

**Ludwig Mòr nan Òran – Die gälischen Vorlagen der schottischen  
Lied-Bearbeitungen Ludwig van Beethovens**

*Ludwig Mòr nan Òran – Na Tùsan Gàidhlig de na h-Òrain Albannach  
le Ludwig van Beethoven*

DISSERTATION

zur Erlangung des

akademischen Grades eines Doktors der Philosophie

am Fachbereich 2: Philologie /Kulturwissenschaften

der UNIVERSITÄT Koblenz-Landau

vorgelegt im Promotionsfach Musikwissenschaften

am 12 August 2019

von Michael Klevenhaus M.A.

geb. am 11. Mai 1961 in Bonn

Erstgutachterin: Prof. Dr. Petra Kindhäuser

Zweitgutachter: Prof. Dr. Stefan Zimmer



*für*

*K. H.*

*Thig crìoch air an t-saoghal, ach mairidh gaol is ceòl.*

*Mag die Welt auch vergehen, Liebe und Musik bleiben bestehen.*



## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>9</b>
<b>1. Gälische Vorlagen der schottischen Lieder Beethovens – eine Bestandsaufnahme</b>	<b>15</b>
<b>2. Zum methodischen Vorgehen</b>	<b>19</b>
2.1. Ein erster Einstieg – Melodien hören und vergleichen	19
2.2. Probleme der Notierung gälischer Lieder	20
2.3. Aspekte der Aufführungspraxis	22
2.4. Identifizierung gälischer Vorlagen über Titel und Text	23
2.5. Datenerhebung zur Liedbiographie	24
2.6. Veränderung durch Kontrafaktur	29
<b>3. Musik für die Gemeinschaft/Musik für die Gesellschaft – ein Vorschlag für die Kategorisierung von Liedern</b>	<b>33</b>
<b>4. Hinweise auf gälische Vorlagen in der NBGA, Kritischer Bericht</b>	<b>35</b>
<b>5. Die schottisch-gälische Sprache und Kultur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – ein geschichtlicher Abriss</b>	<b>37</b>
5.1. Einwanderung und Besiedlung – das Königreich Dàl-Riada	37
5.2. Erste schriftliche Zeugnisse	38
5.3. Das Königreich Alba	39
5.4. Einflüsse aus dem Norden – Wikinger	40
5.5. Einflüsse aus dem Süden – der Anfang eines langen Niedergangs	41
5.6. Rì Innse Ghall – das Seekönigtum	42
5.7. Die Aos Dàna – die gelehrte Eliteschicht	45
5.8. Die Reformation und kalter Krieg gegen die Sprache	47
5.9. Culloden und das Ende der gälischen Gesellschaft	52
5.10. Die Klassik der gälischen Dichtung und die Ossian-Katastrophe	53
<b>6. Wirtschaftliche Ausbeutung und Vertreibung</b>	<b>64</b>
<b>Die Nutzung der gälischen Ressourcen im schottischen Hochland während des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts.</b>	
6.1 Die sozioökonomische Situation des Hochlandes des 18. Jahrhundert	64
6.2. Die wirtschaftliche Eroberung des Hochlandes nach Culloden	66
6.3. Fuadach nan Gàidheal – die Vertreibungen	69

6.4. Die Ausbeutung aller Ressourcen – Land und Kultur werden auf Märkte ausgerichtet	77
<b>7. Überblick über die wichtigsten gälischen Lieder- und Melodiesammlungen</b>	<b>80</b>
7.1. Patrick und Joseph MacDonald	81
7.2. Simon Fraser of Knockie	93
7.3. Alexander Campbell	86
7.4. Carmina Gadelica	88
7.5. Weitere Sammlungen bis zum 20. Jahrhundert	89
7.7. Hinweise auf Beethoven-Vorlagen in den Sammlungen	98
<b>8. Gälische Lieder</b>	<b>99</b>
8.1.1. Verschiedene Ansätze einer Klassifizierung der gälischen Lieder	99
8.1.2. James Ross – Thema, Struktur und Funktion gälischer Lieder	102
8.1.3. Die Kategorisierung gälischer Lieder nach Musik für die Gemeinschaft und für die Gesellschaft	106
<b>8.2 Musik für die Gemeinschaft</b>	<b>108</b>
8.2.1. Port-à-Beul	108
8.2.2. Òrain-luaidh – Walklieder	116
8.2.3. Weitere Funktionslieder und Arbeitslieder	127
8.2.4. Lieder für Lebenssituationen	129
<b>8.3 Musik für die Gesellschaft</b>	<b>134</b>
8.3.1. Na h-òrain Mhóra – die großen Lieder	134
8.3.2. Die Schlüsselbegriffe der bardischen Dichtung nach John MacInnes	136
8.3.3. Beispiele	140
8.3.4. Pìobaireachd – ceòl mòr, Pìobaireachd-Lieder	146
8.3.5. Canntaireachd	149
8.3.6. Beispiele für Pìobaireachd und Pìobaireachd-Lieder	151
8.3.7. Die Komponisten des Pìobaireachd	161
<b>9. Fallstudie für die Performativität eines Lied-Themen-Komplexes am Beispiel von Pìobaireachd</b>	<b>162</b>
9.1. Der Clan der MacCruimen	162
9.2. Die Schule der MacCruimein	165
9.3. Pìobaireachd und die Feen – Vermischung von Realität und Phantasie	166
9.4. Cha till MacCruimein – MacCrimmon kehrt nicht wieder	169

<b>10. Hohe Berge, Hirsche und der wilde, ungezähmte Hochländer</b>	<b>181</b>
Die Rezeption der gälischen Sprache und Kultur in Kunst, Literatur und Musik	
10.1. Keltomanie	181
10.2. Die Keltologie sorgt für Klärung	183
10.3. Erfundene Tradition – Ossian	184
10.4. Kolonisierung und Romantisierung des Hochlandes	185
10.5. Beauty and Horror in Musik, Kunst und Literatur	187
10.6. Sempel, wild und romantisch – schottische Liedbearbeitungen	189
10.7. Von der Keltomanie zur Fantasy – Keltenwahn als Wirtschaftsfaktor in der Musik- und Filmindustrie	190
10.8. Die keltische Scheinwelt und die Unterhaltungsindustrie	195
<b>11. Die Entstehung der Nationalmusik in Schottland – Die Scotch Songs, National Songs und ihre Verfasser</b>	<b>197</b>
11.1. Nationen und Nationalmusik	198
11.2. Traditionelle, nationale und nationalistische Musik	199
11.3 Erste Scots /Scotch Songs	201
11.4. Thomas D'Urfey, Allan Ramsay, William Thomson und ihre Melodiesammlungen	202
11.5. James Oswald	203
11.6. Johnsons Scots Musical Museum und seine Zusammenarbeit mit Robert Burns	205
11.7. William Napier und Haydns Liedbearbeitungen	208
11.8. George Thomson und die Scotch Songs	209
11.9. Die Melodien der Scotch Songs	211
11.10. Die Melodiensammler und ihre Einstellung zur gälischen Sprache und Kultur	212
11.10.1. Robert Burns	212
11.10.2. Walter Scott	214
11.10.3. Johnsons Scots Musical Museum und die Kommentare von William Stenhouse	216
11.10.4. James Hogg	224
11.10.5. Lady Nairne	228
11.10.6. Hinweise zu gälischen Melodien und Liedern in den Sammlungen	228
<b>12. George Thomson – Seine Quellen und seine Beziehungen zur gälischen Kultur</b>	<b>230</b>
12.1. Die klassische Musik in Schottland zur Zeit Thomsons	230
12.2. Gälische Liedvorlagen – Informationen bei Thomson	232

12.3. Thomsons Quellen	238
12.4. Hinweise auf gälische Wurzeln in Thomsons Veröffentlichungen:	242
<b>13. Die Liedbiographien – Erinnerung und Rekonstruktion</b>	<b>243</b>
<b>13.1 Opus 108</b>	<b>253</b>
13.1.1. 2.Sunset	244
13.1.2. 4. The maid of Isla	256
13.1.3. 7. Bonnie laddie, Highland laddie	269
13.1.4. 18. enchantress, farewell	273
13.1.5. 22. The Highland watch	286
<b>13.2 WoO 156</b>	<b>300</b>
13.2.1. 2. Erin! O Erin	300
13.2.2. 5. Oh ono chri, oh	316
13.2.3. 6. Red gleams the sun	345
13.2.4. 7. Sir Johnie Cope	350
13.2.5. 12. Dark was the morn	356
13.2.6. 13. Low down in the broom	364
13.2.7. 20. Highlander's lament/Highland Harry	370
<b>14 Auswertung der Liedbiographien – Ergebnisse</b>	<b>372</b>
14.1. Ergebnis 1: Gälische Vorlagen der schottischen Lieder Beethovens	372
14.2. Ergebnis 2: Beethovens Volkslied- oder Liedbearbeitungen?	373
14.3. Ergebnis 3 Ergänzungen zur nationalen Zuordnung der Lieder	381
14.4. Ergebnis 4 Einsatzmöglichkeiten der angewandten Methodik	384
14.5. Ergebnis 5 Eine neue Aufführungspraxis	385
<b>15 Ausblick</b>	<b>386</b>
<b>A 1 Verzeichnis der Abkürzungen</b>	<b>389</b>
<b>A 2 Verzeichnis der Abbildungen</b>	<b>390</b>
<b>A 3 Liste der Tonaufnahmen gälischer Melodien und Lieder</b>	<b>391</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>393</b>
<b>Verzeichnis der benutzten Lied- und Melodiesammlungen</b>	<b>409</b>
<b>Danksagung</b>	<b>417</b>
<b>Lebenslauf</b>	<b>419</b>
<b>CD mit den Tonbeispielen</b>	



## Vorwort

Ob es überhaupt zu einer Zusammenarbeit zwischen Ludwig van Beethoven in Wien und dem schottischen Melodiensammler George Thomson in Edinburgh kommen würde, war bei der ersten Kontaktaufnahme im Jahre 1803 noch nicht ausgemacht.<sup>1</sup> Erst 1806 bahnte sich eine Zusammenarbeit an; Thomson beauftragte Beethoven mit der Bearbeitung von Melodien, die er ihm zuschicken würde, und Beethoven akzeptierte, nachdem man sich über das Honorar hatte einigen können.<sup>2</sup>

Was Beethoven dann erhielt, waren Melodien, die George Thomson aus bereits existierenden Sammlungen zusammenstellte. Außer dem Melodientitel bekam Beethoven zuerst keine zusätzlichen Informationen zu den Stücken.

Mehrere Male, so z.B. am 23. November 1809<sup>3</sup>, verlangte Beethoven von Thomson die Übersendung der Liedtexte, Thomson entsprach diesem Wunsch nicht, er hatte andere Pläne: Die arrangierten Melodien würden nach der Beethoven-Bearbeitung neue Texte erhalten. Für diese standen die seinerzeit bekanntesten Dichter und Autoren, u.a. Robert Burns, Walter Scott und James Hogg, bereit. Und so scheint die Quellenlage für die schottischen Lieder Beethovens sehr schnell klar zu sein: Die Sammlungen, aus denen Thomson die Melodien auswählte, liegen gedruckt vor und sind belegt, ebenso die Texte und ihre Autoren.

Und doch ist da noch etwas anderes, etwas, das weiter zurückreicht in die schottische Kultur und das Thomson und seine Zeitgenossen zwar mehr oder wenige beiläufig erwähnten, aber nicht unnötig in den Vordergrund stellen wollten: Einige der Melodien, die Beethoven zur Bearbeitung zugeschickt bekam, haben ihre Wurzeln in der gälischen Kultur Schottlands.

Diese bisher verschütteten oder unbekannteren musikalischen und/oder dichterischen Vorlagen aus dem schottisch-gälischen Kulturbereich sollen in der vorliegenden Arbeit rekonstruiert werden. Woher stammen die Melodien? Welche Geschichten erzählen die

---

<sup>1</sup> Brief Thomson an Beethoven mit dem Angebot, Kammermusikwerke zu entwickeln, vom 20. Juli 1803 siehe KB (199: 28)

<sup>2</sup> Brief Thomson an Beethoven vom 1.7.1806 (KB199: 28)

<sup>3</sup> [https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite\\_digitales\\_archiv\\_de&\\_dokid=b7&seite=1-1](https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=b7&seite=1-1) besucht am 24. Juni 2019

Texte? Um welche Art von Musik handelt es sich dabei ursprünglich? Und was entstand daraus durch Thomsons Pläne?

Handelt es sich wirklich um die Bearbeitung gefälliger und einfacher Melodien aus dem Volk, deren Komponisten unbekannt sind? Also "nur" um Volkslieder? Oder erzählen die gälischen Quellen eine andere Geschichte dieser Musik, und wir müssen den Begriff Volkslied-Bearbeitungen infrage stellen?

Ausgehend von den wenigen vorhandenen Informationen, die in der Literatur zum Thema zu finden sind, werden wir den Trägern der gälischen Liedkultur in Schottland zuhören und sie fragen, was sie zu den Liedern mitteilen können und um welche Liedarten es sich handeln könnte.

Um die Geschichte und die Genres der Lieder verstehen zu können, befassen wir uns mit der Geschichte der gälischen Sprache und Kultur. Welche Ursprünge hat das heutige schottische Gälisch, welche historische Entwicklung hat die Sprache in Schottland bis zum Beginn des 19. Jahrhundert durchlebt? Und welche kulturellen Leistungen hat sie hervorgebracht?

Diese Leistungen fanden auf den Hintergrund der sozioökonomischen Realitäten im gälischsprachigen Teil des Landes statt. Durch politische und religiöse Veränderungen, Brüche und Unterdrückung wurde die Sprache und ihre Sprecher sowohl gesellschaftlich als auch ökonomisch an den Rand der britisch-schottischen Gesellschaft gedrängt, durch Vertreibungen schließlich in ihrer Zahl dezimiert. Die Verwertung, Ausbeutung und Kapitalisierung von Grund und Boden sowie der Rohstoffe des schottischen Hochlandes geschah teilweise gleichzeitig mit dem Sammeln, Umformen, Drucken und Verkaufen der gälischen Melodien in einem nationalen ökonomischen Kontext des britischen Gesamtstaates im Geiste des *improvements*.

Im Zuge dieser Forschungen entstehen Liedbiographien für jede der rekonstruierten gälischen Beethoven-Vorlagen. Sie vervollständigen unser Wissen um die bisher so gut wie unbekannt gälische Dimension des Werkes von Ludwig van Beethoven.

Bei diesen Biographien handelt es sich um äußerst komplexe Gebilde. Sie zeigen nicht nur Liedgenres, die in Mitteleuropa nicht vorkommen und nur wenig bekannt sind, sondern beinhalten auch das Genre des *Piobaireachd*, einer Kunstmusik des Dudelsacks, die bis heute nur wenigen Eingeweihten in Mitteleuropa in ihrer Komplexität vertraut ist. Sie zeigen die

gemeinschaftliche und gesellschaftliche Funktion der Lieder auf und erzählen die persönlichen oder/und historischen Ereignisse, die zu ihrer Entstehung geführt haben.

In der Konfrontation mit den musikalisch-historischen Kontrafakturprozessen dieser Lieder mit den von Thomson schließlich veröffentlichten Beethovenfassungen wird klarwerden, um welche Liedgenres es sich ursprünglich einmal gehandelt hat.

Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist natürlich, ob und wenn ja wie Thomson gälische Musik in seinen Sammlungen genutzt hat. Geschah dies absichtlich, um den Anteil der gälischen Musik an der Reichhaltigkeit der schottischen Musik zu zeigen? Geschah es zufällig, weil Thomson gar nicht bekannt war, welche Liedmelodien gälischen Ursprungs waren? Hat es ihn nicht interessiert? Oder hat er versucht, diese Herkunft zu nutzen oder gar zu verschleiern?

Thomson stand nicht alleine mit seiner Haltung zur gälischen Sprache und Kultur an der Zeitenwende vom 18. ins 19. Jahrhundert. Sie muss im Kontext einer bereits vorher ins Werk gesetzten politischen Kolonialisierung des schottischen Hochlandes und anschließender Romantisierung alles Gälischen gesehen werden, welche ab dem Jahre 1746 nach der Niederlage bei Culloden begann.

Mit der Veröffentlichung des Ossian durch James MacPherson nahm diese Romantisierung Fahrt auf. Sie hat bis heute weitreichende Auswirkungen auf das weltweite Schottlandbild. Vom 18. Jahrhundert bis in unsere jüngste aktuelle Zeit entsteht ein Phantasiekonstrukt des Keltisch-Gälischen. Die romantische Rezeption gälischer Kultur als magisch, mysteriös, tragisch und hoffnungslos in Musik, Literatur, Malerei und Film hat den Blick auf die Erzeugnisse gälischer Sprache und Kultur bis heute zunehmend verstellt.

Mit der abschließenden Zuordnung der gälischen Lied- und Textvorlagen zu den Liedbearbeitungen durch Beethoven werden diese den keltomanischen Nebeln entrissen, ihre Wurzeln offengelegt. Damit kann dann auch die Frage geklärt werden, ob es sich denn wirklich nur um rein schottische Lieder handelt oder ob die nationale Zuordnung durch Thomson nach den Ergebnissen in dieser Arbeit in neuem Lichte zu betrachten sein wird. Wir erhalten eine Antwort auf die Frage, welche dieser gälischen Lieder ursprünglich Volkslieder waren und noch sind und welche es nie waren, sondern durch die Übertragung in die Nationalmusik erst dazu wurden. Und wir wissen schließlich, ob wir noch von Beethovens schottischen Volksliedbearbeitungen sprechen sollten. Achtung Spoiler: Wir sollten nicht!

Und so nähern wir uns schließlich der doppelten Zielsetzung dieser Arbeit: Zum einen soll sie durch die Vervollständigung von Liedbiographien einen Beitrag zur Musik-Geschichtsschreibung liefern, zum anderen zur Rehabilitierung der gälischen Kultur in Bezug auf ihren bisher nicht gewürdigten Beitrag zu dieser Musik-Geschichtsschreibung beitragen. Darüber hinaus ist ganz praktisch eine neue Aufführungspraxis für die schottischen Lieder Beethovens möglich: Die gälischen Generationen der Melodien treffen auf die Kunstlieder Beethovens. Ihre musikalische Gegenüberstellung im historischen und kulturellen Kontext führt zu einer neuen Rezeption beider musikalischen Seiten und erweitert unser musikalisches, interkulturelles und historisches Verständnis für einen kleinen Teil der europäischen Musikgeschichte.

Die Forschung an diesem Thema stellt bildlich gesehen ein erstes Hinabtauchen in einen tiefen und dunklen See dar. Nicht alle schottischen Lieder Beethovens haben gälische Wurzeln. Bei einigen nicht in diese Arbeit aufgenommenen kann es vermutet werden. Jedoch sind sie so überformt, dass eine Rekonstruktion selbst mit größtem Aufwand ziemlich unmöglich scheint, vielleicht aber für die Zukunft nicht ausgeschlossen werden sollte. So enthält sich diese Arbeit möglicher Spekulationen, die nur auf tönernen Füßen stünden, und hofft, nicht den sicheren Grund des Belegbaren zu verlassen. Es versteht sich von selbst, dass alle Fehler in diesem Zusammenhang ausschließlich dem Konto des Autors zuzurechnen sind. Alle gälischen Texte in dieser Arbeit wurden vom Autor ins Deutsche übersetzt. Auch hier übernimmt der Autor die Verantwortung für eventuelle Fehler.

Die Rechtschreibung der gälischen Texte weicht teilweise erheblich von der heute üblichen ab. Auch folgen gleiche gälische Liedtitel oft einer unterschiedlichen Rechtschreibung. Diese Unterschiede sind historisch bedingt, wurden so übernommen und nicht der heutigen Rechtschreibung angepasst. Sie unterscheiden sich nicht so sehr, als dass sie nicht zu verstehen wären.

An dieser Stelle möchte ich einigen Menschen danken, ohne die es diese Arbeit nicht gäbe. Zuerst geht ein Dank an Ailean Domhnullach (Allan MacDonald), der mich durch jahrelangen Unterricht und die vielen gemeinsamen Gespräche und Auftritte lehrte, die gälische Sprache und Kultur zu lieben. Ohne seine langjährige Unterstützung, sein breites Wissen und die

Bereitschaft, mich bei meinen Forschungen zu unterstützen, wäre es nie dazu gekommen, diese Arbeit zu beginnen.

Besonderer Dank geht an meine Gutachter, Herrn Prof. Dr. Stefan Zimmer, Universität Bonn, der immer der Meinung war, ich solle promovieren, und mich darin unterstützte, dieses Thema in Angriff zu nehmen, sowie an Prof. Dr. William Gillies, Universität Edinburgh, der mir aus Edinburgh mit Rat und Tat zur Seite stand und die beide zusammen mit meiner Betreuerin an der Universität Koblenz, Frau Prof. Dr. Petra Kindhäuser, diese Promotion begleiteten. Sie ist mit der in dieser Arbeit häufig zitierten Autorin Petra Weber Bockholdt identisch.

Frau Prof. Dr. Petra Kindhäuser hat diese Betreuung meines sehr ungewöhnlichen Promotions-Themas offen und bereitwillig akzeptiert. Sie hat mir in jeder Phase meiner Arbeit weitergeholfen. Ich möchte ihr an dieser Stelle für ihre wertvolle Unterstützung in vielen klärenden und ermutigenden Gesprächen meinen zutiefst empfundenen Dank ausdrücken.

*Tha mi fada nur comain!*



## 1. Gälische Vorlagen der schottischen Lieder Beethovens – eine Bestandsaufnahme

Das Vorhaben, die möglichen musikalischen Vorlagen in der schottisch-gälischen Sprach- und Kulturwelt zu den Thomson/Beethoven-Arrangements schottischer Melodien zu identifizieren, wurde bisher noch nicht in Angriff genommen. Es gibt zu dieser Fragestellung bisher keine umfassenden Untersuchungen oder Einzelarbeiten, auf die man aufbauen könnte. Das hat wohl damit zu tun, dass Beethovens Liedbearbeitungen<sup>4</sup> für die Beethovenforschung selbst "am Rand seines kompositorischen Schaffens" stehen.<sup>5</sup> Sie werden in der Beethovenliteratur eher stiefmütterlich behandelt und erfahren erst im 20. Jahrhunderts eine anfänglich eher zögerliche Aufmerksamkeit. Marianne Bröker beschäftigt sich in einem Aufsatz kurz mit ihnen, bis dann Anfang der neunziger Jahre mehrere grundlegende Werke kurz hintereinander erscheinen. Petra Weber Bockholdt legt mit Beethovens Bearbeitung Britischer Lieder 1994 das Fundament für alle danach erscheinenden Publikationen. Von melodischen und klanglichen Charakteristika britischer Lieder über die verschiedenen Stadien von Beethovens Bearbeitungen, Fragen der instrumentalen Besetzung und Ausführung, Beethovens Bearbeitungen im Vergleich zu Haydn handelt es sich wohl um den ersten vollständigen Überblick zu Beethovens Britischen Liedern überhaupt. Barry Coopers Beethoven's Folksong Settings, ebenfalls von 1994, gibt einen Überblick über die Chronologie, die Quellen und den Stil der Lied-Bearbeitungen Beethovens, während Kirsteen McCue die Liedbearbeitungen im kulturellen Kontext Schottlands untersucht und grundlegende Arbeiten zum Folkloresammler George Thomson, seinen Quellen und seiner Arbeit als Herausgeber vorlegt. Besonderes Augenmerk legt sie auf das kulturelle Umfeld, für welches die Bearbeitungen gedacht waren, den musikalischen und literarischen Geschmack und die handwerklichen musikalischen Fähigkeiten in Schottland zur Zeit Thomsons.<sup>6</sup> Sie bilden den notwendigen Kontext zum Verständnis der Tatsachen, die überhaupt zur Entstehung des Liedersammlungen Thomsons geführt haben. Eine umfassende Gesamtdarstellung aller Quellen, ihrer Beschreibungen, Konkordanzen, gefolgt von der Einzeldarstellung aller britischen Lieder Beethovens, legt Weber-Bockholdt

---

<sup>4</sup> Ich verwende im Rahmen dieser Arbeit durchgehend den von Weber-Bockholdt etablierten Begriff der Liedbearbeitungen.

