzt, fast 100 Jahre nachdem Foulds sie erstmals zu Papier gebracht hat, veröffentlicht zu werden.

*Malcolm MacDonald, April 2014*

### **John Herbert Foulds**

(b. Manchester, 2 November 1880 – d. Calcutta, 25 April 1939)

#### **Five Recollections of Ancient Greek Music, op. 45 (1915), & Corybantes (piano solo arrangement, 1932/2014)**

- I Solemn Temple Dance (in the Lydian mode). p. 1
- II Processional (in the Ionian mode). p. 3
- III Song of Argive Helen (in the Aeolian mode) p. 5
- IV Temple Chant (in the Dorian mode) p. 6
- V Dirge for a Hero (in the Phrygian mode) p. 9
- VI Corybantes (in the Mixolydian mode, arranged by Lucian Beschiu) p. 11

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 incommunicable 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 premièred 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 (1882-1967). 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-intervalllic 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 *Avatara*. 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 *Avatara*, 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 Avatara*. 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 premièred 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.

We owe the (re)discovery of John Foulds to two people in particular. With unerring musical instinct, Malcolm MacDonald (1948-2014) has spent years of his scholarly abilities in the service of researching and describing Foulds's life, character, and music, and has tirelessly devoted himself for decades to the dissemination of this knowledge (moreover, given the breadth of his scholarship, he is anything but a specialist). Graham Hatton, the publisher of the music of John Foulds and Havergal Brian (another much underrated composer on whom MacDonald has written several books), has with meticulous care (and in highly unfavorable economic conditions) laid the groundwork for solid performance material. Hatton is a true idealist who has never doubted that his services on behalf of great but forgotten composers have been worth the sacrifices he has made. Though his heirs transferred the performance material of Brian's music to a larger publisher in the 1990s, Hatton remains the person to whom anyone interested in performing Foulds can and must reliably turn.

Besides his skills as a cellist, Foulds, to judge from his existing compositions, must also have been an outstanding pianist who never balked at a technical difficulty if it lent the right voice to his inner vision. His earliest surviving piano pieces were written when he was fifteen years old. In 1887 he composed a probably single-movement piano sonata in F minor entitled *A Study in Structure*, which was left unfinished. A year later he wrote a highly virtuosic piano suite, *Dichterliebe*, followed in 1900 by his official op. 1, *Lyrics* for piano, in which MacDonald detects certain similarities with the miniatures of Erik Satie. Foulds, as MacDonald puts it, "wrote piano music throughout his life; his final work, unfinished at his death, was *Dance-Tunes from Punjab* for piano." In 1901 he wrote his first large-scale piano composition, *Variazioni ed Improvvisati su un Tema Originale*, which maintains a certain presence even today. It was followed by a large number of valuable and far more individual miniatures, especially during the 1910s. Among them are such masterpieces as *Gandharva-Music* (1915, rev. 1926), which blends Bach, Minimal Music, and Indian inspiration in a manner well ahead of its day, and *English Tune with Burden* (1914), a sort of classically modernist Schubert miniature of consummate simplicity and far-flung melodic perorations on small phrases. He also produced many exotic items such as the five *Recollections of Ancient Greek Music* (1910-15). Yet his most frequently played and pianistically riveting piece for solo piano is *April-England*, op. 48, no. 1, of 21 March 1926 (orchestrated in 1932). An overview of his many-layered output can be found in the catalogue of works in Malcolm MacDonald's *John Foulds and his Music*.

*Essays in the Modes*, op. 78, is commonly viewed as Foulds's most important contribution to the history of the piano repertoire. It subjects Indian *raga* modes to contrapuntal forms in a way that transcends all Western and Eastern traditions. Here the mode, once chosen, is left wholly intact and unaltered. In this way Foulds, between 1920 and 1927, anticipated by decades a line of development which even today, to those unversed in history, is thought to have been pioneered by such later composers as Olivier Messiaen. Among Foulds's other works for solo piano, besides *April-England*, are the two *Landscapes*, op. 13, and *For the Young*, op. 21 (both from the series *Music-Pictures*), *Sicilian Aubade*, *Strophes from an Antique Song*, *Orientale* (ca. 1927), and *Persian Love Song* (1935).

