

## John Herbert Foulds

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

### Cellokonzert G-Dur Op. 17

(1908)

I Allegretto piacevole (p. 1) – Molto allegro (p. 32)

II Adagio (p. 37) – Adagio molto (p. 43)

III Impetuoso (p. 45) – Lento – Moderato (p. 55) – Lento – Tempo primo (p. 56) – Moderato – Allegro (p. 67) – Presto (p. 69) – Allegro (p. 71)

John Foulds ist 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 Abenteuerer, 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 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 (1882-1967), die Frau seines Lebens, kennen. Maud war als gei-

gendes 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 puren, reinen Lösungen - elaborierte Einfachheit, synthetische Simplizität, die das Stadium der nicht notwendigen Komplexität hinter sich gelassen hat. Im Gegensatz zu späteren Erkundern modalen 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 Bekenner 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 ‚hellhöreren‘ 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 ‚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 polyrhythmischer 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 Lebenssträume. 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 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.

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.

John Foulds hat zwei bedeutende, größer angelegte Werke für sein Instrument, das Cello, geschrieben, und beide gehören zu den frühen Kompositionen, in welchen er bereits seine eigene Stimme gefunden hatte und aus dem Stadium suchenden Experimentierens herausgetreten war: die Sonate für Cello und Klavier op. 6 von 1905 und das Cellokonzert in G op. 17 von 1908-09, das er dezidiert als sein „erstes“ bezeichnete. Des weiteren sind bezeugt ein Lento e Scherzetto op. 12 von ca. 1906, das ursprünglich der zweite Satz eines letztlich verworfenen früheren Cellokonzerts sein sollte (Foulds selbst war der Solist bei der Uraufführung in einem Hallé Promenade Concert in Manchester im Januar 1907), und – leider komplett verschollen – ein (von ihm als „zweites Cellokonzert“ bezeichnetes) Concerto in d-moll für Cello und kleines Orchester op. 19 nach einem Concerto grosso von Arcangelo Corelli, komponiert um 1910, das mutmaßlich nie aufgeführt wurde, sowie einige kleinere Kammermusikkompositionen, vorwiegend für Cello und Klavier, von denen ein großer Teil verloren gegangen ist.

Es ist ein besonders Glücksfall, dass John Foulds ein großes Konzert für das Cello (sein umfangreichstes erhaltenes reines Orchesterwerk) geschrieben hat, und es war überfällig, dass es nun – mehr als ein Jahrhundert nach seiner Entstehung und Uraufführung – erstmals, in dieser aufgrund der autographen Partitur von Lucian Beschiu erstellten Urtext-Edition, in gedruckter Form erhältlich ist. Indem Foulds selbst ein virtuoser Cellist war, hat er, wie schon zuvor mit seiner einzigen Sonate für Cello und Klavier, für sein Instrument ein äußerst dankbares und in idiomatischer Weise virtuoseres, zeitloses Werk geschrieben, an welchem die Musiker ihre Freude haben werden. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis es ins ständige Repertoire der großen Cellisten eingehen wird. In diesem Werk knüpft Foulds als junger Meister offenkundig und in vielen Momenten auch unüberhörbar an das heute populärste Meisterwerk der Gattung, das nur 13 Jahre früher, 1894-95 in den USA entstandene Cellokonzert h-moll op. 105 des reifen Meisters Antonín Dvořák, an. Vielerlei Einflüsse verschmelzen in diesem reichhaltigen, groß angelegten Werk, die Kommentatoren sprachen insbesondere von Brahms, Dvořák und Tschaikowsky, aber auch Schubert, Sibelius, Richard Strauss und Französisches wurden genannt, und bei alledem ist

die Musik doch bereits in vielem unverkennbarer Foulds, wenngleich in eklektizistischerer Weise als zuvor in der Cello-sonate von 1905, wobei diese ja in der 22 Jahre später, 1927, in Paris revidierten Fassung des Erstdrucks überliefert ist. Es ist interessant, dass das virtuose Finale der Cellosonate möglicherweise erst zu diesem späten Zeitpunkt in der erhaltenen Form nachkomponiert wurde, indem es das Ausgangsmaterial mit dem Kopfsatz des Cellokonzert op. 17 teilt!