<sup>5</sup> Weber-Bockholdt (1994: 2)

<sup>6</sup> McCue (1993: 1)

dann im Jahre 1999 im Rahmen der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe (NBGA) mit dem Kritischen Bericht (KB) zu den Schottischen und Walisischen Liedern in Band 1 der Abteilung XI der Beethovenwerke vor. Dieser KB bildet vor allem, neben den bereits genannten Werken, den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Den historischen Kontext mit einer neuen Einschätzung zur Relevanz der Lieder in Beethovens Gesamtwerk bewertet Jan Cayers im Jahre 2015 neu. Für ihn, ähnlich wie bereits für Weber-Bockholdt, sind sie ebenso ernstzunehmende, wenn auch kleine Werke wie seine großen Kompositionen, da auch Beethoven selber oft von Kompositionen anstatt von Bearbeitungen sprach. Cayers bezeichnet sie als "Muster an handwerklicher Vollendung, Schlichtheit und Zweckmäßigkeit".<sup>7</sup> Dabei ist Cayers Standpunkt, wie auch der Coopers, immer der mit Blick auf das kompositorische Ergebnis bei Beethoven. Die Richtung allen Forschens ist immer werkimmanent auf dieses Ziel orientiert, auch wenn Cooper und McCue die Rückversicherung bei den schottischen Umständen und Quellen suchen. Beide verlassen sich dabei auf Thomson, der, wie Cayers beschreibt, weder "wissenschaftlich-methodisch" vorging noch "von einer erkennbaren Ideologie motiviert" war.<sup>8</sup> Weber Bockholdt lässt hier anklingen, dass Thomson wohl eher von einem erwachenden neuen Nationalbewusstsein getrieben war, eine politische Agenda zumindest nicht ausgeschlossen werden kann.<sup>9</sup> Im Mutterland des Herausgebers Thomson, in Schottland, findet eine Rezeption der Liedbearbeitung bis auf die Arbeiten von McCue nur verhalten statt. Rycroft hat sich in enger Zusammenarbeit mit McCue später mit den Bearbeitungen Haydns für Napier und auch Thomson beschäftigt. Das Interesse beschränkt sich aber auf einen kleinen akademischen Kreis in Glasgow und Edinburgh. Die Arbeiten wurden dann auf Deutsch in München veröffentlicht.<sup>10</sup>

Die Beschäftigung mit den Quellen Thomsons führt zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Bei der Frage zur Herkunft der Lieder hält sich Cooper im Großen und Ganzen an die "Nationalität" der Lieder, die Thomson einführt, und kritisiert Poser<sup>11</sup>, dessen Einteilung er für misslungen hält, da er von falschen Voraussetzungen ausgehe. McCue stellt den nationalen Kontext der Lieder nicht nur nicht infrage, sondern sieht ihn überhaupt als

---

<sup>7</sup> Cayers (2015: 524)

<sup>8</sup> Cayers (2015: 518)

<sup>9</sup> Weber-Bockholdt (1994: 12)

<sup>10</sup> Rycroft, McCue u.a. (2001) und (2004)

<sup>11</sup> Poser (1978)



Voraussetzung für die Entstehung der Liedersammlungen.<sup>12</sup> Sie sieht sich aber, wie alle, die sich mit Thomsons Liedersammlungen beschäftigen möchten, mit der recht unübersichtlich zu nennenden Herausgebertätigkeit Thomsons konfrontiert, die eine Chronologie seiner Herausgebertätigkeit sehr erschwert.<sup>13</sup> Weber-Bockholdt erklärt die Begeisterung für eine schottische "Nationalmusik" mit dem Begriff einer "nationalpsychologischen Implikation", nach der Niederlage von Culloden im Jahre 1746, sieht ansonsten einen "Gegenstand eines hundertfach dokumentierten und längst zur Selbstverständlichkeit etablierten Interesses".<sup>14</sup> Das Thema der nationalen Herkunft der Lieder überhaupt mit der sprachlich geteilten Situation in allen Ländern, aus denen Thomson seine Vorlagen erhielt, zu verbinden, erfolgt nur verhalten. Sowohl in Irland (Irish-Gälisch), als auch in Wales (Kymrisch oder Walisisch) und natürlich in Schottland (Schottisch-Gälisch) haben wir es zumindest mit zweisprachigen Regionen zu tun, in Schottland je nach Lesart sogar mit einer dreisprachigen, wenn man das Scots als eigene Sprache hinzuzählt. Weder für McCue noch für Cooper ist dies eine Kategorie, die Berücksichtigung erfährt. Das ist bei Weber-Bockholdt anders: Hier wird in einer Fußnote eine englische Übersetzung des gälischen Titels *O Ono Chrio* bei Beethoven angeboten.<sup>15</sup> Das Lied *Oh! Would I were but that sweet linn* wird mit seinem irisch-gälischen Titel *Cailín deas crúite na mbó* als irisch identifiziert.<sup>16</sup> Sie geht auf das musikalische Genre des *pìobaireachd*, der gälischen Kunstmusik, ein und sieht deutlich den Gegensatz der "Nationalmusik" zur "traditionellen Musik" – eine Differenzierung, die sie mit Collinson teilt.<sup>17</sup> Der Kritische Bericht (KB) zu Abteilung XI, Band 1 der NBGA gibt u.a. Hinweise auf Titel gälischer Vorlagen: Zu *The Highland Watch* wird *An Freicadan Dubh* als Vorlage angeführt und zu *Erin, Oh Erin* das gälische Lied *Tha mi nam chadal*.<sup>18</sup> Beide Lied-Titel werden allerdings nicht als gleichberechtigte gälische Titel der Beethoven-Fassungen neben den englischen Titeln in den Titelzeilen der Notenbände aufgeführt. Bei den walisischen Liedern wurde hier anders verfahren.<sup>19</sup> Ihre walisischen Liedtitel werden in der Notenausgabe der

---

<sup>12</sup> McCue (1993: 5)

<sup>13</sup> McCue, Kirsteen: The most intricate bibliographical enigma: understanding George Thomson (1757–1851) and his collections of national airs, in: Turbet, R.B. Hrsg.: Music Librarianship in the UK: Fifty Years of the British Branch of the International Association of Music Librarians. Fifty Years of the British Branch of the International Association of Music Librarians. London 2003

<sup>14</sup> Weber-Bockholdt (1994: 11)

<sup>15</sup> Weber-Bockholdt, (1994: 239, Fußnote 16)

<sup>16</sup> Weber-Bockholdt (1994: 78) Fußnote 40 unten siehe auch: WoO. 154 (12 Irische Lieder) no. 9

<sup>17</sup> Weber-Bockholdt (1994: 18)

<sup>18</sup> KB (1999: 84) und (1999: 78)

<sup>19</sup> Auch die irisch-gälischen Titel der irischen Beethoven-Lieder werden nicht genannt.

NBGA sowie im Kritischen Bericht immer auch in der Titelzeile des Liedes genannt. Dies führe ich auf die vollkommen unterschiedliche Quellenlage bei den walisischen im Gegensatz zu den schottischen Liedern zurück. Auch dürfte hier die (verkaufs-) politische Agenda Thomsons eine Rolle gespielt haben. Weber-Bockholdt gibt also als einzige einige Hinweise auf die gälischen Vorläufer einiger Thomson-Vorlagen für Beethoven, die als Startpunkt für weitere Untersuchungen hilfreich sind.

Gelegentlich tauchen im angelsächsischen Raum Bemerkungen in Vorträgen oder in Beiträgen zu wissenschaftlichen Periodika zu möglichen gälischen Vorlagen dieser Lieder auf. Michael S. Cohen bemerkt u.a. zu Beethovens *O Ono Chrio* "both are in fact Gaelic lamentations"<sup>20</sup>, leider ohne die Namen dieser gälischen Klagelieder zu nennen.<sup>21</sup> Biamonte<sup>22</sup> beschäftigt sich mit der Modalität der schottischen Melodien bei Beethoven, bezieht sich auch auf die Modalität der gälischen Musik, bleibt jedoch allgemein. Das scheint dem Umstand geschuldet zu sein, dass beide über keine Kenntnisse der gälischen Sprache verfügen. Den ersten und auch bisher einzigen konkreten schriftlichen Hinweis überhaupt aus dem gälischen Kulturbereich auf eine gälische Vorlage für ein Thomson-/Beethoven-Lied findet sich bei Allan MacDonald, der auf die Verbindung zwischen Beethovens *Enchantress*, *Farewell!* und *Mhnathan a' Ghlinne sa* hinweist.<sup>23</sup>

MacDonald stellt fest: "(George) Thomson would seem to have extended its (gemeint ist das Musikstück, Anm. d. Autors) appeal to a wider classical audience, to Beethoven and Moscheles for instance."<sup>24</sup> Sowohl *Mhnathan a' Ghlinne sa* als auch *Tha mi nam chadal* sind dem Autor dieser Arbeit in Text und Melodie bekannt gewesen, sie wurden in der Sommerschule Ceòlas auf der Hebrideninsel South-Uist unterrichtet. So konnte die Ähnlichkeit zwischen den gälischen Melodien und den entsprechenden Beethoven-Arrangements rein zufällig durch Hören bemerkt werden.

MacDonalds Bemerkung in der Fußnote als Beleg für die Richtigkeit der Ähnlichkeit sowie die Hinweise bei Weber-Bockholdt für eine Verbindung zwischen gälischem Liedgut und den Liedbearbeitungen Beethovens waren der Auslöser für das beabsichtigte Forschungsvorhaben.

---

<sup>20</sup> Cohen, Michael C.: (2015: 153) unten über *ono chrio*: "Both are in fact Gaelic lamentations ..."

<sup>21</sup> Mehrere direkte Nachfragen blieben leider ohne Antwort

<sup>22</sup> Biamonte, Nicole: (2006)

<sup>23</sup> MacDonald (1996: 147)

<sup>24</sup> MacDonald, Allan: *The Relationship between Pibroch and Gaelic Song: its Implications on the Performance Style of the Pibroch Urlar*. Master Thesis. University of Edinburgh 1996. Fußnote, S. 178 und im Text, S. 179

## 2. Zum methodischen Vorgehen

### 2.1 Ein erster Einstieg – Melodien hören und vergleichen

Diese Arbeit verfolgt nicht in erster Linie den Ansatz eines Melodienvergleichs durch Vergleich von Notierungen einzelner Stücke, sondern geht von der zu hörenden Lied-Melodie aus und versucht zuerst über das Hören Ähnlichkeiten zu identifizieren und diese anschließend zu belegen.

Für diese grundsätzliche Entscheidung über die Vorgehensweise gibt es mehrere ausschlaggebende Gründe: Die Melodien, die George Thomson an Ludwig van Beethoven zur Bearbeitung schickte, hatten zu oft bereits einen langen Transformationsprozess hinter sich. Sie wurden schon bei ihrer Aufzeichnung von ihren Erstsammlern nur bedingt authentisch festgehalten. Thomson hat sie dann weiter verändert, indem er Text und Musik komplett voneinander trennte.<sup>25</sup> Dies führt dazu, dass ein Text nicht mehr zu seiner ursprünglichen Melodie passt, d.h. nicht mehr zu ihr gesungen werden kann.

Es findet eine Standardisierung statt, die Melodie kann nicht mehr der Phrasierung des Textes folgen, wie es in der traditionellen gälischen Musik vorgesehen ist. Die Folge: Das Lied wird nur noch bedingt bis überhaupt nicht mehr singbar. Bereits Patrick MacDonald merkt im Vorwort zu seinen Highland Vocal Airs (...) 1784 an: "Die langsamen klagenden Töne (...) werden von den Eingeborenen auf wilde, kunstlose und unregelmäßige Weise gesungen. Sie sind hauptsächlich mit dem Gefühl und dem Ausdruck der Musik beschäftigt und verharren bei den langen und pathetischen Noten, während sie über die unteren und verbindenden Noten hinweghetzen, so dass es für den Hörer immer schwieriger wird, irgendeinen Takt zu erkennen. Sie selbst scheinen beim Singen wenig oder gar keinen Eindruck von Takt zu haben. (...) Sie (die Melodien, Anm. d. A.) konnten nicht verstanden werden, außer von denen, die die Gelegenheit hatten, sie von den Eingeborenen gesungen oder gespielt zu

---

<sup>25</sup> Thomson 1825 im Vorwort zu Band V der Select Melodies: "(...) The practical part oth the work was, to the Editor, a subject of most anxious consideration, (...) for although a considerable portion of the Airs had long be united to unexceptionable Songs, yet a far greater number stood matched with Songs of such a silly, vulgar, or indelicate Character, as could no longer be sung in decent society, or amongst persons of good taste: and it became necessary, in order to preserve and perpetuate those beautiful Melodies, to rid them of their coarse metrical associates, and to get them matched with others more congenial to their nature and worthy of their beauty. (...)“

hören. Der Herausgeber hat es daher gewagt, diese Stücke in regelmäßigen Takten zu notieren.<sup>26</sup>

## 2.2. Probleme der Notierung gälischer Lieder

Diese Praxis hat bis heute innerhalb der gälischsprechenden Musikwelt nicht nur Unterstützer, besonders, wenn es um das gesungene Lied geht.

Die gälische Folkloristin und Sängerin, Dr. Anne Lorne Gilles, merkt dazu an: "Die Melodien gälischer Lieder in konventioneller Notierung einzufangen, ist niemals annähernd befriedigend, (...). Denn dies sind fließende, subtil sich verändernde Melodien: Die Worte bestimmen den Rhythmus, die Betonung, und sogar die melodische Struktur jeder Zeile, (...). Aber letzten Endes gibt es nur eine grundsätzliche Regel, um gälisch zu singen: Sing die Worte so genau wie möglich in der Art, in der sie gesprochen werden sollten."<sup>27</sup>

Der gälische Dudelsackspieler, Spezialist für *ceòl mòr* und Sänger Allan MacDonald betont ebenfalls, dass es auf die Sprache und weniger auf die musikalische Notierung ankomme, wenn er ausführt: "Wichtig ist hier, dass, wenn ein Gälischsprecher die Worte am Beginn eines gälischen Liedes sieht, er sofort den Rhythmus der Melodie erkennen sollte (abgeleitet von den darunter stehenden Wörtern), auch wenn die Notierung und die Wörter nicht genau zueinander passen. Wichtig zu bedenken ist, dass die musikalische Notierung bestenfalls eine ungefähre Orientierung geben kann. Liest man die Notierung ohne Kenntnis des Pibroch-Idioms eingebettet in seinen linguistischen Kontext, dann ist die Notierung nur von geringer Relevanz."<sup>28</sup> Die Sängerin Margaret Stewart pflichtet MacDonald bei, wenn sie sagt: "Die Betonungsmuster der gälischen Dichtung (...) sollten Rhythmus und den Gebrauch der Grundmelodie für den Sänger vorschreiben, und zwar in dem Sinne, dass nicht zwei

---

<sup>26</sup> MacDonald (1784/2000: 5) "The slow plaintive tunes (...) are sung by the natives in a wild, artless, and irregular manner. Chiefly occupied with the sentiment and the expression of the music, they dwell upon the long and pathetic notes, while they hurry over the inferior and connecting notes, in such a manner as to render it exceedingly difficult for a hearer to trace any measure of them. They themselves, while singing them seem to have little or no impression of measure. (...) They could not have been understood, but by those who had the opportunity of hearing them sung or played by the natives. The publisher has therefore ventured to write out these pieces in equal bars."

<sup>27</sup> Gillies (2005: xvii): Capturing the melodies of Gaelic songs in conventional staff notation is never altogether satisfactory, (...). For these are fluid, subtly-changing melodies: the words determine the rhythms, emphases, and even melodic structure of each line, (...) But at the end of the day there is just one fundamental rule for all Gaelic singing: sing the words as nearly as possible to the way they should be spoken.

<sup>28</sup> MacDonald (1996: 173): „What is important is that when a Gaelic speaker sees the words of the beginning of a song, the person should be immediately aware of the rhythm of the tune (from the words underneath) though the notation and the words do not exactly match. What is important to bear in mind is that the musical notation can, at its best, only be a rough guide. If one reads the notation without knowledge of the pibroch idiom set within its linguistic context, then the notation is of little relevance.“

Strophen in Bezug auf Notenwerte identisch sind. Rhythmische Freiheit ist einer der wichtigsten Aspekte des gälischen Singens, und ist der am wenigsten verstandene, wenn man nicht damit aufgewachsen ist."<sup>29</sup>

Und John MacInnes stellt zur Auswirkung von moderner Notation von Piobaireachd fest:

"Der Wettbewerbsteilnehmer aus dem Jahre 1781, wenn er es erleben könnte, wäre zweifelsohne überrascht über die moderne Uniformität der Vortragstile, Melodie-Arrangements, Titel und Geschichten zum Dudelsack, aber dies ist der Preis, den wir für den Vorzug der Notenschrift zu zahlen haben und für das Abdriften der ceòl mòr weg von ihren kulturellen Wurzeln in der Gàidhealtachd. Wenn der moderne Schotte bei Pibroch ein Durcheinander von Melodien ohne Maß oder Ende empfindet, dann ist dies eine verständliche Widerspiegelung seiner Entfernung von der kulturellen Sprache, in der die Musik erzeugt wurde."<sup>30</sup>

Bereits Sir Walter Scott berichtet über die Schwierigkeiten, Hochlandmusik zu notieren, in einem Brief vom 1. Juni 1808:

"Verehrteste, Mir wurde vor einiger Zeit die Ehre Ihres Briefes zuteil und augenblicklich habe ich an Mr Atwood geschrieben, um ihm meinen Dank auszusprechen für die Ehre, mein Schlaflied mit seiner Musik zu vermählen – ich habe die Noten der originalen, gälischen Melodie beigefügt, beschafft nach vielerlei Nachforschungen und Schwierigkeiten, denn der Charakter der Hochland-Musik ist so wild und unregelmäßig, dass es – so wurde mir gesagt – extrem schwierig ist, sie auf Noten zu reduzieren."<sup>31</sup>

Gestützt werden diese Äußerungen von einem der Begründer der modernen Feldforschung im Bereich der traditionellen Musik, dem Ethnomusikologen Constantin Brailoiu, wenn er schreibt, dass die Struktur mündlich überlieferter und vorgetragener Poesie und Lieder "ein

---

<sup>29</sup> Margaret Stewart: „The stress pattern of the Gaelic poetry within the performance should dictate the rhythm and use of the basic melody for the singer, so that no two verses are the same with regard to note values. Rhythmic freedom is one of the most important aspects of traditional Gaelic singing, and is the one least easily understood by those not brought up with it (...)“

<http://www.margaretstewart.com/margarets-blog> besucht am 18. November 2018

<sup>30</sup> MacInnes (1988: 310): „The 1781 competitor, could he but witness it, would doubtless be surprised at the modern uniformity of playing styles, tune arrangements, titles and piping lore, but such is the price we have to pay for the benefits of staff notation, and for the drift of ceòl mòr away from its cultural roots in the Gàidhealtachd. If the modern Scot finds in pibroch the confusion of tunes without measures or end, this is an understandable reflection of his remoteness from the cultural idiom in which the music was engendered.“

<sup>31</sup> TO MRS. HUGHES

MY DEAR MADAM,-I was honourd with your letter some time ago and immediatly wrote to Mr. Atwood to express my thanks for the honour he has done my Lullaby in wedding it to his music.-I have inclosed the notes of the original Gaelic air procured after much enquiry and some difficulty for the character of the Highland music is so wild and irregular that it is I am informed extremely difficult to reduce it to notes.

EDINR 1st June [1808]

<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/etexts/etexts/letters2.PDF>

zumindest ewig zu debattierendes Thema bleibt."<sup>32</sup> Und Gilbert Rouget zitiert Bela Bartók zum Thema, wie exakt die Aufzeichnung von traditioneller Musik sein kann:

"Streng genommen wird sich eine exakte Transkribierung erst an dem Tag realisieren lassen, an dem wir das ganze einem Mechaniker überantworten."<sup>33</sup>

### **2.3. Aspekte der Aufführungspraxis**

Um gleich zu Beginn mit einem Missverständnis aufzuräumen soll angemerkt werden, dass sich natürlich auch gälische Lieder notieren lassen, auch wenn das für jede Zeile einer Strophe von Zeile zu Zeile und von Strophe zu Strophe anders aussähe. Was sich jedoch nicht befriedigend darstellen lässt, ist die Performativität<sup>34</sup> des Liedes, d.h. alle Aspekte, die neben Melodie und Text notwendig sind, um die gesamten Umstände einer Aufführungspraxis zu beschreiben. Wesentliche Aspekte hierfür scheinen mir, auch wenn diese Begriffe eigentlich aus der Theaterwissenschaft stammen, die der äußeren Umstände und des inneren Erlebens zu sein sowie die des emotionalen Gedächtnisses, des Unbewussten im Empfinden sowie des Gefühls für Wahrhaftigkeit, wie sie Stanislawski<sup>35</sup> beschrieben hat. Obwohl Stanislawski diese Themen hier im Rahmen einer professionellen Ausbildung für Schauspieler anspricht, gelten diese Aspekte für eine Aufführung von (traditioneller) Musik gleichermaßen, auch wenn sie möglicherweise unbewusst stattfinden. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Aufführung auf einer Bühne oder im informellen Kreis stattfindet. Der Vortragende ist sich möglicherweise der Abläufe nicht bewusst und kann sie vielleicht nicht steuern, er merkt aber, wenn sie bei sich oder anderen nicht stimmen.

Die unterschiedliche Performativität der gälischen Lieder hat zu vielen Versionen einzelner Lieder geführt, die sich durch regionale Traditionen, Schulen und Dialekte unterscheiden. Dies muss vom sogenannten song-cobbling, dem Zusammensetzen von Versatzstücken bestehender Lieder zu neuen auf existierende Melodien, wie Weber-Bockholdt es beschreibt, klar unterschieden werden.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Brailoiu (1984: 23), "(...) at least an ever debatable point"

<sup>33</sup> Brailoiu (1884: xv) "Striktly speaking a perfect transcription will only be realised on the day we can entrust the whole thing to the mechanic." Siehe auch MacDonald (1996: 31)

<sup>34</sup> zum Begriff der Performativität siehe Fischer-Lichte (2012)

<sup>35</sup> Stanislawski 1984

<sup>36</sup> Weber-Bockholdt (1994: 12)

## 2.4. Identifizierung gälischer Vorlagen über Titel und Text

Von der Seite der Liedtitel oder gar nur der Texte der Beethoven-Arrangements ausgehend an die gälischen Vorlagen der Lieder zu gelangen, kann entweder nur teilweise gelingen oder sogar vollkommen in die Irre führen. Thomson hatte Beethoven die Melodien ohne Texte geschickt. Erst später entschloss er sich dazu, ihm zumindest einige wenige Informationen zu den Melodien zu liefern, wie z.B. die recht frugale Information zur Melodie von *Low down in the broom*: "Mon père est Morose, et ma mère me gronde, – mais n'importe, car mon amant ést (sic!) constant."<sup>37</sup>

Auf Deutsch: "Mein Vater ist mürrisch und meine Mutter schimpft mit mir, aber was soll's, denn mein Geliebter ist mir gut." Das entspricht zwar dem Inhalt der Thomson-Vorlage, gibt aber keinerlei Hinweis auf eine ebensolche gälische. Die endgültigen Liedtitel bei Beethoven sind auch nur teilweise hilfreich. Selbst ein Titel mit eindeutigem Bezug zu wichtigen Daten der gälischen Geschichte wie *On the massacre of Glencoe* kann vollkommen irreführend sein, da in diesem Fall Text und Titel erst später von Walter Scott verfasst wurden und mit der Original-Melodievorlage nicht zwingend etwas zu tun haben müssen. Noch dazu wurde das Glencoe-Thema auch mit einer irischen Melodie verbunden, obwohl das Massaker in Schottland stattfand.<sup>38</sup> In wenigen Fällen kann es sich dagegen doch um eine einfache Übersetzung aus dem Gälischen handeln, und man ist auf der richtigen Fährte.

Hinweise zu den Melodien, etwa in den Kommentaren von William Stenhouse zum Scots Musical Museum, sind oft hilfreich, weil sie die Hintergründe der Thomson-Vorlagen aufhellen können. Robert Burns selbst hat zu einigen seiner Liedvorschläge Hinweise auf gälische Vorläufer genannt. James Hoggs Hinweise auf gälische sind dagegen mit Vorsicht zu genießen, da sie sich oft als falsch herausstellen und wohl teilweise zu Marketingzwecken erfunden wurden. Die Titel und Texte Lady Nairnes müssen häufig dem Reich der Phantasie und Erfindung zugewiesen werden und sind für unser Vorhaben nicht zielführend.

Die oben angeführten Bedenken und Argumente waren ausschlaggebend für die Entscheidung, einen Ansatz des Hörens und Vergleichens durch Hören zu verfolgen. Der Autor darf nach über 20 Jahren intensiver Auseinandersetzung mit gälischen Liedern und

---

<sup>37</sup> BW (1999: 92)

<sup>38</sup> WoO 152, Nr. 5 "On the massacre of Glencoe"

dem Studium der gälischen Sprache für sich in Anspruch nehmen, die Melodie mehrerer Hundert von ihnen im Gedächtnis abrufbereit zu haben. Der erste Ansatz war daher das intensive Hören der schottischen Lieder Beethovens in der Hoffnung, spontan Ähnlichkeiten mit gälischen Melodien erkennen zu können. Dies gelang auch schon beim Hören eines der ersten Stücke, so dass die Entscheidung fiel, das Forschungsvorhaben in Angriff zu nehmen. Die irische Beethoven-Melodie *Our bugles sung Truce, The Soldier's Dream* konnte als das schottisch-gälische Lied *Tha na h-uain air an tulaich* identifiziert werden. Es handelt sich dabei allerdings um eine Übersetzung eines irischen Stückes mit einem irisch-gälischen Titel in die schottisch-gälische Sprache aus den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts. Es wurde eine Ähnlichkeit entdeckt, allerdings stimmte die historische Abfolge für das Forschungsvorhaben nicht. Es stellte sich demnach also auch die Frage nach der historischen Authentizität. Ein weiteres Problem ergibt sich: Viele gälische Melodien – besonders Tanzmelodien wie Reels oder Jigs – haben große Ähnlichkeiten miteinander. Die Methode des Erkennens durch Hören hat einen gravierenden Nachteil, der immer zu bedenken ist: Man kann sich Melodien durch zu häufiges Hören sozusagen "schönhören", d.h., man unterliegt der Gefahr, dass man sicher ist, dort Ähnlichkeiten zu entdecken, wo es keine gibt. Trotzdem scheint der Ansatz des Hörens erfolgversprechend zu sein auf dem Weg, für Beethovens Bearbeitung schottischer Lieder die Liedbiographien um die Komponente der möglichen gälischen Vorlage zu vervollständigen.

## **2.5. Datenerhebung zur Liedbiographie**

Für jede der Beethoven-Melodien in Opus 108 und WoO 156 wurde ein Datenblatt angelegt, um alle Informationen zu einer möglichen gälischen Vorlage oder einer auch parallel zum Thomson-/Beethoven-Arrangement existierenden gälischen Melodie zusammenzufassen. Diese Datenblätter sind nach dem folgenden System aufgebaut:

### **Vermutung nach Gehör**

Die Vermutung, ein Stück durch Hörvergleich erkannt zu haben, führte zur Nachprüfung durch in der gälischen Kulturgemeinschaft angesehene und akzeptierte Gewährsleute. Sie werden befragt, ob ihnen das entsprechende Stück irgendwie bekannt vorkomme.

Eventuelle Hinweise werden dann weiterverfolgt, um sie durch Belege für diese Vermutung zu verifizieren.



## **Der Kritische Bericht**

Ausgangspunkt für jede Gegenprüfung war immer zuallererst der Kritische Bericht der Beethoven-Werke (KB), Abteilung XI, Band 1, Schottische und Walisische Lieder, kombiniert mit Weber-Bockholdt, Beethovens Britische Liedbearbeitungen sowie Coopers Beethoven's Folksong Settings. Alle Informationen über die schottischen Lieder in Opus 108 und WoO 156 wurden auf Hinweise zu gälischen Vorlagen, *tune-titles*, Bemerkungen jeder Art untersucht, die Hinweise zu gälischen Vorlagen liefern könnten. Die in BW genannten *tune titles* sind hier besonders wertvoll, nennen sie doch häufig auch andere Titel der Melodien als die von Thomson letztendlich benutzten. Untersuchungen des kritischen Kommentars zu den schottischen Liedmelodien geben somit Hinweise auf die gälische Herkunft einer Melodie.

## **Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven**

Die Aussendung der Melodien von Thomson an Beethoven sind im Kritischen Bericht dokumentiert. Dieses Datum wird auch hier festgehalten, um festzustellen, ob es gälische Vorlagen gibt, die vor diesem Datum belegt sind und damit als Vorläufer infrage kommen.

## **Die Internetportale**

Alle Liedtitel, die im Kritischen Bericht genannt werden, wurden in einschlägigen Internetportalen, wie z.B. [tunearch.org](http://tunearch.org) oder [thesession.org](http://thesession.org), auf die Nennung eines Titels in irischer oder schottisch-gälischer Sprache überprüft. Oft finden sich hier umfassende Liedfelder, d.h. die gesamte Titel-Chronik bzw. Verwandtschaft zu anderen Liedern umfassende Chronik eines Stückes. Dies ergibt häufig wertvolle Querverweise, alternative Liedtitel führen zu Verbindungen in die gälische Liedwelt. Die beiden hier genannten Internet-Datenbanken sind offene Portale für die internationale Szene der sogenannten irischen und schottischen Folkmusik. Hier werden weltweit Informationen zu einzelnen Melodien zusammengetragen und diskutiert. Wichtig für die vorliegende Arbeit ist hier der Vergleich eventuell alternativer Melodie-Titel als Grundlage für die weitere Recherche. In einigen Fällen konnten über diese Portale auch Liedtexte, Notierungen oder Einspielungen der entsprechenden Lieder/Melodien gefunden werden. Portale wie [mudcat.org](http://mudcat.org) bieten Online-Foren zur Diskussion von Text und Melodie vieler gälischer Stücke. Das Online-Portal

der National Library of Scotland ist eine unschätzbare Hilfe für das Durchsuchen der in digitalisierter Form vorliegenden Lieder- und Melodiesammlungen auf gälische Titel und Informationen.