The present first edition of *Recollections of Ancient Greek Music* was also intended to mark the beginning of a deeper collaboration with Malcolm MacDonald, who planned to write substantial introductions for each of our subsequent Foulds publications, especially the first edition of *Three Mantras*. Owing to his untimely death, the introduction given below is the only one he was able to complete. This edition is dedicated to his memory.

Last February, while we were preparing a performance of *Recollections of Ancient Greek Music* with the pianist Amadeus Wiesensee, Malcolm MacDonald informed us that none of the five pieces had ever been performed in public in its original form. The world première of the *Recollections* was given by Amadeus Wiesensee on 22 March 2014 at the Freies Musikzentrum, Munich, where it formed the final item of "En route between Orient and Occident," a lecture-concert in the *Backstage on Stage* series. It was preceded by the original solo

piano version of Claude Debussy's *Six Épigrapbes antiques* and by five pieces by Gurdjieff/de Hartmann. To quote the concert announcement: "John Foulds wrote his *Recollections of Ancient Greek Music* in a simple style sustained by supreme mastery, in an atmosphere at once intensive and intimate. It evokes a long vanished world that bursts into flower like a dream image." Incidentally, Foulds referred to the Dorian mode of *Temple Chant* as "Ecclesian" in his manuscript.

When the work was slated for first publication from manuscript copies provided by Malcolm MacDonald, we decided to append a solo piano version of the quick finale later added to *Hellas*, the suite for strings that emerged from the *Recollections* in 1932. In this way the work's definitive form, as represented by *Hellas*, would be transferred back to the original piano version. Lucian Beschiu undertook the delicate task of arranging a virtuoso string composition for solo piano so as to do maximum justice to the idiom of the instrument while keeping in check the at times hair-raising difficulties – a goal not always possible to achieve. It is not essential to include this contrasting finale in performances of the *Recollections*, particularly as Foulds himself never considered attempting a public performance of his *Recollections* (especially after completing *Hellas*) and never planned to make such an arrangement himself. But those willing to take the risk are invited to try their hand at it. There can be no doubt that, in its dramatic structure, the resultant six-movement version satisfies the final intentions of a composer who was himself by no means averse to arrangements. It is our hope that this first edition of *Recollections of Ancient Greek Music* – an outstanding masterpiece of classical modernism at least equal in stature to similar pieces by Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, George I. Gurdjieff/Thomas de Hartmann, and Frederic Mompou – will give joy to many listeners and help the work quickly to find a permanent place in the concert repertoire.

*Translation: Bradford Robinson, 2014*

### **Recollections of Ancient Greek Music**

John Foulds composed his suite for piano, *Five Recollections of Ancient Greek Music*, in August 1915. Each of the five movements is based on a theme in a different archaic Greek mode. In an article published in March 1916 he tells us that four of the five themes 'were written at one sitting in the summer of 1915', but that the other dated from 1910. He does not specify which this earlier theme is, but it must be the idea which forms the basis of the last movement of the *Recollections*, 'Dirge for a Hero'; this had appeared in the third movement, 'Old Greek Legend', of his orchestral suite *Music-Pictures, Group III*, composed in 1912. (Interestingly, it is there the secondary or subsidiary theme, and the principal theme of the movement is an idea in the Phrygian mode which appears nowhere else in Foulds's extant works.)

In the aforementioned article, 'A Chat on Ancient Greek Music with Some Musical Illustrations', which appeared in the 11 March 1916 issue of *The Herald of the Star*, a magazine of the Theosophical movement, Foulds begins by stressing the meagre survivals of actual ancient Greek music, in contrast to the relatively rich remains of musico-theoretical works by authors from Pythagoras onward; and he gives space to the typical Theosophical belief that the origins of Greek music and culture lay further East, particularly in India. Turning to the Greek modes, he notes that for several centuries Western music has been limited to the two diatonic modes – major and minor, compared to the eight modes "which the Middle Ages practised and which they derived from the Greeks". He sees the modes as having been developed in two groups, both by the Greeks of the Peloponnesus and of Asia Minor. He lists those modes, and their corresponding plagal forms, as well as their specific 'ethical' connotations and appropriateness for a particular emotional state, as assigned by Plato and Aristotle. Apropos the current limitation to the two diatonic modes, Foulds remarks:

*The writer is convinced that a "fertilisation" (to use Wagner's term) of Western by Eastern music will shortly take place, and among the technical devices worth borrowing from the East, the use of each and all of the modes according to the mood to be expressed, is perhaps the chief and most valuable.*

We can see here the first stirring of the idea by which Foulds would arrive at a much enlarged modal system, encompassing the modes of Southern India, as represented by his 'Table of 90 Modes' set out in his book *Music To-Day* (1934) and by his seven piano pieces *Essays in the Modes* (1920-27), all that he achieved of an ambitious scheme to compose 72 such pieces, each in a different mode.