Foulds widmete sein Cellokonzert op. 17 Carl Fuchs (1865-1951), dem deutschstämmigen Solocellisten des Hallé Orchestra. Die Uraufführung fand am 16. März 1911 in Manchester im letzten Abonnementkonzert des Chefdirigenten Hans Richter (1843-1916) vor seinem Abschied vom Hallé Orchestra statt. Widmungsträger Carl Fuchs wurde vom Hallé Orchestra unter der Leitung von Foulds begleitet, dem Richter bei dieser ehrenvollen Gelegenheit den Taktstock überließ. Dies führte aber auch dazu, dass das Publikum hauptsächlich auf den Abschied Richters fixiert war, der für den Rest des Programms fast die gesamte Probenzeit verwendet hatte, wodurch das Orchester Foulds' Konzert beinahe schon ‚prima vista‘ spielte. Die Kritik lobte die „wirkungsvolle Orchestration“ und „Meisterschaft des kontrapunktischen Stils“, doch erklang das Konzert kein zweites Mal zu Foulds' Lebzeiten wieder und lag 76 Jahre brach, bis die BBC 1987 eine erste Aufnahme machte. Am 30. Juni 2011 schließlich, ein gutes Jahrhundert nach der Uraufführung, wurde in Dorset durch Raphael Wallfisch (geb. 1953) und das Bournemouth Symphony Orchestra unter Martin Yates (geb. 1958) die Erstein-spielung aufgenommen, die 2012 bei Dutton Epoch (CDLX 7284) auf CD erschien.

Das Thema des langsamen Satzes entnahm Foulds seinem sechsten Streichquartett von 1903, dem ‚Quartetto romantico‘ op. 3, welches glücklicherweise erhalten geblieben ist. Der an ‚Tzigane‘-Idiome angelehnte Duktus des Finales hat viele spontan an Brahms erinnert, und Malcolm MacDonald bemerkte treffend, dass die Coda recht deutlich auf derjenigen von Brahms' Violinkonzert modelliert ist. Doch überwiegen die eigentümlichen Qualitäten eindeutig, und vieles ist einmalig an diesem Konzert, so insbesondere der gerade im Kopfsatz sich immer wieder herstellende Bezug zur Stille, wenn das Cello im pizzicato solo meditiert – das hat es so zuvor gar nicht gegeben, vor allem, wenn man bedenkt, dass der Solist nach dem großen Eingangstutti in dieser gänzlich unambitioniert introvertierten Art einsteigt wie ein einsamer Barde. Eine mannigfaltiger inspirierte, unpräntentöser sonnige und erfrischend kunstreichere Fortführung hätte die von Dvořák etablierte Form des symphonisch durchgearbeiteten, groß angelegten Cellokonzerts nicht finden können.

*Christoph Schlären, October 2015*

Aufführungsmaterial ist erhältlich von *Musikproduktion Höflich*, München ([www.musikmph.de](http://www.musikmph.de)).

### **John Herbert Foulds**

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

#### **Cello Concerto in G, Op. 17 (1908)**

I Allegretto piacevole (p. 1) – Molto allegro (p. 32)

II Adagio (p. 37) – Adagio molto (p. 43)

III Impetuoso (p. 45) – Lento – Moderato (p. 55) – Lento – Tempo primo (p. 56) – Moderato – Allegro (p. 67) – Presto (p. 69) – Allegro (p. 71)

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 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 (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-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 *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 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.