### **Informationen der Gewährsleute**

Bei diesen Gewährsleuten handelt es sich im Wesentlichen um Personen, die fest in der gälischen Gemeinschaft verwurzelt sind, bei den meisten um Muttersprachler, alle sind entweder Traditionsbewahrer, Sänger oder beides und geben ihre Lieder traditionell, in Kursen oder im akademischen Bereich weiter. Mögliche gälische Vorlagen oder Parallelen wurden in Gesprächen mit diesen Experten geprüft.

Diese Gesprächspartner waren:

Ailean Domhnullach, (Allan MacDonald), Glenuig, South-Uist

Gälisch-Muttersprachler, traditioneller Dudelsackspieler und gälischer Sänger

Màiri NicAonghais, (Mary MacInnes) South-Uist

Gälisch-Muttersprachlerin, Sängerin, Dozentin am Royal Scottish Conservatoire, Glasgow

Rona Lightfoot South-Uist

Gälisch-Muttersprachlerin, traditionelle Dudelsackspielerin, Sängerin

Christine Primrose Lewis

Gälisch-Muttersprachlerin, traditionelle Sängerin, Dozentin in Sabhal Mòr Ostaig

Griogar Labhruidh Ballachulish, Isle of Skye

Gälischsprecher, Dudelsackspieler, Dozent in Sabhal Mòr Ostaig

Die Gewährsleute gaben zu den Liedern oft wertvolle Hinweise zur Entstehungsgeschichte des Stückes. Das gemeinsame Online-Portal der BBC und der School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais, ist eine wichtige Referenz zur Verifizierung der Lieder. Wurde die Ähnlichkeit oder Verwandtschaft einer Melodie durch die Gewährsleute bestätigt, folgte die Absicherung dieser Bestätigung durch Belege in gälischen Lieder- und Melodiesammlungen, denn auch hier lauert die gleiche Gefahr des "Schönhörens", die zu falschen Ergebnissen führt. Die drei wichtigsten Sammlungen sind Simon Frasers *The airs and melodies peculiar to the Highlands of Scotland and the Isles*, Patrick MacDonalds *Collection of Highland vocal airs*

und Campbells *Albyn's Anthology*, da Thomson sie kannte und sich auf sie bezogen hat. Die Datierung der Aussendungen der Melodien von Thomson an Beethoven sind alle im Kritischen Bericht bei Weber-Bockholdt belegt. Findet sich eine gälische Vorlage in einer Melodiensammlung vor diesem Datum, gibt es eine historisch mögliche Verbindung zwischen der Beethoven-Bearbeitung und einer zeitlich davorliegenden gälischen Melodie.

### **Hörbeispiel:**

Sodann schließt sich der Hinweis auf Hörbeispiele für die gälischen Melodien an. Bei den Beethoven-Werken werden keine bestimmten Hinweise gegeben, da sie in ausreichender Vielfalt sowohl auf CD eingespielt als auch im Internet nachzuhören sind.

Es ist jedoch teilweise sehr schwierig, Aufnahmen der gälischen Entsprechungen zu finden. Es werden entweder Links zu Internetportalen, wie beispielsweise Tobar an Dualchais, YouTube oder folktunefinder vorgeschlagen oder auf eigene Aufnahmen im Rahmen der Feldforschungen verwiesen. Diese entstanden während der Gespräche mit den Gewährsleuten. Sie sind von sehr unterschiedlicher Qualität, da sie teilweise spontan mit einem Mobiltelefon aufgenommen oder mit dem practice-chanter (Übungspfeife) gespielt wurden. Nichtsdestotrotz sind sie wichtige Belege für die Ähnlichkeit der gälischen Melodien.

Eine CD mit den gälischen Melodien und Einspielungen aus den Notensammlungen findet sich in der hinteren Umschlagseite dieser Arbeit.

### **Liedart**

In dieser Rubrik des Datenblattes wird eine erste Einordnung der Liedart vorgenommen. Diese Kategorisierung dient später der näheren Untersuchung der Frage, ob es sich bei dem entsprechenden Stück um ein "Volkslied/Folksong" oder eine andere Gattung der Vokal- oder Instrumentalmusik des gälischen Kulturraumes handelt.

### **Gälische Entsprechung:**

Die Titel der gälischen Entsprechung der Thomson-/Beethoven-Melodien werden in dieser Rubrik mit den entsprechenden Quellen genannt

Spätestens ab diesem Punkt sollte sich anhand der Quellen herausgestellt haben, ob es sich bei dem Lied um ein originär schottisches oder um eines handelt, welches im gemeinsamen

Kulturraum der gälischen Sprache auch in Irland vorkommt. Damit kann die bisherige Einteilung der Lieder nach Nationalzugehörigkeit durch Thomsen präzisiert werden.

### **Bemerkungen/Texte/Historischer Hintergrund**

Dieser Abschnitt ist der größte und umfasst die gälischen Liedtexte der infrage kommenden Lieder mit den deutschen Übersetzungen, ihre Quellen sowie Diskussion der Lied-Informationen in der Literatur. Ebenso werden hier die mit den Liedern in Verbindung stehenden Geschichten im Kontext dargestellt. Damit sich die gälischen Texte dem Leser erschließen, wurden sie vom Autor alle ins Deutsche übersetzt.

### **2.6. Veränderung durch Kontrafaktur**

Mit Kontrafaktur bezeichnet man die vorsätzliche Veränderung von Melodien und Lied-Texten.

Der Begriff der Kontrafaktur wurde maßgeblich von Gennrich geprägt. Er stellt fest: "Den Vorgang des Nachdichtens eines Liedes auf eine präexistierende Melodie bezeichnen wir als Kontrafaktur."<sup>39</sup> Der Vorgang der Kontrafaktur kann auf verschiedene Weise auf eine Melodie oder ein Lied wirken. Gennrich erklärt zunächst die reguläre Kontrafaktur. Hierbei handelt es sich um die häufigste Art einer solchen Veränderung, es ist die komplette Übernahme einer Liedstruktur in Melodie und Text, wobei der Text nur geringfügig verändert wird, ansonsten die gesamte Struktur unangetastet bleibt. Bei der irregulären Kontrafaktur, die Gennrich als die interessanteste bezeichnet,<sup>40</sup> wird zusätzlich die textliche Struktur verändert, Strophen werden verkürzt oder erweitert.

Rein auf der musikalischen Veränderung einer Melodie basiert die Initialkontrafaktur, bei der die Melodien zu Beginn eines Stückes verändert werden, um dann später zur Originalmelodie zurückzufinden.

Substanzieller ist der Eingriff in ein vorhandenes Werk bei der Grundlagen-Kontrafaktur: Der Autor des neuen Stückes bedient sich alter Vorlagen, die er nur als Motiv partiell benutzt, durch musikalische Brücken ergänzt und zu einem neuen Grundriss zusammenfügt, durch den allerdings die alte Vorlage noch hindurchscheint und partiell wahrnehmbar ist. Auch

---

<sup>39</sup> Gennrich (1967)

<sup>40</sup> Gennrich (1967: 68)

kann der Rhythmus verändert sein. Gennrich spricht bei Vorlagen zu dieser Art der Kontrafaktur von Liedern oder in Erinnerung haftenden Tonreihen, er schließt explizit schriftlich überliefertes Material aus.<sup>41</sup>

Wird nicht die gesamte Melodie übernommen, sondern lediglich ein Motiv, welches dann neu weiterentwickelt wird, d.h., "benutzt der Autor nur einen Teil einer präexistierenden Melodie, dann liegt Entlehnung vor."<sup>42</sup>

Wandernde Melodien und Texte nach Tappert<sup>43</sup> tauchen dagegen in verschiedenen Texten und Melodien auf, die sich augenscheinlich nicht aufeinander beziehen; Entlehnung oder gegenseitige Abhängigkeit sind nicht feststellbar.

Nach Lipphardt stammt der Begriff Kontrafaktur aus dem späten Mittelalter und beschreibt Veränderungsvorgänge sowohl in Sprache als auch Musik.<sup>44</sup> Er entwickelt, basierend auf Gennrich, ein Wort- und Begriffsfeld der Liedkontrafaktur, welches nach den verschiedenen Möglichkeiten der Kontrafaktur in Bezug auf Stil, gesellschaftliche Verankerung und Musik aufgebaut ist. Im Spannungsfeld von geistlicher und weltlicher Musik geht er von vier Richtungen der Kontrafaktur aus: 1. der geistlichen Parallelkontrafaktur, d.h. der Veränderung eines geistlichen Liedes, welches aber nach der Veränderung immer noch ein geistliches bleibt, 2. der geistlichen Kontrafaktur, nach der ein Lied von einer geistlichen zu einer weltlichen Produktion wird, 3. von einer weltlichen, bei der es sich genau umgekehrt verhält, und schließlich der weltlichen Parallelkontrafaktur, die ein weltliches Lied in ein neues weltliches umwandelt. Ferezci spricht von einer Kontrafakturfamilie.<sup>45</sup> Dieser Begriff bezeichnet alle musikalischen Erzeugnisse, die aus der Kontrafaktur eine Melodie oder eines Liedes entstanden sind.

Dazu stellt Weber-Bockholdt fest, dass sich bestimmte Melodien besser zur Kontrafaktur eignen als andere. Insbesondere muss der Text zur Melodie passen. Der Text "muss nur wenige bestimmte formale Voraussetzungen erfüllen: eine ziemlich feste Silben- oder Hebungsanzahl pro Vers, eine maximale Anzahl von Versen pro Strophe und gegebenenfalls die Berücksichtigung einer Refrainform".<sup>46</sup> Weber-Bockholdt beobachtet einen interessanten

---

<sup>41</sup> Gennrich (1967: 137)

<sup>42</sup> Gennrich (1967: 157)

<sup>43</sup> Gennrich (1967: 166), siehe auch Tappert (1889)

<sup>44</sup> Lipphardt (1967: 104)

<sup>45</sup> Ferezci (2012: 197)

<sup>46</sup> Weber-Bockholdt (1994: 13)

Unterschied zwischen der schottischen und der deutschen Art der Kontrafaktur oder des song cobbling: Sie zitiert Klopstock in seinem Brief vom 31.10.1767 an Cäcilie Ambrosius, der die Kontrafaktur als privates Freizeitvergnügen beschreibt. Weber Bockholdt sieht die Kontrafaktur von Liedern im 19. Jahrhundert als grundsätzlich zum Erliegen gekommen an.<sup>47</sup> Für die gälische Kulturwelt lässt sich das so nicht sagen, im Gegenteil ist der Prozess bis heute nicht abgeschlossen. Das hängt damit zusammen, dass der Bereich der gälischen Musik nach wie vor in einem halböffentlich bis privaten Raum existiert, in dem die Veränderung nach wie vor als Freizeitbeschäftigung erfolgen kann oder in neuerer Zeit durch die veränderte Aufführungspraxis der gälischen Lieder auch professionell erfolgt.<sup>48</sup> Für das Thema dieser Arbeit sind die drei ersten Richtungen der Kontrafaktur nicht relevant, denn es ist kein Fall bekannt, in dem ein kirchliches Lied die Vorlage für eine der schottischen Liedbearbeitungen Beethovens Pate gestanden hätte.<sup>49</sup> Die musikalischen Vorlagen, die Thomson an Beethoven sandte, sind alle aus Sammlungen mit Melodien weltlichen Ursprungs entnommen. Eine Grauzone könnte allenfalls das Genre der Totenklage sein, welches immer auch eine religiöse Konnotation hat.

Zur Überprüfung auf Kontrafaktur bei den gälischen Melodievorlagen für Beethoven wird das Augenmerk ausschließlich auf die von Lippard sogenannte Weltliche Parallelkontrafaktur gelegt. Von daher kann das neue Lied keine spirituelle Parodie, sondern ausschließlich eine "travestierende Parodie" sein. Das Wort- und Begriffsfeld der Kontrafaktur nach Lippard<sup>50</sup> kann also für die Zwecke dieser Arbeit um einige Punkte reduziert werden.

## I. Oberbegriff:

Kontrafaktur = Abfassen eines Liedes nach einer schon vorhandenen Melodie

## II: Bereich und Richtung

### 4. Weltliche Parallelkontrafaktur

---

<sup>47</sup> Weber-Bockholdt (1994: 13) Fußnote 30

<sup>48</sup> Der Autor darf in aller Bescheidenheit anführen, dass er eine Melodie eines Walkliedes aus South-Uist dazu benutzt hat, um ein Spottlied auf das seinerzeit neue iPhone u verfassen. Die Vorlage trägt den Titel *Tha fadachd orm fhìn o hi*, während die neue Fassung *Tha iphone agam fhìn o hi* heißt. Es wird regelmäßig bei cèilidhs gesungen.

<sup>49</sup> Dies hat auch mit der konfessionellen Situation in Schottland zu tun.

<sup>50</sup> Das komplette System findet sich bei Lippard (1967: 105).

weltlich >>>> weltlich

### III: Stil

Travestierende Parodie

### IV: Soziologie

1. niedere Kontrafaktur

2. hohe Kontrafaktur

nach Liedern der

nach Liedern der

unteren Schicht

oberen Schicht

### V: Musik (Gennrich)

Reguläre Kontrafaktur

Irreguläre Kontrafaktur (leichte Bearbeitung) >>>> musikalische Parodie

Grundlagenkontrafaktur (starke Bearbeitung) >>>> musikalische Parodie

Der von Lippard verfolgte Ansatz, die musikalische Kontrafaktur um den soziologischen Aspekt zu erweitern, ist für die vorliegende Untersuchung ein erfolgversprechender Ansatz, denn die Veränderungen der Melodievorlagen für Beethoven scheinen zumindest teilweise mehrere Stadien der Kontrafaktur durchlaufen zu haben. Die in dieser Arbeit rekonstruierten Vorlagen für Beethoven sollen im Folgenden einzeln auf die unterschiedlichen Stadien der Kontrafaktur nach der Grunddefinition Gennrichs und der erweiterten Lippards untersucht werden.

Nun kann geklärt werden, welche Prozesse der Kontrafaktur auf die gälischen Melodien und ihre Texte eingewirkt haben und auf welche Weise die gälischen Vorlagen geändert und verändert wurden, um zu den Melodien zu werden, die Beethoven zur Bearbeitung geschickt wurden. Und so kann gezeigt werden, inwieweit die gälischen Vorlagen und das Beethoven-Lied sich noch gleichen oder sich voneinander unterscheiden.

Dazu werden die rekonstruierten gälischen Vorläufer in die Kategorien gälischer Lieder eingeordnet, so wie sie bei Ross (1957) u.a. beschrieben werden; und es kann eine Abwägung vorgenommen werden, ob es sich bei den gälischen Liedern um Volkslieder handelt oder ob sie eher eine andere Funktion in der gälischen Kultur hatten und vielleicht noch haben.

Hier stoßen wir auf die Schwierigkeit, dass weder bei Ross noch bei anderen Forschern hierzu allgemeingültige, messbare Parameter zur Verfügung gestellt werden. Es gibt z.B.

Einteilungen in *ceòl beag* oder *ceòl mòr* des *piobaireachd*<sup>51</sup>, Matheson unterteilt gälische Musik in *amhran* und *iorram*, Watson folgt eher literaturhistorischen Grundsätzen, aber es werden immer nur Teilaspekte der Liedarten abgebildet.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Definition für *Ceòl mòr* etc siehe Kapitel 8.3.4. *Piobaireachd* – *ceòl mòr*, *Piobaireachd*-Lieder

<sup>52</sup> Siehe weitere Versuche der Kategorisierung im nächsten Kapitel.



### 3. Musik für die Gemeinschaft/Musik für die Gesellschaft – ein Vorschlag zur Kategorisierung von Liedern

Zur Kategorisierung gälischer Lieder wird daher ein System vorgeschlagen, welches auf den Theorien des Begründers der modernen Soziologie, Ferdinand Tönnies, beruht. Er unterteilt grundsätzlich menschliche, sozial interagierende Gruppen in die der Gemeinschaft und die der Gesellschaft.

Gemeinschaft steht hier, so Tönnies, für die Nachbarschaft, die Verwandtschaft und die Freundschaft, also eine Gruppe Menschen, die eng verwandtschaftlich, im Stammesverband und freundschaftlich sozial interagiert. Ihre gemeinsamen Erfahrungen und Erinnerungen sind prägend für ihre kulturellen Produkte, seien es solche ihrer materiellen oder ihrer geistigen Kultur. "So kann ein Dorf, ein Volk, ein Stamm, Geschlecht, und endlich eine Familie als besondere Art von Gilde oder von religiöser Gemeinde sich darstellen oder begriffen werden. (...) Gemeinschaftliches Leben ist gegenseitiger Besitz und Genuss, und ist Besitz und Genuss gemeinsamer Güter."<sup>53</sup> Zu diesen Gütern möchte ich auch die Musik zählen. Sie entsteht innerhalb dieser Gemeinschaft, wo sie beispielsweise eine feste soziale Funktion als Arbeitslied, Liebeslied, Totenklage oder Tanzlied hat. Collinson spricht von "indigenous folkmusic"<sup>54</sup>, es handelt sich also hier um die autochthone Musik einer Gemeinschaft. Dies kann bis zu dem gehen, was wir heute unter dem Begriff der Unterhaltungsmusik zusammenfassen. Mit diesem Ansatz erübrigt sich die gesamte Diskussion zur Definition, was ein Volkslied denn nun sei, wie sie von Bose, von Putlikowksy oder Röhrich geführt wurden und werden, mehr oder weniger auf einen Schlag.<sup>55</sup>

Unterstützt wird dieser Ansatz von Maud Karpeles:

"Volksmusik ist das Ergebnis einer musikalischen Tradition, welche sich durch den Prozess der mündlichen Überlieferung entwickelt hat. Die Faktoren sind: (...) 3. Selektion durch die Gemeinschaft, welche die Form oder die Formen bestimmt, in der die Musik überlebt."<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Tönnies (1878: 23 ff)

<sup>54</sup> Collinson (1966: 1)

<sup>55</sup> Siehe Röhrich (2002)

<sup>56</sup> Karpeles (1968: 9): Konferenz der IFMC (International Folk Music Council) in Sao Paulo 1954: "Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are: (...) 3. selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives."

Dieser Gemeinschaft steht die Gesellschaft entgegen. Gesellschaft definiert Tönnies als "einen Kreis von Menschen, welche, wie in Gemeinschaft, auf friedliche Art nebeneinander leben und wohnen, aber nicht wesentlich verbunden, sondern wesentlich getrennt sind, und während dort verbunden bleibend trotz aller Trennungen, hier getrennt bleiben trotz aller Verbundenheit. (...) Hier ist jeder für sich allein, und im Zustand der Spannung gegen alle übrigen. (...) In der hier gebotenen Vorstellung werden alle Güter als getrennte vorausgesetzt, wie ihre Subjekte – was einer hat und genießt, das hat und genießt er mit Ausschließung aller übrigen; es gibt kein Gemeinschaftsgut in Wirklichkeit."<sup>57</sup>

Gemeinsamkeit entsteht nach Tönnies in einer Gesellschaft lediglich auf Zeit und per Konvention und nur dann, wenn die Subjekte der Gesellschaft einen Nutzen davon haben. In der Gesellschaft würden wir eher das verorten, was wir heute z.B. unter klassischer Musik, E-Musik, Militärmusik oder allgemein auch Repräsentationsmusik verstehen.

Diese Einteilung in Musik für die Gemeinschaft bzw. für die Gesellschaft würde Schwierigkeiten anderer Kategorisierungsversuche relativieren oder vielleicht sogar beseitigen.

Um zu definieren, um welche Art Musik es sich handelt, müssen wir nicht mehr auf Urheberschaft, Alter, Herkunft oder Ähnliches achten, sondern lediglich auf die Funktion der Musik in einer bestimmten Zeit. Das bedeutet auch, dass sich mit dem Wandel der Zeit die Funktion der Musik ändern kann und damit durch die Veränderung der soziokulturellen sowie der politischen Rahmenbedingungen ein Wandern der Musiken zwischen den Welten der Gemeinschaft und der Gesellschaft jederzeit möglich ist.

Identifiziert als gälische Vorläufer der Beethovenfassungen, wird jedem Lied eine Kategorie der gälischen Lieder nach Ross zugeordnet. Mit der oben vorgeschlagenen Einteilung dieser Liedarten in Musik für Gemeinschaft oder für Gesellschaft ist es möglich darzustellen, bei welchen gälischen Liedern sich es um Volkslieder handelt und bei welchen nicht.

---

<sup>57</sup> Tönnies (: 39 ff)

#### 4. Hinweise auf gälische Vorlagen in der NBGA, Kritischer Bericht zu Abteilung XI, Band 1

In der neuen Beethoven Gesamtausgabe, Abteilung XI, Band 1, Schottische und walisische Lieder, Kritischer Bericht, finden sich einige Hinweise auf gälische bzw. walisische Vorläufer, Ähnlichkeiten oder Übereinstimmungen mit den schottischen und walisischen Liedern Beethovens. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den schottischen und walisischen Liedern fällt jedoch sofort ins Auge. Von den 26 walisischen Liedern haben 17 auch Titel in walisischer Sprache, sie werden zusammen mit dem englischen Titel in der Titelzeile des Liedes nebeneinander angegeben, zuerst der englische, anschließend der walisische Titel, so zum Beispiel Lied WoO 155, Wal 26 Good night – Gyrru'r byd o' mblaen, oder auch WoO 155, Wal 5 The golden robe – Isgin aur. Ob es sich jeweils um die gleichen Titel handelt, kann nur schwer gesagt werden. Bei Wal 5 wird die Echtheit des walisischen Titels Ysgin aur als "walisische Verballhornung des englischen Tune-titles bezweifelt.<sup>58</sup> Es scheint aber eher so zu sein, dass der englische Referenztitel der Liedmelodie *Skinner* eine Verballhornung des walisischen Titels ist. Das englische Wort *skinner* bedeutet Schälmesser, Abhäutemesser oder auch Kürschner, während die beiden walisischen Worte *gŵn* und *aur* mit *Robe* und *Gold* übersetzt werden und damit den Titel des Liedes ergeben.<sup>59</sup> Trotz der kontroversen Übersetzungen werden aber Hinweise auf walisische Titel gegeben, die sich verifizieren lassen.

Dies wird bei den schottischen Liedern anders gehandhabt. Wir haben in der NBGA bis auf eine Ausnahme keine gälischen Liedtitel für die Beethoven-Fassungen. Diese Ausnahme bildet das Lied WoO 156, 22 Sch 5, *Oh onochri, Oh*, für das keine Übersetzung angeboten wird. Es wird im KB auf andere Schreibweisen hingewiesen, eine davon wird in den Quellen unter B *O hon O Chrie* genannt.<sup>60</sup>

Es finden sich jedoch Hinweise in den Quellen unter B, den überprüften Wiener Abschriften, sowie unter C, die schottische OA zitierend, sowie in den Angaben zur Liedmelodie, den tune-titles.

Für folgende Beethoven-Lieder liefert der Kritische Bericht Hinweise auf eine Verbindung zu gälischen Liedern:

---

<sup>58</sup> KB (1999: 105)

<sup>59</sup> <http://geiriadur.bangor.ac.uk/?locale=en#gŵn> besucht am 19. Januar 2019

<sup>60</sup> KB (1999: 86)

<b>Opus 108</b>	<b>gälischer tune-title oder andere Hinweise</b>	<b>KB Seite</b>
2. Sunset	a very good Highland production. Hinweis auf Albyn's Anthology	KB 55
4. The maid of Isla	Quellen: C: imitated from the Gaelic	KB 58
22. The Highland Watch	Liedmelodie: An Freicadan Dubh, Gaelic air nach Stenhouse	KB 78
<b>WoO 156</b>		
2. Erin! oh Erin	Tha mi mo chadal, Cha mi ma chattle, Thamama Hulla	KB 84
5. Oh onochri, oh	Quellen: B: O hon O Chrie	KB 86

## **5. Die schottisch-gälische Sprache und Kultur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – ein geschichtlicher Abriss**

Bevor wir uns nun weiter mit den Hinweisen zur gälischen Herkunft einiger der Beethoven-Melodien befassen, muss der historische Kontext dieser gälischen Melodien beschrieben werden; und so schließt sich in diesem Kapitel ein kurzer Überblick über die Geschichte und Entwicklung der gälischen Sprache in Schottland an.<sup>61</sup>

Die ersten Siedler, die ab dem 4. Jahrhundert nach Christus über die Meerenge aus dem heutigen Nordirland an der Westküste des heutigen Schottlands landeten, brachten ihre Sprache mit. Schriftzeugnisse des Altirischen aus dieser Zeit finden sich auf sogenannten Ogham-Steinen<sup>62</sup>.

### **5.1. Einwanderung und Besiedlung – das Königreich Dàl-Riada**

Wie die Menschen zu dieser Zeit in ihrer neuen Heimat Dal-Riada in Earra-Ghàidheal, dem Küstenland der Gälen, gesprochen haben, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.

Ortsnamen belegen die Ostwanderung der Gälen im heutigen Schottland, auf ihrem Weg trafen sie auch ansässige britische und piktische Stämme, mit denen es im Kulturkontakt zur Vermischung kam.

So bedeutet der heutige Name Atholl in Perthshire, Athfhódlá, ein neues, weiteres Irland<sup>63</sup> Piktische Ortsnamen auf Pit (Siedlung) werden ersetzt durch Zusammensetzungen aus Pit und einer gälischen Qualifizierung, wie zum Beispiel Pitcowdan, gälisch Pit a' Challtuinn, die Siedlung des Hasels, oder Pittentagart, Pit an t-Sagairt, die Siedlung des Priesters.

Obwohl immer noch große Teile der Forschung davon ausgehen, dass die Pikten keine Kelten waren, wird in der neueren Forschung immer häufiger sikutiert, ob man von P-Keltisch sprechenden Volksstämmen ausgehen kann.

Die Gälen in dem von ihnen beherrschten Gebiet Dal-Riada an der Westküste Schottlands hingegen sprachen Q-Keltisch. Die alte ethnische Bezeichnung der Britisch sprechenden

---

<sup>61</sup> Zum kompakten Überblick auch zur Grammatik, Orthographie, Phonologie, Morphologie des schottischen Gälisch siehe Gillies in Ball (1993: 145-227)

<sup>62</sup> Es handelt sich hierbei um aufrechtstehende Steine, in deren Kanten Striche geritzt sind, die die Laute des Alphabets repräsentieren. Siehe auch: Ziegler, Sabine: Die Sprache der altirischen Ogam-Inschriften Göttingen. 1994

<sup>63</sup> Thomson, Derick: TCGS (1994: 231)

Bevölkerung lautet im Walisischen Prydein – dem entspricht im Gälischen Cruithin<sup>64</sup>. Alle anderen bezeichneten die Gälen als Gall/Goill. Dieses bedeutete ursprünglich möglicherweise Kelten vom Festland, also Gallier, i.e. Menschen vom Kontinent – also nicht-inselkeltisch. Später wurden damit alle Auswärtigen, wie Wikinger, Angeln etc., bezeichnet. Dieser Terminus wird nie für andere Inselkelten benutzt. Bis heute sind Waliser keine Goill. Das Wort erfuhr einen Bedeutungswandel und bezeichnet bis heute jemand Fremden oder etwas Fremdes, Unerwünschtes oder Künstliches.

## 5.2 Erste schriftliche Zeugnisse

Die erste schriftliche Erwähnung Dàl-Riadas finden sich in den Annalen von Tighearnach: "Feargus mor mac earca cum gente Dàl-Riada partem britania tenuit et ibi mortus est" – Fergas mòr, der Sohn von Erc hielt mit seinem Volk der Dàl-Riada einen Teil Britanniens und ist dort gestorben."<sup>65</sup> Es handelt sich dabei allerdings wohl um eine Aufzeichnung späterer Zeit, da die Annalen zwischen dem 6. Jahrhundert und dem Jahr 1178 entstanden sind.