After a discussion of the principal intervals used in Greek music, and the extent to which the Greeks may have employed harmony as we understand it, Foulds concludes his essay with five extensive music examples, reproduced from his own manuscript, of which he says:

*The examples which follow were not composed so as to conform slavishly with what we know of the rules followed in those ancient days. This would result in a mere academic exercise, an archaic exhumation more likely to lead to the closing of doors than the opening of them. The composer has preferred to trust his intuition – has "dreamed into the mood" – of Ancient Greece, and these are quotations from some of the results of such dreams.*

"Such dreams": Foulds often spoke of having the experience of receiving or hearing music as if in a trance – not as something he invented but as something objective that he merely had to write down. This appears to be the case here. The five examples are the five themes of *Recollections of Ancient Greek Music*. (However we should note that these examples, each about page long, are not identical to the corresponding passages in the *Recollections* but represent a different presentation of the same material with changes to the piano texture. They also contain some additional information: thus at the end of bar 8 of 'Temple Chant' he has written the direction '(A Priest sings)' which does not appear in the movement in *Recollections*.) By choosing the title *Recollections* he was also suggesting that memory was involved – perhaps even that he was *remembering* the music as he had heard it in a previous existence in Ancient Greek times.

Several of Foulds's British contemporaries were already finding their way to, and making use of, some or all of the eight modes – either through the study of folk song or of Medieval and Tudor church music, which was currently experiencing a significant revival. To cite perhaps the most obvious example, no-one would deny that Ralph Vaughan Williams's *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis* (1910), based as it is on one of Tallis's 1567 tunes for Archbishop Parker's Psalter, is one of the most sensitive and searching explorations of the Phrygian modes in existence. But in choosing to go back, in imagination (or memory), to Ancient Greece itself, Foulds took a different path to a similar end. His approach more nearly resembles that of certain French contemporaries who sought to evoke a Hellenistic atmosphere, sometimes with and sometimes without reference to the modes themselves. *Recollections of Ancient Greek Music* has obvious affinities with the *Gymnopédies* (1888) and *Gnossiennes* (1889-97) of Erik Satie, the *Études antiques* (1908-10) of Charles Koechlin and, in its more monumental aspects, perhaps with the incidental music to *Prometée* (1900) of Gabriel Fauré. One should give thought, too, to the diaphanous score that Debussy wrote in 1899 to accompany the recitation of some of his friend Pierre Louÿs's poems from his *echt*-Hellenistic collection, *Chansons de Bilitis*, and later worked into more permanent form as the piano-duet suite *Épigrapbes*

*antiques* (1914).

The example of *Epigraphes antiques* is especially interesting in that Debussy here moved in the reverse direction to Foulds in the matter of instrumentation. While the original *Bilitis* fragments had been scored for flutes, harps and celesta, the *Epigraphes* were re-cast for the relatively monochrome medium of four hands at one piano, simply as a means of preserving the material and presenting it in the most convenient way, even while sacrificing some of its essentially fragile, tremulously archaic nature. (It is known that Debussy intended to make a version for small orchestra; subsequent orchestral versions by Ernest Ansermet, Erich Schmid and Rudolf Escher go some way to realizing his ambition.)

Regarding *Recollections of Ancient Greek Music*, Foulds stated on several occasions that the piano was in fact a highly inappropriate medium for this music, because of its equal temperament and its limitations of tone-colour. With each movement, he included indications of the kind of instrumentation in which the music had first presented itself to him. Over the next 17 years, he tried out several alternative scorings, seeking the best medium in which to present the *Recollections* to the public. That he should have persisted in this task for so long shows how much importance he attached to his 'Ancient Greek Music', while the original piano suite *Recollections of Ancient Greek Music* seems to have remained the private source for these new instrumentations.