John Foulds wrote two important large-scale works for his own instrument: the *Sonata for Cello and Piano*, op. 6 (1905), and the *Cello Concerto* in G, op. 17 (1908-09), which he boldly called his "first." Both are among the early pieces in which he had already found his own voice and emerged from the stage of tentative experimentation. We also know of a *Lento e Scherzetto*, op. 12 (ca. 1906), originally intended to form the second movement of an ultimately withdrawn early cello concerto (Foulds himself played the solo part at its premiere in Manchester during a Hallé Promenade Concert in January 1907), and a *Concerto in D minor* for cello and small orchestra, op. 19, after a *concerto grosso* by Arcangelo Corelli. This latter work, which he called his "Second Cello Concerto," was composed around 1910 but has unfortunately vanished and was presumably never performed. There are also several lesser pieces of chamber music, mainly for cello and piano, many of which have disappeared.

That Foulds wrote a large *Cello Concerto* (it is his largest surviving purely orchestral work) is a great stroke of luck, and its premier publication, in the present urtext edition prepared from the autograph score by Lucian Beschiu a full century after the work's origin and premiere, was long overdue. Being himself a virtuoso cellist, Foulds, as previously in his sole *Sonata for Cello and Piano*, wrote a supremely ingratiating, idiomatic, timeless, and virtuosic work for his instrument that musicians will find a joy to perform. It is only a matter of time before it enters the standard repertoire of the great cellists. Here the young Foulds evidently, and in many moments obviously, follows in the footsteps of what is today the most popular masterpiece of its genre: Antonín Dvořák's *B-minor Cello Concerto* (op. 105), composed only thirteen years earlier in 1894-95 when the mature master was living in the United States. A wide range of influences merge in this rich and broadly conceived work; commentators single out Brahms, Dvořák, and Tchaikovsky in particular, but also mention Schubert, Sibelius, Richard Strauss, and the French tradition. Nonetheless, many aspects of the music are unmistakably Foulds's own, if more eclectically assembled than in his earlier *Cello Sonata* of 1905, which, of course, survives in the revised Paris version handed down twenty-two years later in the first edition of 1927. Interestingly, the sonata's virtuosic finale, in its extant form, may only have been added at this late date even though it shares the starting material of the first movement of the *Cello Concerto*!

Foulds dedicated his *Cello Concerto*, op. 17, to Carl Fuchs (1865-1951), the German-born solo cellist of the Hallé Orchestra. The premiere took place in Manchester on 16 March 1911 during the last subscription concert given by principal conductor Hans Richter (1843-1916) before he left the Hallé Orchestra. Accompanying Fuchs was the Hallé Orchestra conducted by Foulds himself, to whom Richter handed the baton on this honorable occasion. As a result, however, the audience was mainly fixated on the departure of Richter, who had used almost all the rehearsal time for the rest of the program, causing the orchestra to play Foulds's concerto virtually at sight. Though the critics found words of praise for Foulds's "effective orchestration" and "mastery of the contrapuntal style," the concerto was never given a second hearing in his lifetime, and seventy-six years had to pass before the BBC made the first recording in 1987. Finally on 30 June 2011, a good century after the premiere, Raphael Wallfisch (b. 1953) and the Bournemouth Symphony Orchestra under Martin Yates (b. 1958) made the first CD recording in Dorset, released by Dutton Epoch in 2012 (CDLX 7284).

Foulds borrowed the theme of the slow movement from his own sixth string quartet, the *Quartetto romantico*, op. 3 (1903), which has fortunately survived. The character of the finale, with its *tzigane* allusions, has spontaneously reminded many listeners of Brahms, and Malcolm MacDonald aptly notes that the coda is quite obviously modeled on the same section from Brahms's *Violin Concerto*. But the individual qualities prevail, and much of the concerto is unique. We need only mention the constantly re-established relation to silence, especially in the first movement, where the cello meditates in *pizzicato* – an effect never heard before, particularly considering that the soloist, after the grand opening tutti, enters in this wholly unassuming and introverted manner like a solitary bard. The broadly conceived, symphonically elaborate form that Dvořák had established for the cello concerto could hardly have found a more splendidly inspired, unpretentiously sunny, and refreshingly inventive continuation.

*Translation: J. Bradford Robinson, October 2015*

Performance material is available from *Musikproduktion Höflich, München* ([www.musikmph.de](http://www.musikmph.de)).