Weitere Informationen über Dàl-Riada erhalten wir aus dem Senchus Fer nAlban<sup>66</sup>

Der Senchus Fer nAlban – Die Geschichte der Männer Schottlands ist ein altirischer Text aus dem 10. Jahrhundert. Möglicherweise stammen die Texte jedoch aus früherer Zeit, eventuell bis ins 7. Jahrhundert zurückzudatieren. Es handelt sich um eine Königsliste von Dàl-Riada und einen Zensus, in dem auch Angaben über Dàl-Riada zu finden sind.

Der Senchus ist in einigen Manuskriptexemplaren überliefert. Einige gehörten Dubhaltach Mac Fhirbhisigh sowie Edward Lhuyd. Ms. H.2.7 befindet sich heute im Trinity College in Dublin und wurde im 14. Jahrhundert von Seán Mòr Ó Dubhagáin (gestorben 1372) zusammengestellt, filidh<sup>67</sup> und Historiker der Uí Maine. Dieses Manuskript war wohl einst Bestandteil des Book of Uí Maine. Weitere Exemplare befinden sich im Book of Ballymote, entstanden zwischen 1384 und 1406, im Book of Lecan um 1418 und in Mac Fhirbhisighs Genealogien, welche im 17. Jahrhundert entstanden. Der Senchus umfasst lediglich 70 – 80

---

<sup>64</sup> Williamson (1996: 46-54) und Stiùbhairt (1996: 205)

<sup>65</sup> Whitley Stokes (ed. & trans.) 'The Annals of Tigernach', *Revue Celtique* 16 (1895) 374–419 [Rawlinson B 502]; 17 (1896) 6–33, 116–263, 337–420; 18 (1897) 9–59, 150–303 [Rawlinson B 488], repr. 2 vols, Felinfach 1993 [the whole of Stokes's work, without alteration except for the addition of a running pagination at the foot of the page, and the insertion of Stokes's corrections of his work, *Revue Celtique* 18 (1897) 303, 390–1]. The further text, edited by Stokes from Dublin, TCL, 1282 olim H.1.8, ff. 12a–14b under the title 'The Dublin fragment of Tigernach's Annals', in *Revue Celtique* 18 (1896) 374–90, is not part of the Annals of Tigernach.

<sup>66</sup> Bannerman (1974: x,178)

<sup>67</sup> Das gälische Wort filidh bezeichnet einen professionellen, ausgebildeten Dichter.

Zeilen. Im Anhang findet sich die *Genealogia Albanensium* mit der Abstammungsgeschichte *Máel Coluim mac Cináeda* und *Causantín mac Cuilén*, Könige von Alba, und von *Ainbcellach mac Ferchair* und anderen Dàl-Riada Königen. Einige der Versionen des Senchus lassen Dál Riada in mythischer Zeit bei *Eochaid Muinremar* und den Söhnen von *Erc* beginnen, hier wird dann auch *Fergus Mòr* genannt, der oben in den Annalen von Tighearnach erwähnt wurde. Interessant wird der Senchus dann, wenn er historisch belegte Könige nennt mit *Conall mac Comgaill* Mitte des 6. Jahrhunderts. Der letzte identifizierbare König ist Conall Crandomna, gestorben im Jahre 660. Senchus Fer nAlbainn nennt die drei in Dàl-Riada ansässigen Clans *Cenél nGabráin* (Kintyre, Gigha, Jura, Arran und Cowal), *Cenél Loairn* (Lorne, Mull, Coll, Tiree, Ard na Murchan), und *Cenél nÓengusa* (Islay).

Beda Venerabilis, Benediktiner, Kirchenlehrer, Heiliger, geboren um 673 in Wearmouth (Northumberland) und gestorben am 26. Mai 735 im Kloster Jarrow (Grafschaft Durham), schreibt in seiner *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*:

"Im Laufe der Zeit nach dem Briten und den Pikten bekam Britannien eine dritte Bevölkerungsgruppe, die der Scotti, die aus Hibernia kamen unter ihrem Anführer Reuda. Sie erreichten unter den anderen entweder durch Übereinkunft oder Eisen, die Sitze, die es immer noch innehat; von diesem Anführer nennen sie sich Dalreudianer, denn in ihrer Sprache bedeutet däl einen Anteil."<sup>68</sup>

### 5.3. Das Königreich Alba

Mit Kenneth MacAlpine (gäl. *Coinneach MacAilpein*) beginnt im Jahre 841 traditionell die Dynastie der Könige des Königreichs Alba. Gälisch ist die Sprache des Hofes und breitet sich mit der Machterweiterung des Königreiches Alba in alle Landesteile aus. Nach der Übernahme piktischer Herrschaften durch Gälern siedeln sie sich vermehrt im Binnenland an, auch da Dàl-Riada im Westen durch die Wikingereinfälle zunehmend bedroht wurde. Da die Herrscher in Perth und Scone residieren, ziehen ihre Gefolgsleute nach. Die Ostsiedlung der Gälern lässt sich an der Verbreitung der Ortsnamen dokumentieren. Gälische Ortsnamen bestehen überwiegend aus Zusammensetzungen, häufig Landnutzung oder Herrschaft beschreibend, wie Balchalum – Baile Chaluim, Siedlung des Calum, Balivanich – Baile a'

---

<sup>68</sup> James E. Fraser: Dux Reuda and the Corcu Reti, in *Rannsachadh na Gàidhlig* 3, *Procedente autem tempore Brittaniam post Brittones et Pictos tertiam Scottorum nationem in Pictorum parte recepit, qui duce Reuda de Hibernia progressi uel arnicitia uel ferro sibimet inter eos sedes quas hactenus habent uindicarunt; a quo uidelicet duce usque hodie Dal reudini uocantur, nam lingua eorum däl partem significat.*

Mhanaich, Siedlung des Mönches oder Auchentaggart – Achadh an t-Sagairt, Feld des Priesters.

Sehr verbreitet sind auch Ortsnamen mit dem Vorderglied *cill-*, aus Lateinisch *cella*. Diese haben ihr Zentrum im Westen Schottlands um Iona und Argyll und breiten sich dann in Richtung Gleann Mòr/Great Glen bis zur Ostküste aus. Sie zeigen die Ausbreitung der frühen keltischen Christianisierungswelle an, die spätestens nach der Synode von Whitby im Jahre 664 zum Erliegen kommt. Beispiele für *cill-* sind Kilbride – Cille Bride oder Kilmichael – Cille Mhìcheil. Eine weiterer, kirchenbezogener Ortsnamenteil lautet *earrann* – Anteil, wie Arnclerich – Earrann a' Chlèirich oder Arnvicar – Earrann a' Bhìocair, Anteil des Klerikers bzw. des Vikars.

#### **5.4. Einflüsse aus dem Norden – Wikinger**

Im 10. Jahrhundert ist die Situation des Königreiches Alba innerlich durch eine Dynastie gefestigt sowie die Verbindung von Dàl-Riada, Pikten und Briten im Wesentlichen gelungen. Allerdings wachsen die äußeren Bedrohungen, insbesondere durch die Wikingereinfälle. Am 8. Januar 793 kommt es zur Plünderung der Abtei Lindisfarne, im Jahre 795 folgt die erste Plünderung Ionas. Bereits vorher erfolgt die Besiedlung der nördlichen Inseln Shetland, Orkney sowie Caithness durch die Wikinger, ebenso beginnt das Eindringen in gälisches Siedlungsgebiet auf den westlichen Inseln. Dabei plündern die Wikinger nicht nur, sondern setzen sich später dauerhaft fest und gründen eigene Herrschaftsgebiete, die von den Mutterreichen in Skandinavien abhängen. Im Gegensatz zu Irland werden nicht nur Handelsstationen an Flussmündungen errichtet, sondern Territorien besiedelt und bewirtschaftet.

Diese Besiedlung und kulturelle Überformung hat Auswirkungen auf die Sprache der ansässigen Bevölkerung. Auf den Inseln sowie im westlichen Teil des Tieflands entsteht eine neue Mischform beider Kulturen, die der *Gall-Ghàidheil*, der "Fremd-Gälen" durch die sprachliche und kulturelle Vermischung der Gälen mit den Wikingern. Wörter und technische Begriffe aus dem Nordischen finden Eingang in das Gälische wie zum Beispiel *acair* – Anker – akkeri, *acarsaid* – Hafen, oder *long* – Langboot, Terminologie, die mit überlegener Technik zu tun hat. Vor- und Nachnamen der Einwanderer werden in die gälische Sprache inkorporiert, so z.B. *Tormod* – Norman, *Ragnall* – Rögvaldr., oder *Dubh-Ghall* – der schwarz-(haarige) Fremde für dänische Einwanderer, oder *Fionnghal*, der hell-



(haarige) Fremde – für norwegische Einwanderer. Dazu halten neue Nachnamen Einzug. *MacLeòid* – Der Sohn des Hässlichen, *MacAmhlaigh* – Sohn von Olaf, oder *MacAsgaill* – Sohn von Askill. Ebenso entstehen neue Ortsnamen, z.B. *Caol Acainn* – Kyleakin – Meerenge des Haakon, oder mit Elemente auf -bost (Bauernhof); -nis (Kap), -borgh (Festung); -circ (Kirche) odder -bhal (Berg).<sup>69</sup>

### 5.5. Einflüsse aus dem Süden – der Anfang eines langen Niedergangs

Aber auch politische Veränderungen im Süden des heutigen Schottlands haben Auswirkungen auf die gälische Sprache und Kultur. Am schottischen Hof vollzieht sich mit der Heirat zwischen König *Maol Chaluim a' Chinn Mhóir* (Malcolm Canmore) (1058-93) und der angelsächsischen Prinzessin Margaret Aethelinga, die zusammen mit ihrem Bruder Edgar, dem angelsächsischen Thronfolger von Wessex, auf der Flucht vor der normannischen Eroberung mit ihrem Bruder nach Schottland kommt, ein Wandel, der für die gälische Sprache von allergrößter Bedeutung wird. Margaret beginnt, den schottischen Hof nach angelsächsischem Vorbild umzustrukturieren. Dies betrifft auch die Sprache: Gälisch verliert seinen Status als Sprache des Hofes. Mit der Verleihung von Privilegien und Grund und Boden an auswärtige Adlige und der Gründung sogenannter royal burghs als privilegierte Handelsplätze (Aberdeen, Glasgow, Inverness) verbreitet sich die dort gesprochene Sprache auch im Handel und bei den Adligen. Dies hat Auswirkungen auf die Gälisch sprechende Umgebung dieser royal bourghs. Margaret beginnt mit der Restaurierung der Abtei Iona, bringt aber auch den ersten auswärtigen Orden nach Schottland, die Benediktiner von Canterbury nach Dunfermline. Die Kanzleisprache wird Latein, es sind aus dieser Zeit keine gälischen Aufzeichnungen erhalten. Nach dem Tode von *Maol Chaluim* wird sein Bruder nach gälischer Tradition als *Tanaiste*<sup>70</sup> sein Nachfolger. Er beschließt, allen angelsächsischen Einflüssen ein Ende zu setzen, und lässt alle Engländer ausweisen. Daraufhin kommt es zum Ausbruch von Unruhen: Seine Nachfolger Edgar und Alexander I. 1107 bitten anglo-normannische Truppen um Hilfe und erkennen den normannischen König William bzw. Henry I. als Oberherrn an. König Edgar gibt Mönchen aus Durham die Abtei Coldingham zu Lehen, und König Alexander bringt Mönche aus York nach Scone. Die traditionellen

---

<sup>69</sup> Siehe hierzu: Bannerman, John: *The Lordship of the Isles, in Scottish Society in the Fifteenth Century*, ed. J. M. Brown. London 1977

<sup>70</sup> Ein *tanaiste* ist der gewählte Nachfolger eines Clanhäuptlings, der den Clanhäuptling ersetzen, vertreten oder auch beerben kann. Er steht oft in Konkurrenz zum leiblichen Erben, stellt aber die Kontinuität in der Führung sicher.

gälischsprachigen Kirchengelahrten werden nun durch Gelehrte und Orden aus dem englischsprachigen Bereich ersetzt.

Im Jahre 1124 stärkt König David I. das Feudalsystem in Schottland, indem er zur Sicherung seiner Herrschaft auf die Verleihung von Landgütern an auswärtige normannische Adlige setzt, die das Feudalsystem kennen und anwenden können. Dies bedeutet das Ende des gälischen Gefolgschaftssystems, der *tanaisteachd*, zugunsten eines hierarchischen Systems. Mehr und mehr flämisch-normannische Noble und Handelsleute werden belehnt. Die neuen Familien heißen unter anderem Oliphant, de Bourneville, de Graham, Fitzalan, Comyn, de Bailleul (Balliol) und de Brus (Bruce). In den gälischen Herrschaftsgebieten kommt es zu Aufständen gegen das neue System: Im Westen stellen die *Gall-Ghàidheil* die Oberherrschaft der schottischen Zentralmacht infrage und werden zu Kulturträgern und Förderern der traditionellen gälischen Gesellschaftsordnung.

#### 5.6. Rì Innse Ghall – das Seekönigtum

Einer ihrer bedeutendsten Anführer, *Somhairle*, hat nordische und gälische Wurzeln aus der Linie der Könige von Man und Dublin und von Godred, Sohn von Harald rí innse gall.<sup>71</sup> Ab dem Jahr 989 etabliert er ein norwegisches Seekönigreich auf den Hebriden.

Es umfasst u.a. folgende Gebiete: Islay, Man, Antrim, Kintyre, die äußeren Hebriden und die Rhinns of Galloway auf dem Festland. Alle Gebiete regieren sich autonom, in einem Rat werden Angelegenheiten geregelt. Es entsteht eine Kultur der Gall-Ghàidheil mit zunehmend gälischer Identität, ihre Herrscher tragen Titel wie z.B. *Rí Athe Cliath* – König von Dublin oder *rí na Rennsa* – König der Rhinns of Galloway. Zur Zeit des Königs *Amhlaibh Cuaran* von Dublin zwischen dem Jahr 945 und 980 ist ein Lobgedicht auf ihn entstanden:<sup>72</sup>

Amhlaibh Àth Cliath nan ceud  
a fhuair an rìoghachd am Beinn Èadair  
thug mi mar luach mo dhuain bhuaithe

---

<sup>71</sup> D.h. König der Inseln der Fremden/Herrscher der Hebrideninseln

<sup>72</sup> In Irland fand eine vergleichbare Entwicklung statt, der Wikingereinfluß von aussen endet allerdings mit der Schlacht von Clontarf im Jahre 1014. Siehe dazu u.a.: Ó Cróinín, Dáibhí (Hrsg.): *A New History of Ireland*. Band 1. Oxford u. a. 2005

each de dh'eich à Achall<sup>73</sup>

Olaf von Dublin der Hundert,  
der das Königreich von Beinn Éadair bekommen hat  
gab mir als Wert meines Gedichtes von ihm  
ein Pferd von den Pferden Achalls

Amhlaibh legt sein Amt 980 nieder und geht auf die Klosterinsel Iona. Dort stirbt er ein Jahr später und lässt sich dort begraben. Die Klosterinsel Iona wird ab da Grablege vieler Könige Norwegens, Irlands und Schottlands, die nordischen Könige sind damit endgültig ein Teil der gälischen Kultur geworden.

Erste schriftliche Zeugnisse der gälischen Sprache auf schottischem Boden lassen sich in der Manuskriptsammlung des *Leabhar Dheir*, des Books of Deer, finden. Der oder die Autoren des Buches sind unbekannt. Verfasst ab dem 10. Jahrhundert in lateinischer Sprache enthält es sieben Texte, davon fünf u.a. mit Randnotizen in gälischer Sprache aber englischer Orthographie von verschiedenen Autoren über die Gründung, Schenkung und Absicherung der Abtei Deer im Osten des Landes. Es entstand in Aberdeenshire und gilt damit als Beleg für den Gebrauch der gälischen Sprache im Osten Schottlands. Heute befindet es sich in der Universitätsbibliothek von Cambridge und wird seit Jahren von schottischen Nationalisten zurückgefordert. In einem der Texte werden die Anfänge der Abtei geschildert:

"Calum Cille und Drosdan, Sohn von Coscrach, sein Schüler, kamen von Iona, so wie Gott sie geleitet hatte, nach Aberdour; und Beda der Pikte war Mòrmair von Buchan bei ihrer Ankunft. Und er (Beda) war es, der für sie die Abtei stiftete, frei von (allen Ansprüchen) des Mòrmaers und des Tòiseach bis zum jüngsten Tag. Danach kamen sie zu der (anderen) Abtei und sie gefiel Calum Cille, denn sie war voll der Gnade Gottes. Und er bat den Mormaer, das war Beda, dass er sie ihnen geben möge, aber er tat es nicht. Da wurde einer seiner Söhne krank, nachdem die Kleriker zurückgewiesen worden waren, und er starb. Daraufhin bestürmte der Mòrmaer die Mönche, für den Jungen zu beten, auf das er wieder gesunden möge; und er gab ihnen Land als Schenkung von Cloch in Tiprat bis nach Cloch Peitte Meic-Garnait. Sie verrichteten ihre Gebete und er gesundete. Daraufhin übergab Calum Cille Drosdan dieses Kloster und segnete es und legte den Fluch auf denjenigen, der (dem Kloster) schaden würde, dass er nicht mehr lange an Jahren noch an Wohlfahrt sein solle. Drosdan schossen die Tränen (déra)

---

<sup>73</sup> Stiùbhairt (2005: 51)

in die Augen, als er sich von Calum Cille verabschiedete. Calum Cille sagte: Lass Déar sein Name sein von nun an."<sup>74</sup>

Das Gälische im *Leabhar Dhèir* ist in dieser Zeit die gemeinsame Sprache des gälischen Sprachenkontinuums, welches die gesamte Insel Irland, Man und weite Teile des heutigen Schottlands umfasst. Eine ansatzweise eigenständige schottisch-gälische Sprache gibt es zu dieser Zeit noch nicht.

Nachdem Gälisch seinen Status am schottischen Hofe eingebüßt hat und dort nach und nach von Vorstufen des heutigen Englisch abgelöst wird, werden die Seekönigreiche der Westküste zu Trägern der gälischen Kultur. Ihre gesellschaftliche Verfasstheit basiert auf dem Gefolgschaftssystem der *Tànaisteachd*. Es handelt sich hierbei um ein kollektives System der Teilhabe und Machtverteilung innerhalb einer Stammesgemeinschaft, heute gemeinhin Clan genannt.<sup>75</sup>

Dieser Clan hat ein Oberhaupt, den *ceann-cinnidh*, welcher nicht durch Erbfolge seine Position erlangt, sondern gewählt wird. Die Familie, die den *ceann-cinnidh* stellt, wird als *fine* bezeichnet. Wahlberechtigt sind die *dearbhfhine*. Hierbei handelt es sich um vier Generationen der direkten Abkömmlinge des Clanoberhauptes. Neben dem *ceann-cinnidh* wird sein Vertreter gewählt, der *tànaiste*, um in Notfällen Kontinuität in der Herrschaft zu gewährleisten. Die Vertreter der einzelnen Clans im Königreich der Inseln beispielsweise trafen sich regelmäßig zum consilium auf der Insel Isla, um Angelegenheiten des Reiches zu beraten.<sup>76</sup>

Ceathrar cheatharnach mòra de dh'fhior fhuil Chlann Dòmhnail:

Mac Dhòmhnail Dhùn Naomhaig, Mac Mhic Raghnaill na Ceapaich, Mac Mhic Ailein Chlann Raghnaill agus Mac Iain Àird nam Murchan.

---

<sup>74</sup> Das Buch von Deer online: <https://www.bbc.com/naidheachdan/20961989> besucht am 7. Januar 2019  
Colum Cille & Drostán mac Cosgreg a dalta tângator a hÍ mar ro falseg Dia doib gonic' Abbordoboir, & Bede cruthnec robo mormær Buchan ar a ginn; & ess é ro thidnaig doib in gathraig-sain in saere go bráith ó mormaer & ó thosec. Tângator as a athle-sen in cathraig ele, & do-raten ri Colum Cille sí, iar fa llán do rath Dé. Acus do-rodloeg ar in mormær .i. Bede go-ndas tabrad dó, & ní tharat. Acus ro gab mac dó galar, iar n-ére na glérec, & robo marb act mad bec. Iar sen do-chuid in mormaer d'attac na glérec go ndéndaes ernacde lesin mac go ndísad slánte dó; & do-rat i n-edbairt doib ua Cloic in Tiprat gonice Chloic Pette Mec-Garnait. Do-rónsat i n-ernacde, & tánic slá dó. Iar sen do-rat Collum Cille do Drostán in chadraig-sen, & ro-s benact, & fo-rácaib in mbréther, ge bé tísad ris, ná bad blienec buadacc. Tângator déara Drostán ar scarthain fri Collum Cille. Ro laboir Colum Cille, 'Bed Déar a anim ó shunn imacc.'

<sup>75</sup> von gälischen Wort clann – Abkömmlinge/Kinder

<sup>76</sup> Stiùbhairt (2005: 92)

Vier der großen Besten des wahren Blutes der MacDonalds:

MacDonald Dunyveg, MacDonald of Keppoch, ClanRanald, MacDonald of Ardnamurchan

Ceathrar de na daoine'-uaise a bu mhotha dam b' ainm tighearnan:

MacIleathain Dubh-Àird, MacIleathain Loch Buidhe, MacLeòid na Hearadh, MacLeòid Leòdhais.

Vier der höchsten an Geblüt (der MacDonald.):

MacLean of Duairt, MacLean of Loch Buidhe, MacLeod of Harris, MacLeod of Lewis.

Ceathrar tòisichean de dhòigh-beatha agus de dh' oighreachd na bu lugha:

MacFhionghain, MacGuairne, MacNèill Bharraigh, MacNèill Ghiogha

Vier der ersten mit niedrigeren Rang und Landbesitz:

MacKinnon, MacQuarrie, MacNeill of Barra, MacNeill of Gigha.

Ceathrar aig an robh seilbh air neo bàillidheachd air an cuid fearainn:

A-mach à MacAoidh na Rinne, MacNeacail Phort Rìgh, MacEacharna Chill Eallain, MacAoidh Ugadail,

MacIleBhràth Mhuile agus Mac a' Mhaoilein Chnapadail

Vier die Besitzansprüche oder die Vogtei über Land innehaben

Von diesen: Mackay, Nicolson, MacEachairn, Mackay Ugadail, MacIlvray, MacMillan

## 5.7. Die Aos Dàna – die gelehrte Eliteschicht

Zu den Anwesenden bei diesem Consilium gehörten auch die Mitglieder der gelehrten Klasse, die *Aos Dàna*, die in ihrer Kunst die Meister und hochgeachtet waren. Es handelt sich hierbei um hochspezialisierte Mitglieder von Unterclans, die seit Generationen bestimmte Aufgaben im Reich übernahmen. So waren für Schrifttum, wie z.B. Dichtung, Genealogien, Register die MacMhuirich zuständig, die medizinische Versorgung lag in den Händen der MacBeatha. Die Harfenmusik lag in den Händen der MacIleathain, für den Dudelsack zeichneten die MacArtair verantwortlich. Für die Bereithaltung und Pflege von Waffen und Flotte waren die Mac an Aba bzw. die MacNèill zuständig. Die Rechtspflege oblag den Moireasdan. Für den *Tighearna nan Eilean*, den Herrscher der Inseln, der sich auch Rex Insularum nannte, war Latein die Kanzleisprache, in der auch mit dem Papst und auswärtigen Mächten korrespondiert wurde. Nur eine einzige Urkunde über eine

Landverschreibung auf Gälisch ist aus dieser Zeit enthalten, das *Còir-Fhearainn Ìleach* aus dem Jahre 1408.<sup>77</sup>

Im Jahre 1213 berichten die irischen *Annals of the four Masters* von einem Dichter, welcher für die gälische Sprache und Literatur wichtig werden sollte: Muireadhach Albanach Ó Dálaigh, *ollamh*<sup>78</sup> von Domhnall Ó Domhnaill in Irland, welcher fliehen musste, nachdem er einen Steuereintreiber ermordet hatte. Er erhielt in Schottland den Posten des Hofdichters des Mormaers von Lennox und ist der Begründer der berühmten Familie der MacMhuirichs, der Hofdichter des Clans der MacDonalds und ClanRanald in South-Uist.

Das älteste bekannte metrische Gedicht in gälischer Sprache auf schottischem Boden, *Brostughdh-Catha Chlann Domhnaill Latha Chatha Gharbhaich*, auch verkürzt Harlaw Brosnachadh<sup>79</sup>, wurde von einem seiner Nachfahren, Lachlann Mòr MacMhuirich, verfasst und bezieht sich auf die Schlacht von Harlaw vom 24. Juli 1411. Es ist in der Volkssprache und nicht in klassischem Gälisch geschrieben, damit die Truppen es verstehen konnten. Das Besondere an diesem Gedicht ist seine alphabetische Alliterationsstruktur mit vier Adverbien pro Buchstaben des gälischen Alphabets.

Ein weiteres wichtiges Zeugnis der Sprachentwicklung in Schottland ist das Buch des Dekans von Lismore, *Leabhar Deathan Lios Mhòir*.<sup>80</sup>

Es entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Fortinghall, Ost-Perthshire und liegt heute in der National Library of Scotland. Der Verfasser war ein gewisser James MacGregor, Vikar von Fortinghall und Dean of Liosmore Cathedral und ist geschrieben in der damals üblichen Scots-Umschrift des Gälischen in Schottland und nicht in *corra-litir*, der gälischen Standardschrift und Orthographie. Es enthält Texte auf Scots<sup>81</sup>, Gälisch und Latein, darunter 44 Gedichte irischer und 21 schottischer Provenienz. Die frühesten Werke stammen aus dem Jahre 1310, die jüngsten nicht später als 1520 und zeigen ein Abbild der gälischen Schriftkultur ohne Einflüsse aus dem Süden. Nicht nur professionelle Dichter, sondern auch

---

<sup>77</sup> Cox (2005: 7)

<sup>78</sup> Mit *ollamh* bezeichnet man den höchsten Rang in der gelehrten Klasse der Aos Dàna.

<sup>79</sup> Der Begriff *brosnachadh* wird im Abschnitt über *Pìobaireachd* erklärt. Dort ist auch das Gedicht komplett aufgeführt.

<sup>80</sup> Englisch: *The Book of the Dean of Lismore*

<sup>81</sup> Zur Sprache Scots siehe: Hammarström, Harald; Forkel, Robert; Haspelmath, Martin, Hrsg.: "Scots". *Glottolog* 3.0. Max-Planck-Institut für Menschheitsgeschichte Jena 2017.