In 1916-17 he composed two sets of *12 Dedicated Works* for chamber orchestra; the 24 movements are largely lost, but they seem to have included excerpts from various works composed over the previous decade. Among them were three movements drawn from the *Recollections*. Two of those seem to survive: *Greek Processional* proves to be a version of 'Processional' scored for string quintet (2 violins, viola, 2 cellos) with a short middle section that draws upon 'Song of Argive Helen'. There is also a version of 'Solemn Temple Dance' arranged for harp, gong and strings. (This version is untitled and undated: it is probable, but not certain, that it was the 'Greek Dance' listed as one of the movements of the second set of *12 Dedicated Works*.) At unknown dates between 1917 and 1932 Foulds also began a scoring of 'Greek Processional' for full orchestra (but abandoned it after the first page), arranged 'Song of Argive Helen' for small orchestra, and produced a version of 'Temple Chant' for 20 wind instruments (no flutes). He also drew upon the *Recollections* in his incidental music, op. 84, to Lewis Casson and Sybil Thorndike's production of the *Hippolytus* of Euripides, staged at London's Regent Theatre in 1925: the main theme of 'Song of Argive Helen' features prominently, as do fragments of 'Dirge for a Hero'.

Finally in 1932 Foulds resolved his difficulties. He added a quick sixth movement ('Corybantes') in the Mixolydian Mode to his five slow ones, scored the entire work for double string orchestra, harp and percussion, and re-christened it *Hellas: a Suite of Ancient Greece*. He conducted the first performance on 30 January 1933 for a BBC broadcast with the Birmingham Philharmonic String Orchestra. To all intents and purposes he had achieved the definitive form he had been seeking since 1915.

Nevertheless, and despite all Foulds's doubts about the suitability of the piano, the original *Five Recollections of Ancient Greek Music* retains a charm and even a magic of its own, and is surely worth publishing now, almost 100 years since Foulds first set it down.

Malcolm MacDonald, April 2014

### **Pionier, Entdecker, Vermittler**

In memoriam

Malcolm MacDonald

Der schottische Musikforscher, Autor, Komponist und Kritiker Malcolm MacDonald war eine der überragenden Größen unserer Zeit als Entdecker und Vermittler sowohl vergessener Musik erstrangigen Kalibers als auch – mit so unkonventionellem wie umfassendem und substanziellem Zugriff – des Schaffens allgemein anerkannter Meister wie Brahms, Schönberg oder Varèse. Für mich war Malcolm MacDonald in den vergangenen zwei Jahrzehnten einer der besten, verlässlichsten und loyalsten Freunde in einer Fachwelt, in der Kompetenz und Charakter meist weniger zählen als Wichtigkeit, präventive Pose und geschäftige Umtrieblichkeit – und dies, obwohl wir uns nur zu Beginn zweimal persönlich begegneten und unser Kontakt aufs Telefonische und Schriftliche begrenzt war. Als ich ihn kennenlernte, war Malcolm Editor des zeitgenössischen-Musik-Magazins 'Tempo', damals noch im Verlag Boosey & Hawkes in London. Wie viele andere machte ich die Erfahrung, dass es sich um einen der feinfühligsten, in der Kritik subtilsten und stets an der unverwechselbar persönlichen Note der Autoren interessierten Redakteure handelte, die ich je getroffen habe. Ein Mensch absolut ohne Scheuklappen, ohne polarisierende Aversionen, ohne ästhetisches a priori, kompromisslos interessiert an künstlerischer Qualität, wie sie im Zusammenspiel von Originalität und zusammenhängend gestaltendem Bewusstsein sich manifestiert.