Mitglieder der herrschenden Campbells of Argyll und der Häuptlinge der MacNab haben die Texte verfasst, so dass auch unterschiedliche Sprachregister der Zeit deutlich identifizierbar sind, darunter die Genealogie der Clanhäuptlinge der MacGregor, mit Datierung der Entstehung auf 1512, sowie vier Gedichte in Bezug auf den Ulster-Zyklus /Cú-Chulainn, weiterhin 24 zum Ossianischen<sup>82</sup> oder Fionn-Zyklus. Allein elf Gedichte gehen angeblich auf *Oisean Mac Finn* selbst zurück und beziehen sich damit auf die großen Sagen-Erzählungen der gälischen Literatur. Sie umfassen die Geschichten um CúChulainn, Conchobar, Deirdre und Meadhbh und die Helden von Ulster, die Sagen von Fionn und den Fíana. Die Geschichten um Fionn MacCumhail finden sich in beiden, der irischen und der schottischen Kultur überliefert, das Book of Leinster in Irland nennt 120 Geschichte über die Fíana, die jeder gelehrte Dichter rezitieren können muss.

Daneben finden sich religiöse Texte, Vierzeiler und Aphorismen sowie eine Chronik bestehend aus Nachrufen.

Hervorzuheben sind die Gedichte, die sich auf herrschende Häuser in Schottland beziehen, besonders auf die MacGregors, deren ältestes auf 1440 zu datieren ist.

Andere Häuser sind die der MacDonalds sowie der Campbells, MacDugall of Dunollie, MacLeod of Harris und Dunvegan, Stewart of Rannoch, MacNeill of Gigha und MacSween of Sween in Knapdale. Das Gedicht aus dem Jahre 1310 für MacSween ist das älteste.

Eines der bis heute bekannten Gedichte ist die Ode *Ní h-éibhneas gan Chlainn Domhnaill*, auf den Niedergang der Herrscher der MacDonalds, nach dessen verlorener Schlacht gegen den schottischen König 1493. Der Autor des Gedichtes ist bekannt: Giolla Coluim Mac an Ollaimh an fear (Dána)

Die Texte im Book of the Dean of Lismore sind nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachwissenschaftlich von eminenter Bedeutung. Hier lassen sich eindeutig erste Veränderungen der Sprache im Übergang vom Gälischen zum speziell Schottisch-Gälischen feststellen.

## **5.8. Die Reformation und kalter Krieg gegen die Sprache**

Im Jahre 1560 wird Schottland teilweise reformiert. Der englischsprachige Süden geht schnell zum neuen Glauben über, während große Teile des Gälisch sprechenden Hochlandes

---

<sup>82</sup> Damit ist nicht der spätere, erfundene Ossian MacPhersons gemeint, sondern die tatsächlichen Überlieferungen.

katholisch bleiben. Es entsteht eine konfessionelle Trennung, die für die weitere Entwicklung von Bedeutung werden sollte.

Während der Süden nun als reformiert, englischsprachig und damit fortschrittlich galt, wurde dem gälischen Nordwesten Rückständigkeit, Papismus, Primitivität und der grundsätzliche Hang zur Rebellion unterstellt. Hier sind die Wurzeln für die spätere Romantisierung dieses Landesteiles und seiner Menschen zu suchen. Vorerst begann allerdings ein 150 Jahre andauernder kalter Krieg gegen die gälische Sprache von religiöser und politischer Seite mit dem Ziel, das schottische Königreich unter einem König in einer Sprache und Religion zu einen. Bereits seit 1494/96 gab es eine allgemeine Bildungspflicht für alle Landeigner und Clanhäuptlinge, sich in Schulen des Tieflandes in Latein, den Künsten und Recht ausbilden zu lassen. Kinder der Oberschicht wuchsen somit in einer fremden Kultur auf und nahmen deren Sitten und Auffassungen an, sie entfernten sich zusehends von der sie umgebenden gälischen Kultur.

Die Reformatoren zielten darauf ab, die Heilige Schrift in der Volkssprache lesbar zu machen. Gälisch galt aber nicht mehr als Volkssprache, die Reformatoren versuchten zwei Reformation gleichzeitig, weg vom katholischen Glauben zur Reformation und weg vom Gälischen zum Englischen, damit die Gläubigen die Bibel lesen können, die ja nur auf Englisch vorlag.

Im Jahre 1561 wurde das First Book of Discipline veröffentlicht, die Verfassung der reformierten Kirche in Schottland sah auch die Etablierung eines Schulsystems vor. Gemeindegrundschulen, sogenannte town grammar schools und Colleges, Stipendien zum Besuche der Universitäten wurden geschaffen, die aus ehemaligem Kirchenbesitz finanziert werden sollten. Im Hochland waren sie nicht erfolgreich, da zu wenige Menschen Englisch konnten, um am Unterricht teilzunehmen. Im Jahre 1567 bestimmte der Education Act, dass alle Schulen und Lehrer reformiert werden sollten. Das Gesetz nahm dazu eine neutrale Haltung zum Gälischen ein. 1567 schwenkte die Kirche um. Die Umerziehung zum Gälischen gelang nicht und behinderte das eigentliche Ziel der Reformation. Daher übersetzte Bischof John Carswell das Book of the Common Order in Gälische<sup>83</sup>. Es ist die das erste gedruckte Buch in Schottisch-Gälischer Sprache, es basiert auf dem Katechismus von John Knox.

---

<sup>83</sup> <https://digital.nls.uk/early-gaelic-book-collections/archive/76427901> besucht am 23. April 2018



Auf weltlicher Seite versuchte man jedoch weiterhin, die gälische Sprache zurückzudrängen. Die Haltung von König James VI. war eindeutig. Er sah im Hochland "zwei Arten von Menschen: Die einen auf unserem Festland, die überwiegend barbarisch sind aber doch ein gewisses Maß an Zivilisation erkennen lassen.; die anderen, die auf den Inseln wohnen, und fürchterliche Barbaren sind, ohne jede Art von Zivilisation zu zeigen."<sup>84</sup>

James plant Kolonien von Tieflandbewohnern zur Befriedung des Hochlandes „to reform and civilise“ und „rooting out and transporting the barbarious and stubborn sort“.

1583 müssen die Hochland-Clanhäuptlinge Geiseln in das Tiefland überstellen, um Gefolgschaft zu garantieren. 1597 müssen Hochland-Clanhäuptlinge eine jährliche Grundsteuer zahlen und schriftliche Dokumente über ihren Besitzanspruch vorweisen. Neue königliche boroughs in Kintyre, Lewis und Lochaber werden gegründet, um mit diesen neuen Siedlungen Inseln der englischsprachigen Zivilisation zu schaffen. Diese Siedlungen assimilieren sich jedoch schnell, da die gälische Kultur um sie herum zu vital ist. In der Folgezeit erlässt der Privy Council, das Kabinett des Königs, immer neue Verordnungen, um das Hochland vermeintlich zu disziplinieren.

Ab 1595 gibt es in Schottland und Irland eine Reihe von Aufständen. Im Jahre 1607 kommt es zudem zur *Imeacht na nIarlaí* oder *Teitheadh na nIarlaí*, der Flucht der Herzöge im Norden Irlands. Hugh O Néill, Herzog von Tyrone und Rory O'Donnell, Herzog von Tyrconnel fliehen mit einigen Getreuen auf das europäische Festland, um ihrer Verhaftung zu entgehen.<sup>85</sup> Da nun der Norden Irlands herrschaftsfrei ist, wird er unter englischen protestantischen Machthabern aufgeteilt. Diese siedeln dort loyale protestantische Untertanen, u.a. aus dem schottischen Tiefland, aber auch aus England, in sogenannten plantations an. Unter anderem erhält die Stadt London den Ort Derry zur Verwaltung, der seitdem von Protestanten Londonderry genannt wird. Für das sprachliche und kulturelle Kontinuum des Gälischen war diese Entwicklung fatal, da die jahrhundertealte geographische Verbindung der gemeinsamen Kultur in Irland und Schottland unterbrochen wurde.

---

<sup>84</sup> Mackinnon, 45: "two sort of people: the one that in our mainland that are barbarious for the most parts and yet mixed with some show of civility; the others that dwelleth in the Isles, and are utterly barbarians, without any sort of show of civility"

<sup>85</sup> Siehe hierzu: Finnegan, David, Ó Ciardha Èamonn und Peters, Marie-Claire: *The Flight of the Earls = Imeacht na nIarlaí*. Derry 2010

Nach der Vereinigung der beiden Königreiche England und Schottland im Jahre 1603 unter dem Stuart-König James VI. von Schottland, nun James I. des Vereinigten Königreiches, werden im Jahre 1609 die Statuten von Iona<sup>86</sup> erlassen. Sie sehen drastische Maßnahmen gegen die traditionelle gälische Kultur vor, um sie auszurotten:

Alle Hochlandpfarreien bekommen protestantische Geistliche. Die Etablierung von Inns, öffentlichen Gasthäusern an Handelsplätzen und Pferdewechselstationen wird angeordnet. In diesen Gasthäusern darf nur Englisch gesprochen werden. Gleichzeitig erfolgt das Verbot des Alkoholgenusses und traditioneller Gastfreundschaft. Damit wird das traditionelle *taigh-cèilidh*, ein informeller Ort der Zusammenkunft, an dem Gälisch gesprochen wird, faktisch illegal. Die Erziehung der Clansöhne im Tiefland soll so erfolgen, sie "may be found able sufficiently to speik, reid and wryte Englische". Die Aufnahme und Beherbergung von Mitgliedern der gälischen gelehrten Klasse, der *Aos-Dàna*, in den Häusern der Oberschicht wird verboten. Sie werden bei Zuwiderhandlung verhaftet und ausgewiesen. Damit verliert die gebildete Klasse der gälischen Gesellschaft ihr Betätigungsfeld und die gälische Sprache ihren Status als Bildungssprache der Oberschicht. Gleichzeitig werden traditionelle Lernformen und Schriftkenntnisse des Gälischen nicht mehr als Bildung anerkannt, die Sprache wird von nun an als ausländisches irisches Patois diffamiert, oft Erse genannt, welches nicht zur schottischen Kultur gehöre.

Die Statuten von Iona werden im Jahre 1619 noch einmal vom Privy Council bestätigt. Aber auch auf religiöser Seite verstärkt sich die Unterdrückung der Sprache. 1646 beschließt die General Assembly der Church of Scotland, rein englischsprachige Schulen im Hochland einzuführen, diese Absicht wird 1688 im Jahr der Glorious Revolution noch einmal bestätigt. *"Die Errichtung von englischen Schulen, um die irische Sprache auszurotten und für andere gottesfürchtige Zwecke."*<sup>87</sup> Dieses Ziel wurde allerdings sehr schnell zurückgestellt. Es erwies sich als nicht erreichbar, und die General Assembly sah eher ihre Aufgabe darin, in erster Linie ihre Lehre durchzusetzen. Um dieses Ziel zu erreichen, wurde nun auf den Gälisch sprechenden Klerus, gälische Bibeln und Katechismus gesetzt; zu diesem Zweck wurde zunächst die Bibel in irischer Sprache genutzt. 1707 erfolgt die Gründung der SSPCK<sup>88</sup> durch

---

<sup>86</sup> <http://www.ambaile.org.uk/detail/en/623/1/EN623-400th-anniversary-of-the-statutes-of.htm> besucht am 7. Januar 2018

<sup>87</sup> Withers (1988: 114) " Erecting of English Schools for rooting out the Irish language and other pious uses"

<sup>88</sup> Scottish Society for the Propagation of the Christian Knowledge

königlichem Erlass mit dem Ziel, Schulen zu gründen, "where religion and virtue might be taught to young and old" in the Scottish Highlands and other "uncivilised" areas of the country."<sup>89</sup>

1711 hatte die SSPCK fünf Schulen, bis 1808 waren es bereits 189 mit 13.000 Schülern. 1741 entsteht das Gaelic-English vocabulary von Alasdair MacMhaighstir Alasdair, 1767 die zweisprachige Bibel. Danach findet der Unterricht schließlich auf Gälisch statt.<sup>90</sup> Somit nahm die Entwicklung in Schottland eine vollkommen andere Wendung als in Irland, wo Unterricht in gälischer Sprache illegal in sogenannten "Heckenschulen" heimlich stattfinden musste.<sup>91</sup>

Bedingt durch die Beschränkungen und Verbote der Statuten von Iona stellen die traditionellen bardischen Schulen ihre Tätigkeit ein, da ihnen die Auftraggeber der gälischen Gesellschaft wegbrechen. Dichter und Musiker arbeiten individuell weiter, allerdings unter Verlust von Status und Prestige. Die vorhandene Literatur und Musik wird auf eine gesellschaftlich niedrigere Schicht der Traditionsbewahrer übertragen, sie wird teilweise vergessen, teilweise durch Folklorisierung zu Kulturgut in der Gemeinschaft.

Jedoch bewirkt gleichzeitig die Befreiung von traditionellen literarischen Mustern und inhaltlichen Vorgaben die Entwicklung einer freieren Literatur, die sich ein neues Publikum suchen muss. Dichter wie Iain Lom, Alasdair MacMhaighstir Alasdair, John MacCodrum, Donnchadh Bàn Mac an t-Saoir, Rob Donn, Màiri Nighean Alasdair Ruaidh, oder Sìleas na Ceapaich im 17. und 18. Jahrhundert sind die Protagonisten einer blühenden gälischen Literatur, die einerseits regional verwurzelt ist, der es andererseits aber auch gelingt, über den Umweg und die Verbindung zur Englisch sprechenden Welt Kontakt zu europäischen literarischen Strömungen aufzunehmen.

Neue literarische Formen entstehen, nicht als Auftragsproduktion der Oberschicht der Gesellschaft, sondern aus einem individuellen künstlerischen Bedürfnis heraus. Sie wendet sich an sowohl an ein ländliches Publikum der gälischen Gemeinschaften als auch, wenn auch nur in geringem Maße, an eine klassische Bildungsschicht in der schottischen Gesellschaft.

---

<sup>89</sup> Dalby (2016: 68)

<sup>90</sup> Mason, John: Scottish Charity Schools of the Eighteenth Century. The Scottish Historical Review. Vol. 33, No. 115, Part 1 (Apr., 1954), Seite 1-13

<sup>91</sup> McManus, Antonia: The Irish hedge school and its books, 1695–1831. Dublin 2002

Die Entwicklung der gälischen Sprache und Literatur im 18. Jahrhundert ist für das Thema dieser Arbeit unter mehreren Aspekten relevant: Zum einen kann sie erklären, wie es zum Drang kam, sogenannte Folklore im Hochland zu sammeln und vermeintlich vor dem Aussterben zu bewahren. Zum anderen erfolgte in dieser Zeit die Weichenstellung zur Romantisierung der gesamten Kultur des Hochlandes durch ihre vorsätzliche Umdeutung im Zuge der Ossian-Veröffentlichung. Zum Verständnis der politischen Situation seien hier ein paar historische Daten im Überblick genannt:

### **5.9. Culloden und das Ende der gälischen Gesellschaft**

Von 1688 – 1702 ist Wilhelm III von Oranien englischer und schottischer König. Er wird in Schottland von großen Teilen der Oberschicht nicht anerkannt. Es kommt zum Aufstand, und 1689 gewinnen die Hochländer bei Killikrankie gegen englische Truppen. 1692 werden beim sogenannten Massaker von Glencoe Bewohner des Tales von Glencoe von Regierungstruppen abgeschlachtet, um ein Exempel zu statuieren. 1707 kommt es zur Union of the Parliaments. Nach dem schottischen Kolonial-Desaster von Darien<sup>92</sup> in Panama ist der schottische Staat und die Oberschicht bankrott, die Schulden werden von der Bank of England übernommen. Dafür stimmt Schottland der Union of the Parliaments zu und bildet mit England das Vereinigte Königreich mit einem gemeinsamen Parlament in London. Von Queen Anne geht der Thron auf das Haus Hannover-Braunschweig über, Georg I. wird König in Großbritannien in Personalunion mit dem Königreich Hannover. Er wird von Anhängern der Stuart-Dynastie nicht anerkannt. Es kommt zum ersten Jakobitischen Aufstand im Jahre 1715 und zum zweiten Jakobitischen Aufstand unter der Führung von Prince Edward Stewart (Bonnie Prince Charlie) im Jahre 1745. Bei der Schlacht von Culloden 1746 werden die Aufständischen besiegt und Schottland durch britische Truppen besetzt. Die Disarming Acts vom 1716 und 1725 werden verschärft und münden in den Act of Proscription 1746, der bis 1782 gilt. Er besagt, dass außer den neuen Hochlandregimentern (z.B. der Blackwatch) niemand mehr traditionelle Waffen und Kleidung tragen darf. Bei Zuwiderhandlung drohten sechs Monate Gefängnis oder im Wiederholungsfalle die Deportation nach Übersee. Die

---

<sup>92</sup> Siehe hierzu: Prebble, John: *The Darien Disaster*. London 1968, Fry, Michael: *The Scottish Empire*, Edinburgh 2001 und Devine, Tom: *Scotland's Empire 1600-1815*. London 2003

Konsequenz daraus ist ein großer Zulauf für die Regimenter, um das Verbot zu umgehen. Dort entsteht auch eine neue Militärmusik, die auf dem Dudelsack gespielt wird.<sup>93</sup>

### 5.10. Die Klassik der gälischen Dichtung und die Ossian-Katastrophe

Die gälische Literatur nimmt selbstverständlich die politischen Ereignisse zur Kenntnis und macht sie in vielen Liedern und Gedichten zum Sujet. Sowohl unbekannt als auch überregional arbeitende Dichter melden sich mit ihren Werken zu Wort.

Die Blütezeit erlebt die politische Propagandaliteratur in gälischer Sprache zwischen 1640 und 1750. Das Hochland hat zu dieser Zeit größte politische Macht und Aufmerksamkeit, da hier ständig Männer unter Waffen in Konflikte zugunsten der Stewart-Könige und Thronanwärter eingreifen können. Viele gälischen Dichter unterstützen die jakobitische Sache durch das Abfassen von Propagandaliteratur, so zum Beispiel Iain MacLachlain of Kilbride in Argyll (gestorben 1750) mit dem *Òran air Breith Phrionnsa Tearlach*, dem Lied auf die Geburt des Prinzen Charles. Das Ergebnis der Schlacht von Culloden und die grausamen menschlichen Verluste danach sind von Christina MacPherson in der Ballade *Mo Rùn Geal òg* wohl am eindrucksvollsten beschrieben worden.<sup>94</sup>

Einige bis heute bekannte Dichter gälischer Literatur, wie z.B. Iain Lom, haben die politischen Umwälzungen nicht mehr oder nur am Rande erlebt.

**Iain Lom**<sup>95</sup>, gestorben im Jahre 1710, ist einer der letzten Vertreter der Aos Dana und lebte in Loch Abair. Er war Hofdichter von Alexander MacDonald of Keppoch und beschreibt politische Ereignisse seiner Zeit. Zu seinen wichtigen Werken gehören *Latha Inbhir Lòchaidh*, die Schlacht bei Inverlochy, sowie *Mort na Ceapach*, der Keppoch-Mord.

Viele weitere haben die Zeit aktiv erlebt und auch teilweise heftig für oder auch gegen die Sache der Stuarts agitiert.

**Niall MacMhuirich (1636-1726)** lebte auf South-Uist und war der letzte klassische Hofdichter der MacDonalds of Clanranald. Auf ihn geht das Little Book of Clanranald zurück – eine Geschichte der MacDonalds of Clanranald. Weiter existieren zehn überlieferte Gedichte von ihm, davon acht klassische und zwei volkstümliche. Mit seinem Tod endet die Dynastie der Dichter, die mit *Muireachadh Albanach Ó Dálaigh* begonnen hatte.

---

<sup>93</sup> [www.theblackwatch.co.uk](http://www.theblackwatch.co.uk) besucht am 13. Juli 2018 und: Irwin Alasdair: A Collection of Pipemusic of the Black Watch. Balhousie 2012

<sup>94</sup> Siehe hierzu Campbell (1994: xiv ff)

<sup>95</sup> Zum Gesamtwerk von Iain Lom siehe: Mackenzie, Annie: *Òran Iain Luim*. Scottish Gaelic Text Society. Glasgow 1964

**Sileas na Ceapaich (1660-1729)** Sileas na Ceapaich, genauer *Sileas Nighean Mhic Raghnaill*, wurde um das Jahr 1660 geboren. Ihr Geburtsort kann nicht eindeutig benannt werden, man nimmt Bohutin, nördlich von Glen Roy in Keppoch an, belegen lässt sich das jedoch nicht.<sup>96</sup> Sie war die Tochter von Gilleasbuig Mac Mhic Raghnaill, 15. Clanchef der MacDonalds of Keppoch, der selbst Dichter war und bei seinem Tod im Jahre 1682 von Iain Lom durch eine Totenklage verewigt wurde.<sup>97</sup> Ihre Mutter war wohl Mary, Tochter von Duncan MacMartin, allerdings lässt sich auch das wie auch die Anzahl ihrer Geschwister nicht endgültig belegen. Gilleasbuig Mac Mhic Raghnaill hatte mit Sicherheit zwei Söhne, einer von ihnen, Colla nam Bò, wurde der spätere 16. Clanchef. Zu ihrer Zeit ist der Vorname Sileas in englischer Umschrift in den Varianten Geillis, Geilis, Gilles, Giles und ähnliche belegt. In einem Brief Anne Grant's of Laggan wird sie Julia genannt. Weitere Namensvarianten sind Julian, Juliet, Cecilia oder Cecily. In den gälischen Quellen, die Ò Baoill heranzieht, wird ihr Name Sili, Siolidh oder auch Silidh na Ceapaiche geschrieben. Der Name scheint sich auf Aegidius, einen Heiligen aus dem 7. Jahrhundert, zu beziehen.<sup>98</sup> Im Jahre 1685 heiratet sie Alexander Gordon of Camdell, um das Jahr 1700 ziehen beide in die Burg Beldorney am Ufer des Flusses Deveron südwestlich von Huntly in Aberdeenshire. Das Paar hat mehrere Kinder, Ò Baoill kommt auf fünf Söhne, George (geboren vor 1687), James (ca. 1690-1740), Gilleasbuig, Iain und Alasdair (nach 1700 – nach 1745). Weiterhin werden drei Töchter als sicher angenommen, Màiri, Katerine (ca. 1689 – ca. 1768) und Anna (gest. 1720).

Die von Ò Baoill aufgeführten 23 Gedichte sind mit Sicherheit nicht alles, was die Dichterin verfasst hat, es gibt keinerlei Aufzeichnungen ihrer Werke, die während ihrer Lebenszeit entstanden sind. Alle Gedichte sind mündlich tradiert und erst später aufgezeichnet worden. Dabei sind sehr wahrscheinlich viele in Vergessenheit geraten.

Die in SGTS gedruckten 23 Gedichte decken sechs Themenbereiche ab, Familie, den ersten jakobitischen Aufstand vom 1715, Totenklagen, Religion, Ratschläge an junge Frauen und Gedichte über Harfenmusik.<sup>99</sup>

Derick Thomson charakterisiert ihr Werk als strukturell gefestigt, geschmeidig konstruiert, jedoch weitgehend ohne Humor. Sie dichtet auf einer gefestigten kulturellen Basis und steht

---

<sup>96</sup> Ò Baoill, SGTS (1972: xxxvii)

<sup>97</sup> MacKenzie, A.M.: Òrain Iain Luim (1964: 164/299)

<sup>98</sup> Ò Baoill, TSGTS (1972: xlii)

<sup>99</sup> Ò Baoill, TSGTS, (1972: lix)

in der Tradition der klassischen bardischen Dichtung der gälischen Kultur.<sup>100</sup> Thomson hebt eines ihrer bekanntesten Werke hervor, wenn er zu *Do dh'Arm Rìgh Sheumais* schreibt:

Vielleicht das beste Beispiel für den geschmeidigen, farbigen und bildlichen Stil ihrer Argumente findet sich in einem weiteren politischen Gedicht dieser Zeit<sup>101</sup>, *Do dh'Arm Rìgh Sheumais*, verfasst möglicherweise zum Ende des Jahres 1715. Sie geißelt die Jakobitische Armee für ihren Mangel an Aktivität nach der Schlacht von Sheriffmuir, indem sie die Anführer (der Armee, Anm. d. Autors) mit dem Hund in Äsops Fabel vergleicht, der "das Fleisch wegen einer Reflexion fallen lässt".<sup>102</sup>

**Alasdair MacMhaighstir Alasdair (ca. 1695 – ca. 1770)** wird in der Literatur einmütig als der wichtigste gälische Dichter überhaupt bezeichnet.<sup>103</sup> Sein Vater, Maighstir Alasdair, war Pastor in Eilean Fhìonain und Absolvent der Universität Glasgow, an der auch sein Sohn studieren sollte. In Glasgow, so wird vermutet, verfasste der Sohn dann Gedichte zu den Melodien, die die Glocken der Stadt am Tollbooth Steeple spielten. In der Nähe stand die erste Universität von Glasgow, das Old College.

Die Universität verließ AMA 1720 bereits nach einem Jahr, er setzte seine Ausbildung 1724 in Edinburgh fort. Eine geplante Karriere als Rechtsanwalt ergab sich jedoch nicht. In Edinburgh trifft er wohl Alan Ramsey, Autor des Tea-table Miscellany. 1728 heiratet er Jane MacDonald aus Dalness, Glencoe und zieht mit ihr nach Dalilea. im Jahre 1730 wird der Sohn Ronald geboren. Im Jahre 1729 taucht sein Name in Akten der SSPCK auf, für die AMA als Lehrer und Katechist tätig wird. Nach einer Auseinandersetzung mit dem Presbyterium in Mull wird AMA 1736 in die Schule von Eilean Fhionain versetzt, um bereits zwei Jahre später nach Kilchoan versetzt zu werden. Nach einer erneuten Versetzung nach Corryvullin 1739 bereitet er die Veröffentlichung seines gälisch-englischen Wörterbuches für Schulen vor und schreibt das Naturgedicht *Allt an t-Siùcair* (Der Zuckerbach). Möglicherweise begann er auch hier mit seinem Gedicht *Òran an t-Samhraidh* (Sommergesang).

1744 beginnt AMA mit dem Verfassen jakobitischer Gedichte, 1745 konvertiert er zum Katholizismus, verlässt den Schuldienst in Corryvullyn, den sein Sohn seither übernimmt. Am

---

<sup>100</sup> Thomson (1974: 136)

<sup>101</sup> Gemeint ist die Schlacht bei Sheriffmuir. Anm. des Autors

<sup>102</sup> Probably the best example of her sinuous, colourful, figurative style of argument is in another political poem of this time, *Do dh'Arm Rìgh Sheumais*, probably composed towards the end of 1715. She castigates the Jacobite Army for its lack of activity after Sheriffmuir, resembling the leaders to the dog of Aesop's fable that "drops his meat for the reflection". Siehe die Fabel: Der Hund und das Stück Fleisch.

[http://www.hekaya.de/fabeln/der-hund-und-das-stueck-fleisch--aesop\\_27.html](http://www.hekaya.de/fabeln/der-hund-und-das-stueck-fleisch--aesop_27.html) besucht am 21.3.2018

<sup>103</sup> Lebensdaten und Grundinformationen zu AMA, siehe: Thomson (1994: 184) und Dressler/Stiübhairt (2012: 143 ff.)

10. Juli des Jahres erhält er vom Presbyterium die Kündigung und trifft zehn Tage später in Loch an Uaimh Prince Charles Edward Stuart, um sich ihm anzuschließen. Er übernimmt das Kommando einer Kampftruppe von 50 Männern aus Moidart und erhält den Rang eines Kapitäns.

Nach der Niederlage bei Culloden 1746, versteckt er sich zuerst in Arisaig, dann bei der Familie seiner Frau in Glencoe, später möglicherweise in Benbecula, bis er schließlich unter das Amnestie-Gesetz von 1747 fällt und sich wieder frei bewegen kann.

1747, 1750 und 1751 besucht AMA Bischof Forbes<sup>104</sup> in Edinburgh und berichtet ihm von den Grausamkeiten der englischen Truppen im Hochland nach der Niederlage bei Culloden. Zwischenzeitlich übernimmt er das Amt des Baillie<sup>105</sup> der Insel Canna.

AMA war auch der erste gälische Dichter, der 1751 ein weltliches Buch publizieren konnte. Sein *Ais-Eirigh na Sean Chánoin Albannaich* (Auferstehung der alten schottischen Sprache) war eine Sammlung seiner poetischen Werke, die kurz nach ihrem Erscheinen den Dichter in Gefahr brachte. Das Buch enthielt unter anderem jakobitische Gedichte und wurde deshalb vom Henker in Edinburgh verbrannt.

"Die ersten drei Jahre dieses Jahrzehnts waren von der andauernden Gefahr begleitet, das gälische jakobitische Schottland könnte sich erneut erheben. Man wusste von jakobitischen Verschwörungen in Frankreich in Kontakt zu den Jakobiten im Hochland<sup>106</sup>, all dies ist in der lokalen Jurisdiktion in Schottland präsent. Die öffentliche Verbrennung von Alexander MacDonalds *Ais-Eirigh na Sean Chánoin* durch den Henker in Edinburgh im oder um das Jahr 1751 muss als ebenso paranoid bezeichnet werden wie der Justizmord im November 1752 an Seumas a' Ghlinne durch die Campbell Gentry des Herzogs von Argyll."<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Bischof Forbes verfasste in den Jahren 1747-75 seine Berichte unter dem Namen *Lyon in Mourning. The Lyon in mourning; or, A collection of speeches, letters, journals, etc. relative to the affairs of Prince Charles Edward Stuart*, by the Rev. Robert Forbes, A.M., Bishop of Ross and Caithness, 1746-1775. Ed. from his manuscript, with a preface by Henry Paton.

<sup>105</sup> Eine Art Verwalter mit der Pflicht, Steuern für den Staat einzuziehen.

<sup>106</sup> John Lorne Campbell bestätigt dies. Er verweist auf jakobitische Aktivitäten nach der Schlacht bei Fontenoy am 11.5.1745. Campbell John Lorne (1997: 35)

<sup>107</sup> Gibson (1998: 52) "The first three years of the decade show a continuing fear that Gaelic Jacobite Scotland would rise again. There was known Jacobite plotting in France and contact with the Highland Jacobites, all of which is reflected in the local Scottish judicial scene. The public burning by the hangman of Edinburgh of Alexander MacDonald's *Ais-Eirigh na Sean Chánoin Albannaich* in or just after 1751 ranked as highly in paranoid unreason as the judicial murder in November 1752 by the Duke of Argyll and his Campbell gentry of Seumas a' Ghlinne"



1755 lässt sich AMA in der Nähe von Arisaig nieder, wo sein Sohn ein Inn betreibt. Sein letzter Wohnort ist Sanndaig. 1764 erscheint die zweite Auflage von *Ais-Eirigh* in Glasgow, allerdings in einer von anstößigen Stellen gereinigten, zensierten Fassung.<sup>108</sup>

Vermutlich im Jahre 1770 stirbt der Dichter in Sanndaig. Von Father Charles MacDonald ist überliefert, dass zwei junge Männer an seinem Sterbebett ausharrten und ihm halfen, während seiner letzten Atemzüge Gedichte zu verfassen. 1776 erscheint die Liedersammlung: *Comh-Chruinneachidh Orannaigh Gaidhealach* (The Eigg Collection), eine Anthologie seiner Werke, herausgegeben von seinem Sohn, Ronald MacDonald.

John Lorne Campbell teilt sein dichterisches Werk grob in vier Kategorien ein. Er bezeichnet sie als 1. politische Verse, 2. beschreibende, 3. Liebesgedichte und 4. obszöne, wobei Kategorie 1 und 2 häufig in einem Werk gemeinsam zu finden sind.

In Sprache, intellektueller sowie sprachlicher Fähigkeit bezeichnet Campbell ihn als unübertroffen. Der Rechtschreibung der gälischen Sprache ist er nur bedingt gefolgt, orthographische Korrektheit scheint keine große Rolle gespielt zu haben.<sup>109</sup> Da er aus dem großen Fundus seiner akademischen Ausbildung und seiner Kontakte zur englischsprachigen Kultur schöpfen konnte, erweiterte er die Themenwelt seiner Dichtung um eben jene aus diesem kulturellen Hintergrund. Sein inhaltliches Hauptaugenmerk liegt jedoch immer auf der gälischsprachigen Kultur. Er wurde zu seinen Lebzeiten und auch später scharf für seine obszönen Werke angegriffen. Eine kleine Auswahl wurde erst 2016 in einem Sammelband zu expliziter gälischer Dichtung herausgegeben.<sup>110</sup>

Zu seinen bekanntesten Werken gehören *Moladh air an t-Seana Chanain Ghaelach*, in der die Herkunft des Gälischen als der schönsten Sprache der Welt direkt von Gott über Babylon beschrieben wird. Typisch für sein Werk ist die Kenntnis der traditionellen gälischen Versformen, die AMA für sich nutzt, um sie dann jedoch oft zu durchbrechen, sowohl in stilistischer als auch inhaltlicher Weise. Sein erotisches Gedicht *Moladh Mòraig* folgt z.B. exakt den strengen Regeln des *piobaireachd* mit all seinen Variationen und spielt auf diesem streng strukturierten Hintergrund mit dem Inhalt seines Gedichtes.

---

<sup>108</sup> Campbell John Lorne (1997: 41)

<sup>109</sup> Diese Haltung zu korrekter Rechtschreibung teilte er übrigens mit Ludwig van Beethoven.

<sup>110</sup> MacKay, Peter, MacPherson, Iain S.: *An Leabhar liath. The light-blue book. 500 years of Gaelic love and transgressive verse.* Edinburgh 2016

Sein Sommergesang *Òran an t-Samhraidh*<sup>111</sup> entfacht ein Feuerwerk der Freude über die warme Jahreszeit. Das Lied fällt wie auch *Allt an t-Siùcair* in die Kategorie seiner deskriptiven Werke. Möglicherweise begann er mit der Verfassung von *Òran an t-Samhraidh* bereits in seiner Zeit in Glasgow, wo er Allan Ramsey im von jenem gegründeten Jacobite Easy Club kennenlernte.<sup>112</sup> Zu seinen satirischen Werken gehört zweifelsohne *Òran nam Bodach* – Das Lied der alten Männer. Als sein opus magnum lässt sich *Birlinn Chlann Raghnaill*<sup>113</sup> bezeichnen, Die Ode an ein Kriegsschiff des Clan Ranald. Jeder Handgriff wird beschrieben, und der Dichter vermittelt neben der reinen Information über die Abläufe an Bord auch die Tapferkeit und den Mut der Besatzung. Eines seiner *òrain mhòra*, seiner großen Lieder, ist *Moladh air Pìob Mhòr MhicCruimein*<sup>114</sup>, der Lobgesang auf den großen Dudelsack, wortwörtlich aber auf die große Pfeife des MacCrimmon. Bereits im Titel ist eindeutige Zweideutigkeit angelegt, die sich durch das gesamte Gedicht verfolgen lässt.

**Iain MacCodrum (1693-1779)** lebte auf North-Uist und war sowohl Satiriker als auch Dichter. Von ihm sind 31 Werke überliefert. Er gilt als Traditionsbewahrer – viele seiner Gedichte basieren auf ossianischen Gedichten und Balladen und kommen aus der Volkstradition der *bothan-cèilidh*<sup>115</sup>. Er war gut bekannt mit Alasdair MacMhaighstir Alasdair, bis 1763 Familiendichter für Sir James MacDonald of Sleat, und rezitierte ossianische Gedichte für ihn.

**Rob Donn** MacAoidh, auch Robert MacKay, wurde im Jahre 1714 in Allt-na-Caillich in der Gemeinde Durness, Grafschaft Sutherland, geboren. Im Gälischen auch *Dùthaich MhicAoidh*, genannt, es ist das Stammland dieses Clans. Über seinen Vater ist nicht viel bekannt, seine Mutter wurde gerühmt für ihre Kenntnis der lokalen Sagen und Geschichten sowie der ossianischen Legenden und erreichte das hohe Alter von 82 Jahren. Rob Donn selbst wird nachgesagt, dass er bereits mit drei Jahren seine ersten Verse verfasste. Mit sieben Jahren wurde er in die Dienste Iain MacEachuinn aufgenommen, der ebenfalls für seine Gedichte bekannt war, dort blieb Rob Donn, bis er heiratete und nach Bad-na-h-Achlais zog. 1759 trat er in das Regiment der Sutherland Highlanders ein, aus dem er 1763 wieder ausschied. Mit kurzer Unterbrechung wegen persönlicher Differenzen trat Rob Donn in die Dienste von Lord

---

<sup>111</sup> Wenn nicht anders angegeben alle Gedichte in *Sàr-Obair nam Bàrd Gaelach* (2001: 105ff.)

<sup>112</sup> Dressler/Stiùbhairt (2012: 143)

<sup>113</sup> Teilweise mit englischer Übersetzung in Black, Ronald: *An Lasair* (2001: 202)

<sup>114</sup> In einer großartigen Version von Dr. William Matheson gesungen auf *Scottish Tradition 16: Gaelic Bards and Minstrels*. Greentrax Recordings. Edinburgh 1993

<sup>115</sup> *bothan-cèilidh*, oder auch *taigh-cèilidh* ist ein Haus, in dem informelle Treffen in einer Gemeinde stattfanden, die dem sozialen und kulturellen Austausch, insbesondere durch Musik, Gesang und Tanz dienten

Reay als Viehauferer ein, eine Stellung, die er zeitlebens innehatte. Er starb am 5. August 1778 im Alter von 64 Jahren. Rob Donn war in der Kirk Session der Gemeinde Durness ein angesehener Elder, sein Ruf galt dort als tadellos.

Rob Donns Werke können als humorvolle, satirische, auch feierlich-gediegene und deskriptive Lyrik beschrieben werden. Er konnte weder schreiben noch lesen, er verfügte nicht über abstraktes, theoretisches Wissen zum Verfassen von Lyrik. Es wird gesagt, dass er selten länger als eine oder zwei Stunden benötigte, um seine Werke zu verfassen. Sie wurden im Jahre 1829 in Inverness publiziert.<sup>116</sup> Obwohl persönlich von tadellosem Charakter, bestand sein dichterisches Werk teilweise aus bissigen Satiren, die bis zu Beleidigungen reichten und auch Familienmitglieder nicht aussparten. Dabei werden sie als nicht verletzend, aber doch nervend und direkt beschrieben. Er reagierte sofort auf Ereignisse in seiner Umgebung, die er poetisch fasste und beschrieb. Die Sprache seiner Elegien ist nicht lyrisch-verspielt, er mochte keine Verzierungen oder Dekoration, sondern war auch hier für eine Art distinguerter Direktheit bekannt. Man kann Rob Donn nicht zu den größten der gälischen Dichter zählen, dafür fehlt oft der Tiefgang, die Kunst, seine Fähigkeit liegt in der direkten Beschreibung der Umstände in seiner unmittelbaren Umgebung. Die Scottish Poetry Library beschreibt ihn wie folgt: "Rob Donn ist möglicherweise ebenso wichtig für die gälische Sprache, wie es Robert Burns für die Sprache Scots war."<sup>117</sup>

Im Jahre 1829 wurde er mit einem großen Gedenkstein auf dem Friedhof von Durness geehrt. Unter den vier Inschriften auf jeder Seite des Gedenksteins sticht eine besonders hervor. Sie lautet: POETA NASCITUR NON FIT – Ein Dichter wird geboren, nicht gemacht.

#### Einige seiner bekanntesten Werke

Iseabail NicAoidh

Piobaireachd für I. MacAoidh

Òran do Phrionnsa Teàrlach

Ein Lied für Prinz Jacob

Marbhrann Eòghainn

Totenklage für Eòghainn

Òran a' Gheamhruidh

Wintergesang

---

<sup>116</sup> Òran le Rob Donn, Bàrd ainmeil Dhùthaich MhicAoidh. Songs an Poems in the Gaelic Language by Robert MacKay, the celebrated Bard of Lord Reay's Country, Sutherlandshire. Inverness 1829. 2018 erschien 100 òran le Rob Donn MacAoidh, herausgegeben von Ellen L. Beard.

<sup>117</sup> " Rob Donn might arguably be as important to poetry in the Gaelic language as Robert Burns is to poetry in Scots." <http://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poetry/poets/rob-donn-mackay>

**Donnchadh Bàn Mac An t-Saoir (1724- 1812)**<sup>118</sup>

Geboren wurde er am 20. März 1724 in Druim Liaghart, Gleann Orchaidh (Glen Orchy). Er verbrachte seine Jugend mit der Jagd und mit Fischfang. Es sind keine Gedichte aus seiner Jugendzeit überliefert. Er ging niemals zu Schule, er konnte Zeit seines Lebens nicht lesen und schreiben.<sup>119</sup>

Während seiner Zeit beim Militär kämpfte er während des Jakobitenaufstandes auf Seiten der Regierungstruppen und nahm aktiv an der Schlacht bei Falkirk 1746 teil. Er kämpfte als Substitut für Sir Archibald Fletcher of Crannach, der ihm ein Schwert zur Verfügung stellte und als Sold 300 Pfund versprach. Durch eigenes Missgeschick verlor Donnchadh Bàn das Schwert und kehrte ohne dieses heim. Dort wurde ihm der Lohn verwehrt, worauf er ein satirisches Gedicht auf Fletcher und das Schwert verfasste, welches unter dem Namen *Blàr na h-Eaglaise Brice*/Die Schlacht von Falkirk Berühmtheit erlangte. Als der Herzog von Bredalbane hiervon erfuhr, sorgte er dafür, dass Donnchadh Bàn seinen Sold bekam, und nahm ihn in seine Dienste als Wildhüter auf. Er heiratete Màiri Bàn Òg, mit der er vier Kinder hatte.

Obwohl er auf Seiten der Loyalisten gekämpft hatte, erwärmte er sich später für die Sache der Jakobiten, wenn er sich in *Òran don Bhriogais*, deutsch: Ode an die Hose, gegen die Verordnungen des Disarming Act von 1746 mit dem Verbot u.a. der traditionellen Bekleidung, Musik und Bewaffnung der gälischen Hochlandbewohner wehrte.

Im Jahre 1766 zog er mit seiner Familie nach Edinburgh und wurde im gleichen Jahr Mitglied der Stadtgarde in Edinburgh. Dort kam er vor Gericht, da ihm vorgeworfen wurde, mit seiner Frau zusammen illegal Whisky hergestellt und in seiner Küche verkauft zu haben – unter anderem an seine Kollegen von der City-Guard. Er konnte dem Gericht versichern, dass er das meiste davon selbst getrunken hatte, und wurde freigesprochen.<sup>120</sup> Von 1793 bis 1799 war er Soldat bei den Bredalbane Fencibles, kehrte nach seiner Ausmusterung 1806 nach Edinburgh zurück, wo er im Jahre 1812 starb und auf dem Greyfriars Friedhof bestattet wurde.

---

<sup>118</sup> Zum Gesamtwerk MacIntyres (engl. Umschrift) siehe MacLeod, Angus: *The Songs of Duncan Ban MacIntyre*. Edinburgh 1952

<sup>119</sup> Iain Mac a' Ghobhainn in: *Gairm* 118 (Earrach, 1982) und MacLeod (1952: xxxii)

<sup>120</sup> [www.bbc.co.uk/alba/oran/people/donnchadh\\_ban\\_mac\\_an\\_t\\_saoir/](http://www.bbc.co.uk/alba/oran/people/donnchadh_ban_mac_an_t_saoir/) besucht am 30.7.2018

MacLeod<sup>121</sup> beschreibt seine Dichtkunst als deskriptiv und sehr beeinflusst vom Werk Alasdair MacMhaighstir Alasdairs. So hat Donnchadh Bàn analog zu AMAs *Moladh Mòraig* ein Gedicht auf einen Berg, *Moladh Beinn Dòbhrain* verfasst, welches ähnlich wie bei AMA in der Struktur des *piobaireachd* gedichtet ist; eines seiner Gedichte heißt, analog zu AMA, *Òran an t-Samhraidh* (Sommergesang). In dieser Zeit ist er bereits Jagdaufseher im Dienst des Herzogs von Argyll. Sein enger Kontakt mit der Natur, und darauf basierend seine Naturgedichte, gehören zu den schönsten der gälischen Literatur und werden zusammen mit dem Werk AMAs als Höhepunkte der gälischen Dichtkunst im 18. Jahrhundert und darüber hinaus bezeichnet. Er verfasste aber auch Gedichte zu politischen Themen, Krieg und über Liebe. Iain Crichton Smith schrieb über Donnchadh Bàn:<sup>122</sup>

"Bha Beinn Dòbhrain mar ionnsramaid ciùil dha. 'S ann an sin a dh'ionnsaich e mu dheidhinn an t-saoghail – mar bhàrd – agus chuir e sìos na chunnaic e 's na dh'ionnsaich e le gaol is toileachas. Mar a bha Dublin do James Joyce, mar a bha Alba gu lèir do dh' Ùisdean MacDhiarmaid, bha a' bheinn seo do Dhonnchadh Bàn. Dh'fhàg e a chridhe ann. 'S ann às a dh'èirich a bhàrdachd ... Rinn an dùthaich ud bàrd mòr de fhear aig an robh gibhtean cainnte ach a dh'fheumadh an gaol ionnsachadh bho nàdar fhèin."

"Beinn Dòbhrain war für ihn wie ein Musikinstrument. Genau dort erkannte er die Welt – als Dichter – und er verinnerlichte dort alles, was er voller Liebe und Glück sah und lernte. Was Dublin für James Joyce war, was Schottland für Hugh MacDiarmid war, das bedeutete dieser Berg für Donnchadh Bàn. Er verlor sein Herz an ihn. Hieraus erwuchs seine Dichtkunst. Dieses Land machte einen großen Dichter aus ihm, einen, der die Gabe des Ausdrucks hatte, der aber die Liebe von der Natur lernen musste."

Da er selbst nicht schreiben konnte, diktierte er seine Gedichte Donald MacNicol, Pastor von Lismore, sowie Pastor Iain Stewart aus Luss. Seine Gedichte wurden wohl zuerst einzeln auf Pamphleten verkauft; und als der Erfolg sich einstellte, wuchs der Plan zu einer Buchveröffentlichung heran. Dazu kam es erstmals im Jahre 1768 und dann in drei weiteren Ausgaben bis 1833. Donnchadh Bàn gewann mehrere Male den Preis der Highland Society of London für ein Gedicht über die gälische Sprache und den Dudelsack.<sup>123</sup> Zu den bekanntesten der von ihm überlieferten 63 Gedichte gehören, außer den bereits oben

---

<sup>121</sup> MacLeod (1952: xxxvii)

<sup>122</sup> [www.bbc.co.uk/alba/oran/people/donnchadh\\_ban\\_mac\\_an\\_t\\_saoir/](http://www.bbc.co.uk/alba/oran/people/donnchadh_ban_mac_an_t_saoir/) besucht am 30.7.2018

<sup>123</sup> In den Jahren 1781-1785 und noch einmal 1789 MacLeod (1952: xxxi)

genannten, *Òran Coire a' Cheathaich*, ähnlich wie *Òran Ghlinn-Urchaidh* ein weiteres Beispiel für seine Fähigkeit, die Natur in seiner Umgebung zu beschreiben. Er war allerdings auch bekannt für seine teils bissigen Satiren auf Dudelsackspieler oder einen Schneider, während er höherstehende Männer der Gesellschaft eher in Lobgesängen verewigte. Dies entspricht der alten gälischen Tradition, seine Wohltäter in Gedichten zu preisen.<sup>124</sup>

Von Donnchadh Bàn Mac an t-Saoir ist folgender kleiner Dialog überliefert: Auf die Frage

An tusa a rinn Beinn Dòbhrain?

Warst Du es, der Beinn Dòhrain gemacht hat?

antwortete er:

Cha mhise, rinn Dia e, ach is mise a mhol i.

Nein, Gott hat ihn gemacht, aber ich habe ihn gepriesen.<sup>125</sup>

Im 19. Jahrhundert haben die gesellschaftlichen Entwicklungen rund um die Vertreibung der Hochlandbevölkerung und damit einhergehende politische, religiöse und demographische Entwicklungen signifikanten Einfluss auf die entstehende Literatur. Diese Entwicklungen wurden von Dichtern in ihren Werken teilweise nachvollzogen. Ihre literarische Produktion findet aber zu keinem Zeitpunkt Eingang in den Kanon der englischsprachigen Literatur Schottlands, es kommt zu keinem Zeitpunkt etwa zu guten Übersetzungen vom Gälischen ins Englische. Denn während die gälische Dichtkunst trotz aller Widrigkeiten eine Blüte erlebt, wird diese originale gälische Literatur mit der Publikation und dem großen Erfolg der erfundenen Gesänge Ossians des James MacPherson konfrontiert.

Für die Rezeption der originären gälischen Literatur muss MacPhersons Ossian tatsächlich als Katastrophe bezeichnet werden. Durch den Erfolg der teilweise erfundenen Literatur hatte die echte gälische von da an nicht mehr die Möglichkeit, ohne romantische Voreingenommenheit rezipiert zu werden. Ossian sorgt in Bezug auf die gälische Sprache und Literatur für die endgültige Trennung von Dichtung und Wahrheit. Während die gälischsprachige Dichtung der Zeit außerhalb des Hochlandes kaum bis gar nicht zur Kenntnis genommen wird, wurde Ossian, die erfundene romantisierende Dichtung, europaweit

---

<sup>124</sup> MacLeod (1952: xxxvi)

<sup>125</sup> Sàr-Obair (2001: 216-218)

berühmt und begründet Klischees, die heute noch jedem den direkten Weg versperren, der sich mit der gälischen Kultur beschäftigen will.

### **Zusammenfassung**

Die Geschichte der gälischen Sprache ist ab dem 13. Jahrhundert eine Geschichte des schrittweisen Rückzuges auf Raten aus der schottischen Gesellschaft. Für diesen Rückzug sind sowohl von außen einwirkende politische als auch religiöse Motive verantwortlich. Bis zum 11. Jahrhundert war Gälisch in allen Sprachregistern – und das heißt in allen Bereichen der Gemeinschaft und Gesellschaft – verbreitet und maßgeblich. Das ändert sich mit der Bevorzugung der englischen Sprache durch die schottische Oberschicht. Von religiöser Seite wurde das Gälische seit der Reformation marginalisiert. Durch Rückschläge in diesen Bestrebungen erlebt die Sprache kurzfristig eine Renaissance und es gelingt, trotz regelmäßiger Phasen der Unterdrückung, eine Literatur und elaborierte Schriftkultur zu entwickeln. Der Begriff Literatur ist hier nicht mit mitteleuropäischen Maßstäben messbar, d.h., es handelt sich nicht immer um gedruckte Werke. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein sind es zum großen Teil mündlich weitergegebene Spracherzeugnisse, die erst später aufgezeichnet wurden. Die Aufzeichnung und insbesondere die Sammlung von Liedern, Melodien und Gedichten ab Ende des 18. Jahrhunderts erfolgt auch als Antwort auf die Ossian-Kontroverse. Durch die politischen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts im Zuge der jakobitischen Aufstände wird die gälische Sprache weiter ins Abseits gedrängt. Aufgrund des Zusammenbruchs der alten gälischen *Gesellschaftsordnung* verliert die gälische Literatur ihren Status und lebt nur noch in einer niedrigeren Sphäre der gälischen *Gemeinschaft*. teilweise weiter. Die literarischen Produkte für die gälische Gesellschaft finden somit eine neue Heimat in noch weiter existierenden gälischen Gemeinschaften. Dies führt zur Teil-Folklorisierung der klassischen Dichtung.

## **6. Wirtschaftliche Ausbeutung und Vertreibung**

### **Die Nutzung der gälischen Ressourcen im schottischen Hochland während des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts.**

Die Entwicklung der gälischen Sprache und Kultur im schottischen Hochland hängt und hing auch immer von der wirtschaftlichen Situation ihrer Sprecher ab. Der wirtschaftliche Status ihrer Sprecher bestimmt aber auch wesentlich den gesellschaftlichen in Schottland und dem gesamten Vereinigten Königreich. Von daher ist ein Blick auf die sozioökonomische Situation des Hochlandes an dieser Stelle sinnvoll.

#### **6.1. Die sozioökonomische Situation des Hochlandes des 18. Jahrhundert**

Die sozioökonomische Situation des Hochlandes des 18. Jahrhundert wurde von Zeitgenossen<sup>126</sup> und wird teilweise bis heute oftmals als rückständig bezeichnet. Tatsache ist, dass sich die Situation von der im restlichen Schottland sehr unterschied: Die geographischen und klimatischen Voraussetzungen waren für Landwirtschaft äußerst nachteilig. Zufriedenstellende Verkehrsinfrastruktur war nur rudimentär vorhanden. Die große Mehrheit der Bevölkerung sprach ausschließlich Gälisch<sup>127</sup> und hatte so kaum Kommunikationsmöglichkeiten außerhalb ihrer näheren Umgebung, viele waren immer noch Anhänger der katholischen Kirche in einem ansonsten überwiegend protestantischen Land. Die sozialen Abhängigkeiten konnten nach wie vor als feudal und vorkapitalistisch bezeichnet werden. Geldwirtschaft war im direkten ökonomischen Austausch selten. Während die Wirtschaft des Tieflands nach der Union of the Parliaments 1707 sehr schnell in die "britischen" und imperialen Wirtschaftskreisläufe einbezogen wurde, war die ökonomische Situation des Hochlands vorerst eine vollkommen andere. Sie beruhte auf dem Prinzip der kollektiven Selbstversorgung, Land wurde im traditionellen Verfahren des "run-rig"<sup>128</sup> an alle Mitglieder einer Clangemeinschaft verteilt und genutzt. Die dabei erzielten

---

<sup>126</sup> Siehe hierzu auch Fenyő, Krisztina: *Contempt, Sympathy, and Romance: Lowland Perceptions of the Highlands and the Clearances during the Famine Years, 1845-1855*. *Albion A Quarterly Journal Concerned with British Studies* 34(1). September 2003

<sup>127</sup> Siehe die umfangreichen Erhebungen zum Sprachgebrauch im Hochland von Kurt Duwe. <http://www.linguae-celticae.org/GLS.htm>. besucht am 1. Oktober 2018

<sup>128</sup> Siehe dazu: [dsl.ac.uk](http://dsl.ac.uk), s.v. run-rig. besucht am 2.8.2019. Dies bedeutet, dass das fruchtbare und weniger fruchtbare Land gleichmäßig innerhalb einer Gemeinschaft neu verteilt wurde.



Überschüsse dienten der Selbstversorgung und der Abgabentrachtung. Diese erfolgte oft nicht in Geld, sondern in geldwerten Leistungen, etwa der Überlassung von Vieh oder Hand- und Spanndiensten. Nur die wohlhabenderen Mitglieder der Gesellschaft waren in der Lage, ihre Pacht in Geld zu zahlen. Die Geldwirtschaft beschränkte sich auf die Teile der Gesellschaft, die direkten Zugang zu den Märkten außerhalb des Hochlandes hatten. Für die zuliefernden Kleinbauern und Produzenten von Rohprodukten an ihre Verpächter und Grundherren blieben diese Märkte verschlossen.