Malcolm MacDonald war es, der nicht nur mit einer dreibändigen Werkmonographie über die 32 Sinfonien Havergal Brians das grundlegende Werk zur Musik dieses großen Außenseiters, dieses 'Meisters der unvorhersehbaren Formung' geschrieben hat. Vor allem war er es, dem wir die Entdeckung des auch meines Erachtens überragenden Genies der britischen Musik im 20. Jahrhundert, John Foulds (1880-1939), zu verdanken haben. Noch jeder Musiker, mit dem ich seither Werke von John Foulds erarbeitet habe, war nicht nur spontan begeistert, sondern ist auch bei dieser so vital erfrischenden, leuchtkräftigen und transzendenten Musik geblieben, und unlängst spielte der junge Pianist Amadeus Wiesensee im Münchner Freien Musikzentrum die Uraufführung von Foulds' 'Recollections of Ancient Greek Music', wie auch Ottavia Maria Macerati im kommenden Februar in Berlin mit dem DSO die deutsche Erstaufführung des Klavierkonzerts 'Dynamic Triptych' geben wird. All dies, wie auch die mittlerweile geradezu legendären Einspielungen einiger seiner Orchesterwerke unter Sakari Oramo in Birmingham und viele weitere entscheidende Schritte, um diesen 'meistunterschatzten Komponisten des 20. Jahrhunderts' (Gordon Haskell) ins öffentliche Bewusstsein zu bringen, ist fast ausschließlich der unbeirrbareren Pioniertätigkeit MacDonalds geschuldet. Dass MacDonald darüberhinaus selbst ein bemerkenswerter Komponist war, behielt er, der seit 1992 in Gloucestershire lebte, für sich. Brauchte ich oder einer meiner interessierten Kollegen beispielsweise einen guten Rat, welche insbesondere (aber nicht nur!) britische Musik sich für eine bestimmte Besetzung in einer bestimmten Gesamtdramaturgie zur Aufführung oder Ersteinpielung eignete, so genügte ein SOS-Signal an MacDonald, und die Liste, die postwendend folgte, bürgte stets für ausgesuchte Qualität.

Dass Malcolm MacDonald hervorragende Monographien über Brahms und Schönberg geschrieben hat, die auch deutschen und österreichischen Experten hiermit noch einmal nachdrücklich zum Studium empfohlen seien, ist im angelsächsischen Raum bekannt, und seine akribischen Werkverzeichnisse zu Schostakowitsch, Dallapiccola und Dorati dienen vielen Forschern als Grundlage. Wer sich mit dem Wirken des schottischen 'Composer-Pianisten' Ronald Stevenson befasst, kommt um MacDonald ohnehin nicht rum, doch auch die

kompetenteste Edgard Varèse-Monographie ‚Astronom in Sound‘ ist aus seiner Feder. Er war ein musikalischer Universalgelehrter, und natürlich stammt von ihm auch das umfassende Grundlagenbuch zu John Foulds.

Malcolm MacDonald ruhte sich nie auf dem Erreichten aus, und bis zuletzt hielt er mich über neueste Ergebnisse seiner Recherchen zu John Foulds auf dem Laufenden. Mit seiner Hilfe konnten wir mit einer Gesamtedition der Werke von Foulds bei ‚Repertoire Explorer‘ in München beginnen, die überwiegend aus Erstdrucken aufgrund von Manuskriptvorlagen aus MacDonalds Bibliothek besteht. Ein Vorwort, das er zum Erstdruck der im Juni erscheinenden ‚Recollections of Ancient Greek Music‘ schrieb, war vielleicht sein letzter Text (als Kritiker schrieb er oft unter dem Pseudonym Calum MacDonald, da zu Beginn seiner Laufbahn ein Kritiker gleichen Namens für Gramophone tätig war). Selten habe ich Kollegen erlebt, die in so selbstloser Weise im Dienst an einer gemeinsamen Sache tätig waren, und die so viel verstanden von dem, was sie tun. Geboren am 26. Februar 1948 im schottischen Nairn und ab 1971 in England, starb MacDonald für mich und viele Freunde völlig unerwartet am 27. Mai 2014. Von seiner Krebserkrankung hatte er nie etwas erwähnt, ich hatte mich lediglich gewundert, dass er einige Male über längere Zeiträume schwer zu erreichen war. Er hatte so harmlos beiläufige wie plausibel zerstreute Erklärungen dafür. Teil seines Ethos war es, über sein Ethos nicht zu sprechen. Malcolm MacDonald hinterlässt uns das Wunder des Wirkens eines wahren Forschers, der immer wusste und uns kraft seines Handelns daran erinnerte, dass wir viel mehr wissen müssen und niemals genug wissen werden.