Das alles mag, wie gesagt, nach außen hin als rückständig erscheinen. Dabei war die wirtschaftliche Produktion eher diversifiziert und damit vom heutigen Standpunkt aus vergleichsweise modern. Die Bewirtschaftung bezog alle Menschen in den Produktionsprozess mit ein, die überwiegend notwendige Handarbeit machte dies notwendig und ermöglichte jedem eine wenn auch noch so geringe Partizipation am Wirtschaftskreislauf. Sie kann auf eine gewisse Weise als nachhaltig, die lokalen Ressourcen nutzend, bezeichnet werden. Dies änderte sich mit der zunehmenden Ausrichtung der Wirtschaft auf den Warenbedarf der Märkte außerhalb des Produktionsgebietes im Hochland. Produkte für den Außenhandel waren neben Schiefer aus den großen Steinbrüchen bei Easdale und Ballachulish<sup>129</sup> beispielsweise Vieh, welches zu den Viehauktionen in Falkirk und Crieff getrieben und dort versteigert wurde.<sup>130</sup> Für die Viehzucht war das Wirtschaftssystem des *run-rig* gut geeignet, da es neben der gleichberechtigten Verteilung der Ressource Land auch eine Allmende vorsah, einen Bereich des Weidelandes, auf dem das Vieh aller gemeinsam grasen konnte. Die zunehmende Viehproduktion führte bald zu einem gewissen Wohlstand.<sup>131</sup> Neben Fischerei, Fleisch- und Whiskyproduktion war die Kelp-Industrie ein florierender Teil der Hochlandwirtschaft.<sup>132</sup> Einmal auf die externen Märkte und ihre Anforderungen ausgerichtet, war diese Hochlandwirtschaft mit ihrer überwiegenden Rohstoffproduktion jedoch extrem anfällig für Absatzkrisen. Die Kelp-Produktion stieg beispielsweise von 2000 Tonnen in den Jahren nach

---

<sup>129</sup> Zur Schieferindustrie in Schottland siehe: Walsh, Joan A.: Methods of evaluating slate and their application to the Scottish slate quarries. PhD Thesis, Universität Glasgow. 1999

<sup>130</sup> Zum Viehhandel in Schottland siehe: Koufopoulos, Alexander: The cattle trade of Scotland, 1603-1745. PhD-Thesis, Universität Edinburgh. 2004

<sup>131</sup> Hunter (2015: 8)

<sup>132</sup> Kelp ist ein großblättriger Seetang, der zur Herstellung von Soda und Pottasche verbrannt wurde. Für eine Tonne Asche benötigte man 20 Tonnen Seetang. Siehe auch Rymer, Leslie: The Scottish Kelp Industry. in: Scottish Geographical Magazine. Vol. 90, Nr.3. Dezember 1974

1750 auf 5000 im Jahre 1790, um dann gegen 1800 7000 Tonnen zu erreichen.<sup>133</sup> 1825 brach sie nach der Öffnung der Märkte für europäische Importware und Steuererleichterungen komplett zusammen und führte zu einer Reihe von Bankrotten unter den begüterten Clanhäuptlingen. Dies führte zum Verkauf der Güter, oft an Gruppen von Investoren, die keinerlei Verbindung zu den erworbenen Gütern und den damit zusammenhängenden, oft jahrhundertealten Gebräuchen, Absprachen und Verbindlichkeiten hatten. Die von ihnen eingesetzten Verwalter waren angewiesen, das Land auf Möglichkeiten zur Profitmaximierung zu untersuchen.<sup>134</sup>

## **6.2. Die wirtschaftliche Eroberung des Hochlandes nach Culloden**

Nach der für die Truppen der britischen Zentralregierung siegreichen Schlacht bei Culloden im Jahre 1746 veränderten sich sowohl die politische als auch die sozioökonomische Situation im schottischen Hochland schnell und grundlegend.

Waren bis zu diesem Jahr die feudalen Clanstrukturen für das soziale und ökonomische Zusammenleben bestimmend, so änderte sich dies nunmehr.

Für das eroberte und nun endgültig dem britischen Gesamtstaat einverleibte Schottland galten mit einem Schlag die gleichen wirtschaftlichen Bedingungen wie für das restliche Großbritannien. Im Tiefland bedeutete dies, dass die großen Städte, hier insbesondere Glasgow, mit einem Male am weltumspannenden Handel des britischen Imperiums teilhaben konnten. Die Städte prosperierten und expandierten, sie zogen Arbeitskräfte an. Diese kamen vorwiegend aus dem ländlichen Raum, der überzählige Arbeitskräfte abzugeben hatte. Dies war möglich, da sich bereits zu dieser Zeit im Tiefland eine Entwicklung in der Landwirtschaft bemerkbar machte, deren Auswirkungen für das Hochland später verheerend sein sollten. Wo Pachten stiegen, Felder zusammengelegt, Allmenden privatisiert wurden und mit neuen Anbaumethoden Arbeitskräfte überflüssig wurden, ergaben sich neue Verdienstmöglichkeiten in der aufkommenden Industrie der nun entstehenden Ballungsräume. Ehemalige Landpächter gingen in die großen Städte, in denen sie Teil der entstehenden kapitalistischen Arbeitsteilung wurden.

Im Zeichen dieser sogenannten *improvements* wurden auf dem Land kleine Bauernhöfe zu größeren Einheiten zusammengelegt, Flurstücke eingezäunt oder durch Hecken getrennt,

---

<sup>133</sup> Devine (2006: 15)

<sup>134</sup> Richards (2002: 67-70)

oder Waldstücke neu angepflanzt. Ziel war eine Ökonomisierung der Landschaft, um größtmöglichen Profit aus ihr ziehen zu können.

Nach 1707, d.h. auch der formellen Verbindung Englands und Schottlands zum Vereinigten Königreich von Großbritannien, erreichte dieser Prozess, der bereits lange vorher in England begonnen hatte, das Tiefland Schottlands.<sup>135</sup> Im schottischen Hochland hingegen hielt sich bis 1746 die alte Wirtschafts- und Gesellschaftsstruktur der Clans. Diese wird ca. hundert Jahre später sehr treffend von Karl Marx beschrieben, der deshalb hier länger zitiert werden soll: "Der Clan gehörte einer sozialen Formation an, die in der historischen Entwicklung eine ganze Stufe tiefer steht als das Feudalwesen, also dem patriarchalischen Zustand der Gesellschaft. "*Klaen*" bedeutet auf Gälisch Kinder. Die Bräuche und Traditionen der schottischen Gälen beruhen alle auf der Annahme, daß die Mitglieder des Clans ein und derselben Familie angehören. Die Gewalt des "Großen Mannes", des Clanchefs, ist einerseits ebenso willkürlich wie sie andererseits durch Blutsverwandtschaft usw. ebenso eingeschränkt ist wie die eines jeden Familienvaters: Dem Clan, der Familie, gehörte das von ihr bewohnte Gebiet, genau wie in Russland, wo das Land, das eine Bauerngemeinde bewohnt, nicht den einzelnen Bauern, sondern der ganzen Gemeinde gehört. Auf diese Weise war das Gebiet Gemeineigentum der Familie. Unter diesem System konnte also von Privateigentum im modernen Sinn des Worts eben sowenig die Rede sein wie von einem Vergleich der gesellschaftlichen Lebensweise der Mitglieder des Clans mit der gesellschaftlichen Lebensweise der Individuen inmitten unserer modernen Gesellschaft. Die Teilung und Unterteilung des Landes entsprach den militärischen Funktionen der einzelnen Mitglieder des Clans. Je nach ihren militärischen Fähigkeiten wurden sie mit Anteilen vom Clanchef betraut, der ganz nach Gutdünken die Lehensteile der einzelnen Unterführer vergrößerte oder beschnitt. Diese Unterführer wiederum teilten ihren Vasallen und Untervasallen jedes einzelne Stückchen Land zu. Das Gebiet als Ganzes aber blieb stets Eigentum des Clans, und wie immer auch die Ansprüche Einzelner wechseln mochten, das Lehen änderte sich nicht; und auch die Kontributionen für die gemeinsame Verteidigung oder der Tribut an den Grundherrn, der zugleich Führer im Krieg und oberster Herr im Frieden war, wurden niemals erhöht. Gemeinhin wurde jedes Stück Land von Generation zu Generation von derselben Familie bebaut, die immer dieselben Abgaben entrichtete. Diese Abgaben waren sehr niedrig; sie bildeten eher einen Tribut, durch den die Oberherrschaft

---

<sup>135</sup> Hunter (2000: 38)

des "Großen Mannes" und seines Stabes anerkannt wurde, als einen Pachtzins im modernen Sinne oder eine Einnahmequelle. Die dem "Großen Mann" direkt unterstellten Unterführer hießen "Taksmen", und das ihrer Fürsorge anvertraute Gebiet hieß "Tak". Ihnen waren wieder niedrigere Amtsleute unterstellt, die an der Spitze je eines Weilers standen, und diesen war die Bauernschaft untergeordnet. Wie man sieht, ist der Clan nichts anderes als eine militärisch organisierte Familie, die eben so wenig durch Gesetze genau definiert und ebenso sehr durch Traditionen eingehegt ist wie jede Familie überhaupt. Das Land aber ist Eigentum der Familie, und innerhalb der Familie gibt es trotz der Blutsverwandtschaft Standesunterschiede (...)." <sup>136</sup>

Mit dem zunehmenden Handel, unter anderem der Zunahme des Viehhandels mit England, aber auch durch die zunehmende Beteiligung an innenpolitischen Entwicklungen lernte die Oberschicht des Hochlandes, sich in zwei Welten zu bewegen, der des Gälisch sprechenden Hochlandes und der des Englisch sprechenden Südens des Königreichs. Der Clanhäuptling befand sich dabei bald in einem Konflikt. In der Welt der Ökonomie wurde erwartet, dass er gemäß Status' und Ansehens ein entsprechendes Leben zu führen in der Lage war. Dafür waren finanzielle Mittel erforderlich, die durch die geringen und zudem fixierten Pachten seiner Hochlandgüter nicht zu erwirtschaften waren. Die Lösung für viele stellte Schafszucht im großen Stil dar. Dazu war die Verfügbarkeit über das Pachtland der Bevölkerung notwendig. Die nun nutzlos, da unproduktiv gewordene Bevölkerung wurde daher zwangsweise "geplant" umgesiedelt oder vertrieben.<sup>137</sup> Einige Clanhäuptlinge versuchten auch schon früh, ihre ökonomischen Verhältnisse zu verbessern. So engagierte sich Cameron of Lochiel im Handel mit den Westindischen Inseln, andere, wie Sir Alexander MacDonald of Sleat oder Norman MacLeod of Dunvegan, verkauften Mitglieder ihrer Clans nach Amerika in die Zwangsarbeit.<sup>138</sup>

Als nach der Schlacht von Culloden schließlich das Hochland unter britische Jurisdiktion kam, brauchten Clanhäuptlinge keine Rücksicht mehr auf ihre Hintersassen zu nehmen. Hatten

---

<sup>136</sup> Karl Marx: Wahlen – Trübe Finanzlage – Die Herzogin von Sutherland und die Sklaverei New-York Daily Tribune Nr. 3687 vom 9. Februar 1853, Seitenzahlen verweisen auf: Karl Marx/Friedrich Engels – Werke, (Karl) Dietz Verlag, Berlin. Band 8, 3. Auflage 1972, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1960, Berlin/DDR. S. 499-505

<sup>137</sup> Ein besonders grausames Beispiel zur planvollen Umsiedlung und Vertreibung siehe: Stewart, James A., Jr.: The Jaws of Sheep: The 1851 Hebridean Clearances of Gordon of Cluny. *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*. Vol. 18/19 (1998/1999), pp. 205-226

<sup>138</sup> Hunter (2000: 40)

diese bislang zu ihren Status beigetragen, indem sie durch ihre bloße Anzahl die militärische Stärke ihres Häuptlings darstellten, war nunmehr der britische Staat für die Durchsetzung von Recht und Gesetz zuständig. Die Clans verloren das Recht, Waffen zu tragen, und jetzt waren Clanmitglieder in bewaffneten Konflikten im Land selber überflüssig. Hierdurch erübrigte sich zukünftig auch jede Rücksichtnahme auf ihre althergebrachten Rechte. Die Häuptlinge sahen sich zunehmend als die Besitzer des Landes ihres Clans an. Schriftliche Kataster, die anderweitige Besitzansprüche hätten belegen können, gab es nicht. Sie begannen nun im großen Stil die ökonomische Struktur "ihrer" Ländereien zu verändern. Sie wurden an den Bedürfnissen der Märkte ausgerichtet, und diese waren in erster Linie Vieh, aber, wie bereits beschrieben, auch zunehmend Kelp und Schafswolle. Wurden anfangs noch Bewohner der Gegenden, die nun für die Schafszucht vorgesehen waren, zur "freiwilligen" Auswanderung oder Umsiedlung "überredet", so setzte zum Ende des 18. Jahrhunderts eine erste Welle von Zwangsumsiedlungen und Vertreibungen ein. Die Chronologie<sup>139</sup> der Ereignisse spricht für sich:

### **6.3. Fuadach nan Gàidheal – die Vertreibungen**

Wie bereits gesagt, bringt Sir John Lockhard-Ross im Jahre 1762 die Schafszucht in den Norden und führt sie auf seinem Land in Balnagowan in Easter Ross ein. 1784 restituiert die Krone die enteigneten Güter der aufständischen Clans nach Culloden, bereits im Jahr darauf finden in Glengarry die ersten Vertreibungen der Bevölkerung im großen Stil statt. Im Jahre 1786 erfolgt die erste große Auswanderungswelle von Knoydart nach Kanada. Das Jahr 1790 sieht die Einführung der Zucht-Schafsrasse Cheviot in Ross und Caithness, auf Gälisch *a' chaora mhòr* – das große Schaf genannt, vor. Es folgt die massive Vergrößerung der Herden im Hochland und die immer mehr um sich greifende Inanspruchnahme von Ackerland für diese Herden. Dies führt 1792 im sogenannten Jahr der Schafe, *Bliadhna nan caorach*, zu ersten Protesten. An den gälischen Dichtern ging diese Entwicklung nicht spurlos vorüber. Das folgende Gedicht wird von Ronald Black als eine bittere Abrechnung des Dichters mit dem Bruch des Sozialvertrags auf North-Uist nach dem Tod von Sir James MacDonald im Jahre 1766 bezeichnet:<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Prebble (1963: 307-309)

<sup>140</sup> Black (2001: xxxv), eine Fassung des Gedichtes ebenda auf Seite 517

## Òran do na Fògarraich<sup>141</sup>

John MacCodrum (1693-1779)

Togaibh misneachd is sòlas  
Bithibh inntinneach ceòlmhor  
Agus cuiribh ur dòchas  
Ann an còmhnadh an Aird-Rìgh  
On as fheudar dhuibh seòladh  
( 'S nach ann do ur deòin e )  
Do rìoghachd nach eòl duibh  
Mar a thòisich ur càirdean.  
O nach fuiling iad beò sibh  
Ann an crìochaibh ur n-eòlais  
'S fheàrr dhuibh falbh do ur deòin  
Na bhith fodha mar thràillean  
Siad na h-uachdarain ghòrach  
A chuir fuaradh fo'r srònaibh –  
A bhris muineal Rìgh Deòrsa  
Nuair a dh'fhògradh na Gàidheil!  
Is truagh an gnothach ri smaoineach',  
Tha 'm fearann ga dhaoradh –  
Ghrad dh'fhalbh ar cuid dhaoine  
'S thainig caoirich 'nan àite  
Is lag an sluagh iad, 's is faoin iad  
Dol an carraid no'n caonnaig,  
Làn bracsaidh is caoile  
'S iad fo dhraoidh ghille-màrtainn.  
Cha dèan smiùradh ur saoradh  
'N làthair batail air raonaidh  
No fead cìobair an aonaich  
Gnè chaochladh dhe'r n-ànradh,

---

<sup>141</sup> Auszug aus SGTS The Songs of John MacCodrum. Eine geringfügig andere Version findet sich bei MacDonald, Archibald: The Uist collection: the poems and songs of John MacCodrum, Archibald Macdonald, and some of the minor Uist bards. Glasgow 1894. Seite 99

'S ged a chruinnicheadh sibh caogad  
Mholt is reitheachan maola  
Is beag a thogadh a h-aon diubh  
Claidheamh faobharach stàilinn.

Ciod am fàth dhomh bhith 'g innse  
Gun d'fhàs sibh cho mìodhar  
'S gun spothadh sibh frìghde  
Far an direadh i fàrdan?  
Dh'falbh na ceannardan mìleant'  
Dh'an robh sannt air an fhirinn,  
Dh'an robh geall air an dìlsean  
Agus cuing air an nàmhaid,  
Air an tuath bha iad cuimhneach  
(Cha b'ann gus an sgrìobadh),  
Bhiodh bantraichean 's dilleachdain  
Dìolta gu saidhbhir;  
Gach truaghan gun dìth air  
Mun cuairt air na suinn sin  
Nach sealladh gu h-ìseal –  
Bha 'n intinn ro stàtail

Triallaibh nis, fhearaibh  
Gu dùthaich gun ghainne  
Cuiribh cùl ris an fhearann  
Chaidh thairis am màl oirbh  
Gu dùthaich a' bhainne,  
Gu dùthaich na meala,  
Gu dùthaich an ceannaich sibh  
Fearann gu'r n-àilgheas,  
Gu dùthaich gun aineis,  
Gun chrìonadh gun stanard,

Far an cnuasaich sibh barrachd

'S a mhaireas ri'r làithean

### **Lied an die Auswander**

Seid frohen Mutes

und hoffnungsfroh

und setzt Eure Streben

in die Hilfe des Höchsten.

Denn Ihr müsst segeln

(obwohl das nicht euer Wille ist)

in ein Euch unbekanntes Reich,

euren Verwandten folgend.

Sie leiden Euch nicht wohnend

in dem Land, dass Ihr kennt.

Es ist besser, freiwillig zu gehen,

als wie Sklaven gehalten zu werden.

Wie töricht waren die Landbesitzer,

die Euch Unheil aussetzen

und König Georg das Rückgrat brachen,

als die Gälen vertrieben wurden.

Es ist traurig zu bedenken,

wie das Land teurer gemacht wurde.

Unsere Leute gingen plötzlich weg

und an ihrer Stelle kamen Schafe,

ein schwaches und dummes Volk

in Aufruhr und Kampf

dünn und voller Abraxie<sup>142</sup>

begehrt vom Fuchs.

Einreiben wird Euch nicht schützen

wenn der Kampf auf das Feld kommt.

---

<sup>142</sup> eine Tierkrankheit, die bei Schafen häufig vorkommt



Auch des Schäfers Pfeife  
wird nicht Euer Leid lindern.  
Und auch wenn fünfzig versammelt wären  
von hornlosen Böcken und Widdern  
könnte nicht einer von Euch  
ein Schwert mit einer Stahlklinge erheben.

Was aber nutzt es, wenn ich sage,  
dass Ihr so gemein geworden seid,  
dass Ihr eine Laus kastrieren würdet  
nur, um einen Heller an Gegenwert zu bekommen?  
Gegangen sind die Kriegs-Häuptlinge  
mit ihrem Verlangen nach Wahrhaftigkeit  
und Respekt für Gefolge,  
die ihre Feinde in Schach hielten.  
Aufmerksam ihren Pächtern gegenüber,  
ohne sie zu schröpfen.  
Für Witwen und Waisen  
wurde großzügig gesorgt.  
Niemand litt Mangel.  
Da waren die Helden,  
immer mit offenem Visier,  
ihre Absichten zu edel.

Geht dann nun, Männer  
Wendet euch ab von dem Land,  
wo die Pacht zu hoch war,  
hin zum Land der Milch,  
hin zum Land des Honigs.  
Einem Land, in dem ihr kaufen könnt  
all das Land, welches ihr benötigt.  
Das Land ohne Mangel,

ohne Fäule, ohne Grenzen,  
wo ihr mehr haben werden,  
als ihr bis zum jüngsten Tag benötigt.

Ab 1800 kommt es zu ersten Vertreibungen in Sutherland, 1801 in Strathglass. Von 1807 bis 1813 erreichen die Vertreibungen in Sutherland, organisiert durch Patrick Sellar im Auftrag von Lord Stafford, Duke of Sutherland, einen vorläufigen Höhepunkt. Faktisch alle großen Täler im Landesinneren werden geräumt und die Bewohner vertrieben, im Jahre 1814 kommt es zur systematischen Abbrennung von Dörfern, bei denen es zahlreiche Todesopfer gibt. 1825 verschlechtert sich die wirtschaftliche Situation im Hochland durch den Zusammenbruch des Marktes für Kelp, 1832 kommt es zu einer Cholera-Epidemie im Hochland, die Konsequenz sind 1836 erste Hungersnöte und ab 1841 Hungeraufstände, die sich während der Jahre der Kartoffelfäule verschlimmern.

Die Vertreibungen fanden nach einem ausgearbeitetem Plan statt. So wurden zunächst die fruchtbarsten Landstriche einer Gegend, auf der Ackerbau und Viehzucht stattfand, von der ansässigen Bevölkerung geräumt. Diese wurde oft an der Küste in neugebaute Dörfer umgesiedelt, wo sie in anderen notwendigen Bereichen beschäftigt werden sollte. Hier kam die Fischerei, Fischverarbeitung, Straßen- und Brückenbau oder verarbeitendes Gewerbe infrage. Ein weiterer Teil der Bevölkerung wurde in sogenannten crofting townships angesiedelt. Eine croft ist eine kleine landwirtschaftliche Einheit, die so bemessen ist, dass eine Familie nicht davon alleine leben kann. Sie ist auch zu klein, um Vieh halten zu können. Deshalb, und das ist beabsichtigt, müssen der Crofter und seine Familie noch andere Einkünfte haben, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können. Diese können durch schlecht bezahlte Lohnarbeit auf dem Gut des regionalen Landbesitzers verdient werden. Zudem sind crofts auf unfruchtbarem Land angelegt, hier gedeihen nur wenige Getreide- und Gemüsesorten oder etwa Kartoffeln.<sup>143</sup> So wurde die dort angesiedelte Bevölkerung

---

<sup>143</sup> Dies wiederum führte zu einseitiger Ausrichtung auf einige wenige Pflanzen, die angebaut wurden, um möglichst große Ernten möglich zu machen. Diese einseitige Ausrichtung beispielsweise auf die Kartoffel führte während der großen Kartoffelfäule durch den Pilz *Phytophthora infestans* in den 1840er Jahren zu den entsetzlichen Hungerkatastrophen in ganz Westeuropa, und so auch im schottischen Hochland. Mehr Informationen zur Kartoffelfäule: <https://potatoes.ahdb.org.uk/publications/what-potato-blight> besucht am 8. Oktober 2018. Siehe auch: Bärbel Schöber-Butin: Die Kraut- und Braunfäule der Kartoffel und ihr Erreger *Phytophthora infestans* (MONT.) DE BARY - Late blight of the potato and its causal agent *Phytophthora infestans* (MONT.) DE BARY. In: Mitteilungen aus der Biologischen Bundesanstalt für Land- und Forstwirtschaft Berlin-Dahlem. Heft 384, Biologische Bundesanstalt für Land- und Forstwirtschaft, Berlin und Braunschweig 2001

vorsätzlich in wirtschaftlicher Abhängigkeit vom Gutsherrn gehalten, um dort für wenig Lohn andere Arbeiten verrichten zu müssen.

Die ohnehin schon prekäre Situation der Crofters verschlechterte sich durch einen Bevölkerungsanstieg zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Für mehr und mehr Menschen bestand nur eine gleichgroße Menge bebaubares, und ohnehin schon minderwertiges Land zur Verfügung. Rückkehrenden Soldaten der Hochlandregimenter nach den Napoleonischen Kriegen war zur Belohnung für den Militärdienst Land versprochen worden. Dieses wurde daraufhin in immer kleinere Parzellen geteilt, die bereits vorher schon nicht zur Ernährung gereicht hatten. Um den Lebensunterhalt zu verdienen, mussten viele in der Kelp-Industrie zusätzlich arbeiten. 1825 brach dann der Kelp-Markt zusammen, wenige Jahre später brachen die Preise für Vieh ein.<sup>144</sup> Dies führte zu struktureller Arbeitslosigkeit. Durch die ausbleibende Pacht ihrer Landpächter brachen die Einkommen der Gutsbesitzer ebenfalls ein, ganze Güter gingen bankrott, hauptsächlich auch deshalb, weil die Minderung der Einkünfte offenlegte, dass die Gutsbesitzer in besseren Zeiten bereits weit über ihre Verhältnisse gelebt hatten. Die gewaltsamen Vertreibungen führten schließlich zu Hungersnöten und Aufständen. Exemplarisch für die Grausamkeiten und Brutalität, mit der die Vertreibungen geplant vorstättengingen, ist die Situation auf den Gütern des Herzogs von Sutherland im Norden Schottlands.<sup>145</sup> Der Name des Gutsverwalters Patrick Sellar steht für diese beispiellose Grausamkeit im Umgang mit der Bevölkerung. Durch die rücksichtslose Vertreibung der Bewohner der inneren Gebiete Sutherlands entstand eine menschenleere Gegend, die überwiegend für die Schafszucht genutzt wurde.<sup>146</sup> Das Entsetzen, welches die Bevölkerung des Hochlandes durch die über sie hereinbrechende Katastrophe befiel, spiegelt sich in einem Auszug aus dem folgendem Lied wider, welches die brutalen Umstände der Vertreibungen durch den Beauftragten des Duke of Sutherland, Patrick Sellar, in Sutherland reflektiert:

**Mo mhallachd aig na caoraich mhòr**

Mo mhallachd aig na caoraich mhòr,

Càit bheil clann nan daoine còir?

**von Eoghan MacDhonnchaidh, Tunga**

Verflucht seien die großen Schafe

Wo sind die Kinder der Menschen?

---

144 Dodgshon, R.: *Livestock Production in the Scottish Highlands Before and After the Clearances*. Rural History, 9(1), Cambridge 1998. Seite 19-42. <https://doi.org/10.1017/S0956793300001424> besucht am 3.10.2018

<sup>145</sup> Adam, R.J. Hrsg.: *Papers on Sutherland Estate Management 1802-1816*. 2 Bände. Edinburgh 1972

<sup>146</sup> Siehe auch die Karte zur neuen Landnutzung der Gebiete in Sutherland: Adam R.J. Hrsg.: *Papers on Sutherland Estate management, 1802-1816*. 2 Bände. Karte in Tasche im hinteren Einband Edinburgh 1972

Dhealaich rium nuair bha mi òg,  
Man robh Dùthaich 'ic Aoidh na fàsach.

Sie schieden von mir, als ich jung war,  
bevor das Land MacAoidhs zur Wüste wurde

Tha trì fichead bliadhn' is trì  
On a dh'fhàg sinn Dùthaich Mhic Aoidh  
Càit bheil gillean glan mo chridh',  
'S na nighneagan cho bòidheach?

63 Jahre ist es her,  
seit wir das Land MacAoidhs verlassen haben  
Wo sind die Jungen meines Herzens  
und die ach so schönen Mädchen?