Christoph Schliüren, 2. Juni 2014

### **Pioneer, discoverer, communicator**

Remembering  
*Malcolm MacDonald*

Malcolm MacDonald, the Scottish music researcher, writer, composer and critic, was among the leading figures of our day in the discovery and communication not only of top-calibre forgotten music, but also of the music of such acknowledged masters as Brahms, Schoenberg and Varèse, which he examined with an approach at once unconventional, comprehensive and illuminating. To me, Malcolm MacDonald was for two decades one of the best, staunchest and most reliable of friends in a field where competence and character generally count less than self-importance, pretentious posturing and ostentatious bustle – and this even though we met only twice at the beginning of our friendship and our contact was limited to telephone calls and the written word. When I first met Malcolm he was the editor of *Tempo*, the contemporary music magazine then published by Boosey & Hawkes in London. Like many others, I discovered that he was one of the most sensitive editors I had ever met, highly subtle in his criticism and always interested in preserving the distinctive personal voice of his authors. He was a man absolutely without blind spots, polarising dislikes or *a priori* aesthetic judgments, a man unflinchingly concerned with artistic quality as manifest in the interplay between originality and coherent creative awareness.

It was Malcolm MacDonald whose three-volume monograph on the 32 symphonies of Havergal Brian formed the cornerstone for the music of this great outsider, this ‘master of unpredictable inevitability’. Not only that, it is to him that we owe the discovery of, to my mind, the towering genius of 20th-century British music, John Foulds (1880-1939). Every musician I have since worked with on Foulds’s music has not only been spontaneously excited by its fresh vibrancy, luminosity and transcendence, but has remained true to it. Only recently the young pianist Amadeus Wiesensee gave the world première of Foulds’s *Recollections of Ancient Greek Music* in Munich’s *Freies Musikzentrum* (Free Music Centre), and Ottavia Maria Maceratini will present the German première of his piano concerto *Dynamic Triptych* with the Deutsches Sinfonie-Orchester in Berlin this coming February. All of this, not to mention the by now almost legendary recordings of Foulds’s orchestral music by Sakari Oramo in Birmingham and many other decisive measures to rescue from oblivion this ‘most under-rated composer of the 20th century’ (Gordon Haskell), is almost entirely due to the single-minded pioneering activities of Malcolm MacDonald. That MacDonald himself, who lived in Gloucester from 1992, was a remarkable composer in his own right was a fact he kept to himself. When I or any of my interested colleagues needed advice as to what British (or any other) music for a particular combination of instruments would be suitable for a particular program or a première recording, all we needed to do was to send an SOS to MacDonald, and the list that followed by return of post invariably stood surety for the highest quality.

That Malcolm MacDonald wrote outstanding books on Brahms and Schoenberg (once and again I heartily recommended them to German and Austrian experts) is well known in the Anglo-Saxon world, and his meticulous catalogues of the works of Shostakovich, Dallapiccola and Dorati have been the bedrock of much later research. Those interested in the life of the Scottish ‘composer-pianist’ Ronald Stevenson will, of course, find it impossible to avoid MacDonald. But he is also the author of the authoritative book on Edgard Varèse, *Astronomer in Sound*. He was a universal musical savant, and it need hardly be mentioned that he also produced the definitive book on John Foulds.

Malcolm MacDonald never rested on his laurels; to the very end he kept me abreast of the latest findings in his study of John Foulds. With his help we were able to launch a complete edition of Foulds’s work in our Munich-based *Repertoire Explorer* series – an edition consisting mainly of first editions based on original manuscripts from MacDonald’s library. A preface that he contributed to the first edition of *Recollections of Ancient Greek Music*, to appear in July 2014, was perhaps the last thing he ever wrote. (As a critic, he often wrote under the pseudonym of Calum MacDonald, there being at the beginning of his career a critic of the same name writing for *The Gramophone*.) Rarely have I met colleagues so selfless in their commitment to a common cause and possessed of such a deep understanding of what they do. Born in Nairn, Scotland, on 26 February 1948 and resident in England from 1971, MacDonald passed away on 27 May 2014, to the complete surprise of myself and many of his friends. He had never mentioned his cancer; I merely puzzled that he was sometimes difficult to reach for longer periods of time. He had such harmlessly casual and divertingly credible explanations for his absences. It was part of his ethos never to talk about his ethos. Malcolm MacDonald leaves behind the miracle of the life and works of a true scholar who always knew, and always reminded us through the power of his example, that we need to know much more than we do and will never know enough.

Translation: Bradford Robinson