Shellar tha thu nist nad uaigh  
Gaoir nam bantrach na do chluais  
Am milleadh rinn thu air an t-sluagh  
Ron uiridh 'n d' fhuair thu d' leòr dheth

Sellar, jetzt bist du im Grab  
hörst die Totenklagen der Witwen  
Das Grauen, welches du dem Volk angetan  
letztes Jahr, hast du jetzt genug davon?

Ceud Diùc Cataibh le chuid foill,  
'S le chuid càirdeas do na Goill,  
Gum b' ann an lutharn 'n robh do shàil,  
'S gum b'fheàrr leam Iùdas làmh rium.

Erster Duke von Sutherland, mit Deinem Betrug  
und der Kumpanei mit den Tiefländern  
Du verdienst in der Hölle zu schmoren  
ich würde mich mit Judas gegen dich verschwören.

Bhain-Diùc Chataibh, bheil thu 'd shìth?  
Càit bheil nis do ghüntan sìod'?  
Do chùn iad thu bhon fhoil 's bhon fhrìd  
Tha 'g itheamh measg nan clàraibh?

Duchess of Sutherland, hast du jetzt Frieden?  
Wo sind deine seidenen Gewänder?  
Haben sie dich vor Fäulnis und Wurm bewahrt,  
welche sich durch die Presse fressen?

Als in der Presse zunehmend über die unhaltbaren Zustände im schottischen Hochland berichtet wurde, setzte die Londoner Regierung eine Untersuchungskommission unter Lord Napier ein. Der von ihm vorgelegte "Report of Her Majesty's Commissioners of Inquiry Into the Condition of the Crofters and Cottars in the Highlands and Islands of Scotland"<sup>147</sup> löste 1884 im Parlament blankes Entsetzen aus. Die Vertreibungen wurden schließlich im Jahre 1886 mit der Verabschiedung des Crofter's Act<sup>148</sup> beendet, der den Landpächtern sichere Pachten und Bleiberecht garantierte.<sup>149</sup> Crofts bilden bis heute einen wesentlichen Teil der Landnutzung in Schottland. Alle administrativen Belange des crofting überwacht und steuert heute die staatliche crofting commission.<sup>150</sup>

<sup>147</sup> [https://archive.org/stream/reportofhermajes00grea/reportofhermajes00grea\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/reportofhermajes00grea/reportofhermajes00grea_djvu.txt) besucht am 29.1.2018

<sup>148</sup> <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/49-50/29> besucht am 29.1.2018

<sup>149</sup> TCTGS (1994: 47)

<sup>150</sup> <http://www.crofting.scotland.gov.uk> besucht am 8. Oktober 2018

#### 6.4. Die Ausbeutung aller Ressourcen – Land und Kultur werden auf Märkte ausgerichtet

Bei dem Versuch, die Biographien der schottischen Liedbearbeitungen Beethovens um die gälische Dimension zu vervollständigen, kommt man unwillkürlich mit dem Kapitel der schottischen Geschichte in Berührung, welches die Umsiedlungen und Vertreibungen der Bevölkerung des schottischen Hochlandes in den ca. 100 Jahren zwischen 1780 und 1880, genannt *Fuadach nan Gàidheal*, umfasst. Diese Vertreibungen fanden teilweise zur gleichen Zeit statt, in der im schottischen Hochland Melodien und Lieder gesammelt und veröffentlicht wurden, von denen einige dann zur Grundlage für die Beethoven-Arrangements wurden. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob es zwischen der ökonomischen Nutzbarmachung des Landes und der Kapitalisierung der geistigen Kultur des schottischen Hochlandes einen Zusammengang gibt. Die Ausbeutung der materiellen sowie der kulturellen Ressourcen des gälischen Hochlandes fand auffälligerweise gleichzeitig statt. Hervorzuheben ist die Anlage und Veröffentlichung von Lied- und Melodiesammlungen gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die Umdeutung gälischer Musik zu sogenannter Folklore und deren Umformung in Nationalmusik. Durch die Bearbeitung dieser Musik durch berühmte europäische Komponisten dieser Zeit wird diese Musik über Schottland hinaus bekannt.

Daten der Vertreibungen im Hochland <sup>151</sup>	Jahr	Sammler	Erscheinen der Melodien-Sammlungen
Sir John Lockhard-Ross, erste große Schaffarm im Hochland	1763		
Restitution der enteigneten Güter	1784	Patrick MacDonald	A Collection of Highland vocal airs
erste Vertreibungen in Glengarry	1785		
	1787	James Johnson	The Scots Musical Museum 1
	1788	James Johnson	The Scots Musical Museum 2 , zus. m. Burns
Einführung der Cheviot-Schafe in Ross	1790	James Johnson	The Scots Musical Museum 3

<sup>151</sup> aus: Prebble (1963: 307-308)

Bliadhna nan Caorach – Jahr der Schafe	1792	James Johnson	The Scots Musical Museum 4
	1793	George Thomson	A Select Collection of Original Scottish Airs for the Voice, Set 1, gefolgt von Set 2 – 4 1798, 1799, 1799
	1797	James Johnson	The Scots Musical Museum 5
	1799	Niel Gow	The Complete Repository 1
Vertreibungen in Strathglass	1801	George Thomson	A Select Collection of Original Scottish Airs for the voice, Bd. 1 und 2
	1802	Niel Gow	The Complete Repository 2
	1802	George Thomson	A Select Collection, Bd. 3 Haydn
	1803	James Johnson	The Scots Musical Museum 5
	1803	Joseph MacDonald	A Compleat Theory of the Scots Bagpipe
	1804	Robert Couper	Poetry chiefly in the Scotisch Language
	1805	George Thomson	A Select Collection, Bd. 4 Haydn
	1806	Niel Gow	The Complete Repository 3
Patrick Sellar organisiert die Vertreibungen in Sutherland	1807 -1813		
Vertreibungen in Assynt	1812	Elisabeth Ross	Elisabeth Ross Mss (veröffentlicht erst 2011)
Jahr der Feuer/Abbrennen der Dörfer in Sutherland	1814		
	1816- 1818	Alexander Campbell	Albyn's Anthology
	1816	Simon Fraser	The Airs and Melodies peculiar to the Highlands
	1817	Niel Gow	The Complete Repository 4
	1818	George Thomson	A Select Collection, Bd. 5 Beethoven
endgültige Vertreibung der Bewohner von Strathnaver und Kildonan	1819		
	1820	Donald MacDonald	A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia
	1821	Robert Archibald Smith	The Scottish Minstrel
	1829	Kenneth Douglas	Òran le Rob Donn, Bàrd ainmeil Dhùthaich MhicAoidh
	1819	James Hogg	Jacobite Relics

	Aufstände in Ross (Culrain)	1820		
		1838	Angus MacKay	A Collection of Ancient Piobaireachd or Highland Bagpipe Music
		1839	Duncan MacVean	The Poetical Works of Alexander MacDonald
	Aufstände in Durness, Sutherland, dem Geburtsort von Patrick MacDonald	1841	George Thomson	A Select Collection, Bd. 6

Weitere Fragestellungen können hier aus Gründen der Themeneingrenzung nicht weiterverfolgt werden. Das zeitliche Zusammenfallen von Vertreibung der Bevölkerung und der Ausbeutung der materiellen Ressourcen sowie auch der geistigen, um sie zu kapitalisieren, ist auffällig und sagt etwas über den historischen Kontext des schottischen Kapitalismus' aus. In diesem Kontext sind die Sammlungen von Thomson und seinen Zeitgenossen anzusiedeln. Sie sind Teil der Ursurpation aller materiellen und geistigen Ressourcen des Hochlandes durch eine Elite, die ihren Lebensmittelpunkt nicht mehr im Hochland verortet. Diese Ressourcen werden kapitalisiert und in den Wirtschafts- und Kulturkreislauf einer englischsprachigen schottischen Gesellschaft eingespeist, von der die kulturellen Leistungen der gälischen Gemeinschaft und Gesellschaft absorbiert werden.

## 7. Überblick über die wichtigsten gälischen Lieder- und Melodiesammlungen

Die Sammlung von gälischen Melodien und Liedern beginnt im Gegensatz zu Liedern in englischer Sprache relativ spät in Schottland. Einer der Gründe ist, dass es nach den wiederholten Aufständen im Hochland politisch wohl nicht opportun war, sich mit einer Sammlung von Liedern in der Sprache des aufständischen Hochlandes zu exponieren und verdächtig zu machen. Ein weiterer Grund dürfte gewesen sein, dass die Träger der gälischen Kultur keine gedruckten Liedersammlungen brauchten, da die Lieder ohnehin mündlich tradiert wurden und allgemein bekannt waren. Gälen brauchten ihre Lieder daher nicht zu sammeln.

Mit den wirtschaftlichen Umwälzungen im Hochland, der besseren Erreichbarkeit und damit verbunden dem häufigeren Kulturkontakt durch Reisen entstand allerdings ein Interesse an den Melodien des Landes von außerhalb des eigentlichen Kulturraumes. Das beginnende Zeitalter der Romantik und die damit verbundene Neubewertung von Landschafts- und Kulturräumen mag ebenfalls dazu beigetragen haben, im schottischen Hochland und in seinen Bewohnern nicht nur Barbaren in einer verschlossenen Wildnis zu sehen, sondern eine relativ nahegelegene und gut erreichbare exotische Gegend mit fremder und ebenso exotischer Kultur, die es zu entdecken galt. Bald schon galt das Hochland als Rohstofflieferant der unterschiedlichsten Art, auch in kultureller Hinsicht. Wie im Kapitel über National Songs ausgeführt, wurde es zum Lieferanten neuer Melodien für die anlaufende inflationäre Publikation von Noten- und Liedersammlungen sogenannter National Songs.

Dass dabei die originalen gälischen Texte unterschlagen wurden, war nicht relevant, da nicht von Interesse – Niemand in der Oberschicht des schottischen Tieflandes oder in Edinburgh hatte die Absicht, Gälisch zu singen, und an dieses Publikum richteten sich Melodiesammlungen zu jener Zeit. Erst zum Ende des 18. Jahrhunderts beginnt das Interesse an der Sammlung gälischer Melodien und Texte mit dem Wunsch, diese für die Nachwelt zu erhalten, gerade aber auch, um sie möglichst bald in den Kanon der Scottish Songs zu integrieren und durch englischsprachige Fassungen allgemein zugänglich zu machen.<sup>152</sup> Und es waren oft Sammler, deren Heimat das gälische Hochland war, die sich um den Erhalt ihrer Kultur sorgten. Die Sammlungstätigkeit ist damit gleichzeitig Teil der großen Welle von Folkloresammlungen, die Schottland zu dieser Zeit erfasst hatte. So sind diese

---

<sup>152</sup> z.B. SFC: siehe letzte Seite des Vorwortes: List of Highland melodies already incorporated with Scottish songs



gälischen Sammlungen, ähnlich wie die englischsprachigen, aus verschiedenen Gründen in sehr unterschiedlicher Qualität entstanden.

Eine wichtige Rolle spielten ab dem ausgehenden 18. Jahrhunderts dabei die verschiedenen philanthropischen Gesellschaften, wie z.B. die Highland Society of Scotland in Edinburgh oder die Royal Highland Society in London, die durch finanzielle Unterstützung die Sammlung von schottischem Kulturgut im weitesten Sinne und damit auch von Liedern unterstützte.

Die allererste gedruckte Sammlung von gälischen Liedern und Gedichten konnte davon allerdings noch nicht profitieren. Ronald MacDonald, im Gälischen *Raonuill MacDhòmhuill*, war der Sohn des Dichters *Alasdair MacMhaighstir Alasdair*. Raonuill ist der Verfasser der allerersten gedruckten gälischen Liedersammlung *Comh-chruinneachidh orranaigh Gaidhealach*, erschienen im Jahre 1776. MacDonald gibt in seinem Vorwort einen Überblick über die musikalischen Eigenheiten der gälischen Traditionen, er beschreibt, dass alle im Buch veröffentlichten Gedichte zu Musik gesetzt sind und somit Lieder sind. Die Musik setzt er als bekannt voraus, da sie in jedem Haushalt im Hochland bekannt sei; die Melodien sind nicht notiert. In einem weiteren Kapitel stellt er eine Handreichung zur Aussprache und zum Charakter der gälischen Sprache zur Verfügung. Zu den gälischen Texten gibt es nur für wenige eine englische Übersetzung am Ende des Buches.

### **7.1. Patrick und Joseph MacDonald**

Die Brüder Patrick (1727 - 1824) und Joseph MacDonald (1739–1763) haben mit ihren Sammlungen, insbesondere im Bereich der Dudelsackmusik, einen Standard gesetzt, der bis heute Gültigkeit hat. Patrick MacDonald wurde in Durness an der Nordküste Schottlands in der Grafschaft Sutherland geboren. Seine Mutter war Agnes Couper und sein Vater Murdoch MacDonald, Pastor, aber auch Musiker und Gälischforscher. Murdoch übersetzte Alexander Pope ins Gälische und transkribierte möglicherweise die Gedichte seines Nachbarn, des gälischen Barden Rob Donn. Patrick MacDonald verfasste für seine Gemeinde den Eintrag in den Statistical Account of Scotland von 1791-99.

Patrick und sein Bruder Joseph erhielten vom Vater Musikunterricht, beide spielten Geige, Patrick sang, sein Bruder spielte Oboe, Dudelsack und Flöte. Möglicherweise vertonten sie zusammen mit Schwester Florence einige der Gedichte von Rob Donn.<sup>153</sup>

Patrick wurde Pastor der Gemeinde Kilmore in der Nähe von Oban und sammelte Melodien im Hochland, hauptsächlich aus Argyll, Perthshire und Ross-Shire, die Melodien aus Sutherland sammelte dagegen sein Bruder Joseph. Die Melodien von den Inseln wurden durch Gewährsleute hinzugefügt. The Patrick MacDonald Collection of Highland Vocal Airs wurde erstmals im Jahre 1784 in Edinburgh unter dem Titel *A Collection of Highland vocal airs mit dem Zusatz never hitherto published. To which are added a few of the most lively Contry Dances or Reels of the North Highlands & Western Isles: And some Specimens of Bagpipe Music*, herausgegeben. Sie umfasst eine Sammlung von insgesamt 185 gälischen Melodien, 32 Tänzen sowie fünf Stücke pìobaireachd und war zu ihrer Zeit die bis dato umfangreichste Melodiensammlung aus dem gälischen Sprachraum. Patrick hatte in Aberdeen studiert und wurde Pastor in Kilmore, südlich von Oban. 1784 veröffentlichte er seine Sammlung von Highland vocal Airs.

Gesammelt wurde sie hauptsächlich von Patricks älterem Bruder Joseph MacDonald, Patrick sollte später die Publikation besorgen. Beide stammten aus der Region Strathnaver im Norden Schottlands, zogen aber später von dort weg. Joseph ging in Haddington zur Schule. Bei späteren Aufenthalten in Edinburgh kam er mit Musikern um Nicoló Pasquali in Kontakt. Die ihn umgebende italienische Musik dort weckte wohl endgültig seine Vorliebe für die Melodien seiner Heimat im Norden, die er nach seiner Rückkehr nach Strathnaver zu sammeln begann, bis er im Jahre 1760 für die Ostindienkompagnie nach Kalkutta übersiedelte und große Teile seiner Sammlung von Dudelsackmusik bis auf ein größeres Lied-Manuskript, welches er seiner Schwester Florence übergab, dorthin mitnahm. Joseph MacDonald starb bald darauf an einem Fieber in Indien. Das Dudelsack-Manuskript ging in Indien verloren, bis es 1784 von Sir John MacGregor wiederentdeckt wurde. 1803 wurde es von Bruder Patrick publiziert.

Die Melodien sind alle mit einer einfachen Begleitung notiert, es sind keine Texte unterlegt oder beigegeben. Bereits bei der Aufzeichnung der Melodien wurden diese im Sinne der

---

<sup>153</sup> Oxford Dictionary of National Biography. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/17446> . besucht am 21. Januar 2019

klassischen Harmonien verändert; und so sind Texte zu den Melodien, so sie bekannt sind, nur sehr schwer zu singen, da die Phrasierung der Sprache nicht mehr auf die Melodien passt. Im Vorwort zur Sammlung wird darauf hingewiesen, dass "sie (gemeint sind die Sänger im Hochland, Anm. d. Autors), während sie sie singen, keine oder wenig Vorstellung von Takt haben. (...) es wurde als unangebracht angesehen, sie der Öffentlichkeit in dieser Form vorzulegen. Der Herausgeber hat es von daher unternommen, sie in regelmäßigen Takten aufzuzeichnen."<sup>154</sup> MacDonalds Werk gehört jedoch bis heute zu den großen und wichtigen Quellen der traditionellen gälischen Musik. Er war kein gälischer Muttersprachler, was ihm später Simon Fraser vorwarf, indem er seine Sammlung als "ill-informed"<sup>155</sup> bezeichnete.

In einem neu hinzugefügten Kapitel in der Ausgabe von 2000, genannt *Notes to the Tunes*, werden Anmerkungen und Kommentare historischer, musikalischer oder inhaltlicher Art u.a. des Folkloreforschers William Matheson, Universität Edinburgh, und des Musikers Allan MacDonald (Glenuig) der historischen Sammlung beigefügt.

Ein Teil der Sammlungen der Brüder MacDonald bildet Joseph *MacDonald's Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe* aus dem Jahre 1760. Es ist bis heute ein wichtiger Teil des Standard-Repertoires eines jeden gälischen Dudelsackspielers. MacDonalds Werk ist das erste gedruckte Werk, welches ein Studium des *pìobaireachd* möglich machte.

## 7.2. Simon Fraser of Knockie

Neben Patrick MacDonalds Highland Airs sind Simon Frasers *Airs and Melodies Peculiar to the Highlands of Scotland and the Isles* von 1816 bis heute eine der wichtigsten Quellen zu den Melodien der gälischen Kultur. Frasers Sammlung besteht zu einem großen Teil aus dem Repertoire seines Vaters, der in der Zeit zwischen 1715 und 1745, also zwischen dem 1. und 2. Jakobitenaufstand, ein fahrender Händler war und mit MacKay of Bighouse zusammenarbeitete, der wiederum der Mäzen des gälischen Dichters Rob Donn MacAoidh war. Fraser der Ältere und Bighouse kamen auf ihren Geschäftsreisen in Privathäusern unter, in denen die traditionelle Musik Bestandteil der abendlichen Unterhaltung war, und erweiterten so automatisch auf ihren Reisen ihr Repertoire.<sup>156</sup> So geht Frasers Zusammenstellung zeitlich

---

<sup>154</sup> MacDonald (1784: 4) (...) while singing them, seem to have little or no impression of measure. (...) It was judged improper, to lay them before the public, in that form. The publisher has therefore ventured to write out these pieces in equal bars."

<sup>155</sup> Fraser (1816: vi)

<sup>156</sup> Fraser (1816: vi..vii)

zwei Generationen zurück. Er selbst wurde 1773 geboren und hat eine Karriere in der britischen Armee gemacht, bevor er Pächter eines Hofes in Knockie wurde. Seine Sammlung ist auch als Knockie-Sammlung bekannt. Nach der Veröffentlichung haben Fraser bis zu seinem Tode 1852 und auch später sein Sohn Angus immer wieder Veränderungen an der Sammlung vorgenommen, musikalisch wurde sie schließlich auch noch von dem Professor für Musik, George Croal, durchgesehen, "dessen kultivierte Hand sich freundlicherweise zur Verfügung stellte, die vorliegende Ausgabe so akzeptabel wie möglich für die Öffentlichkeit zu gestalten".<sup>157</sup>

James Hogg äußerte sich in seiner eigenen Sammlung der Jacobite Relics enthusiastisch über Frasers Sammlung:

"Die Melodie ist in Frasers Werk zu finden unter dem gleichen Titel. Hier muss ich noch einmal allen wahren Liebhabern der wahren Melodien und Melodien seines Landes den unschätzbaren Wert der Sammlung dieses Herrn bezeugen, ich will nicht sagen, dass es alle Sammlungen wert ist, die jemals gemacht wurden; aber sicherlich wurde nie eine einzige Sammlung schottischer Musik wie diese gemacht, wegen der Anzahl, der Schönheit und der Originalität der Melodien."<sup>158</sup>

Simon Frasers Sammlung wird zu seiner Zeit aber nicht nur geschätzt, sondern auch kritisiert. Stenhouse stellt fest, dass sich zu einigen Melodien der zugehörige Text nicht singen lasse, und äußert Zweifel an der Authentizität zumindest einiger Stücke. Fraser hatte nämlich auch eigene Melodien der Sammlung zugefügt. Bei der Aufzeichnung der 232 Melodien für die Sammlung erhielt er wohl Hilfe von dem Geigenspieler Nathaniel Gow. John Muir Wood empfindet 1883 im Dictionary of Music and Musicians einige der Stücke als zu modern für die Zeit, in der sie angeblich gesammelt worden sind.<sup>159</sup> Fraser selbst wirft im Vorwort zu seiner eigenen Sammlung Patrick MacDonald vor, dass dessen Sammlung "ill selected and worst communicated"<sup>160</sup> sei. Fraser führt weiter aus, wie wichtig es sei, dass Text und Musik zueinander passen, in seiner Melodiesammlung sind jedoch keine Texte mitverzeichnet. Er hat, ähnlich wie Patrick MacDonald, allen gesammelten Melodien eine Begleitung zugefügt.

---

<sup>157</sup> In einer späteren Ausgabe von 1874: Vorwort von William Mackay vom 28. Juli 1874: (...) "whose cultivated hand has been kindly lent to render the present edition as acceptable as possible to the public."

<sup>158</sup> Hogg (1821: 209) "The air is to be found in Frazer's work, under the same title. Here I must once again bear testimony to the inestimable value of that gentleman's collection to all true lovers of the genuine airs and melodies of his country ; I will not say it is worth all the collections that ever were made ; but, certainly, no single collection of Scottish music ever was made like it, for the number, the beauty, and the originality of the tunes."

<sup>159</sup> <sup>159</sup> McAulay (2013: 159)

<sup>160</sup> Fraser (1816:viii)

Auch hier ist die Notierung und gleichzeitige Abwesenheit von Texten zum Problem geworden. Fraser hat zudem den modalen Charakter der Melodien zugunsten der Dur-/Moll-Tonleitern geändert.<sup>161</sup> Fraser selbst führt als Grund für die Abwesenheit der Texte an, dass sie "in Bezug auf Geschmack oder Loyalität zu wünschen übrigließen".<sup>162</sup> Ahlburger vermutet jedoch, dass Fraser von vornherein nur an den Melodien seines Vaters interessiert gewesen sei, da er selbst Geige spielte. Er hat sich jedenfalls nicht dafür entscheiden können, eine gälische Liedersammlung herauszugeben, die auch die Texte umfasst. Möglicherweise standen die gälischen Texte der Absicht im Weg, sich mit dieser Sammlung in den Reigen der Sammlungen von Nationalmusik einzufügen. Er selbst stellt eine Liste der Melodien auf, die bereits in den Kanon der Nationalmusik übernommen wurden. Fraser war Mitglied der Royal Highland & Agricultural Society of Scotland, für das Jahr 1816 wird er auf der Liste der Mitglieder geführt.<sup>163</sup> Als die Highland Society in ihren Förderkriterien auch die Texte zu den Melodien einforderte, war es zu spät, da Frasers Vater, den man hätte fragen können, bereits tot war.<sup>164</sup> Manche Stücke lassen sich laut Alburger besser singen als andere. Das scheint daran zu liegen, dass Fraser manche Stücke kannte und singen konnte, entsprechend sind sie sauberer aufgezeichnet. Im Anhang seiner Sammlung macht Fraser viele detaillierte liedbiographische Anmerkungen zu den einzelnen Stücken. Im Vorspann zu diesen Anmerkungen hebt er die einfache Schönheit der Hochlandmelodien im Vergleich zu den seiner Ansicht nach überinstrumentalisierten und pervertierten Melodien des Tieflands hervor.<sup>165</sup> Ein geplanter zweiter Teil seiner Sammlung kam nicht mehr zustande. Auch zu einer geplanten Zusammenarbeit mit Sir Walter Scott kam es nicht mehr. Das von Angus Fraser bearbeitete Manuskript befindet sich heute in der Universität von Edinburgh.<sup>166</sup> In Bezug auf das Thema dieser Arbeit ist eine Liste von Liedern interessant, die Fraser nach dem Inhaltsverzeichnis seiner Sammlung präsentiert, in der gälische Lieder genannt werden, die bereits in den Kanon der von Burns und Anderen zu Scottish songs umgeformten Stücken übernommen wurden und dabei englische Namen bekommen haben. Dabei werden auch

---

<sup>161</sup> Collinson (1966: 225)

<sup>162</sup> Fraser (1816: 4) "objectionable in point of delicacy or loyalty"

<sup>163</sup> <https://archive.rhass.org.uk/archive/transactions-of-rhass-1790-1969/transactions-of-rhass-1810-1819/transactions-of-rhass-volume-1816/170808-volume1816-0351.jpg?q=simon%20fraser> besucht am 26.11.2018

<sup>164</sup> Ahlburger (2003: 325)

<sup>165</sup> Fraser (1816: 95)

<sup>166</sup> Collinson (1966: 245)

Stücke genannt, die von Beethoven bearbeitet worden sind. Sie werden am Ende dieses Kapitels aufgeführt.

### 7.3. Alexander Campbell

In den Jahren 1816 bis 1818 erschien in Edinburgh Alexander Campbells *Albyn's Anthology* in zwei Bänden im Auftrag und mit Unterstützung der Royal Highland & Agricultural Society of Scotland. Im Jahre 1797 begann er Folklore zu sammeln und war 1815 bereit, zu einer Tour durch das Hochland und die Inseln aufzubrechen, um Material für seine Sammlung zu finden. Zeitlich fällt diese Reise in eine Ära, in der auch Burns, Hogg und andere, wie z.B. später Mendelssohn 1827, im schottischen Hochland nach Material für ihr dichterisches oder musikalisches Oeuvre suchen. Alle diesen Reisen ist gemein, dass man sich auf die Suche nach sogenanntem authentischem Material begab. Die MacPherson-Ossian-Kontroverse hatte viel Staub aufgewirbelt, ein zweiter solcher Skandal sollte nicht wieder passieren. Campbell war kein Gälisch-Muttersprachler, konnte aber etwas Gälisch, laut William Matheson ließ es allerdings zu wünschen übrig.<sup>167</sup> Alburger bezeichnet ihn jedoch als den ersten "ethno-musicologist", da er, unterstützt durch seinen ehemaligen Musikschüler Sir Walter Scott, systematisch ans Werk ging und den Vorgaben der Royal Highland & Agricultural Society of Scotland folgte.<sup>168</sup> Diese Vorgaben waren:

1. Die Sammlung sollte nicht zu Überschneidungen mit einer Publikation von Patrick MacDonald führen.
2. Ebenso nicht mit der von Captain Fraser
3. Sie sollte den Bezirk Argyle, Inverness und so viele benachbarte Inseln wie möglich abdecken.
4. Es sollten unbekannte Melodien gesammelt werden, ohne Verbesserung oder Verfremdung
5. Es war jede historische Information aufzuzeichnen, die mit der Melodie gesammelt wird.
6. Es war festzuhalten, woher die Melodie stammte, sowie die Person, die sie singt
7. Ebenso das Instrument, auf dem die Melodie gespielt wurde
8. Und zuletzt wird erstmals gefordert, den Text zur Melodie festhalten.

---

<sup>167</sup> Matheson (1955: 67-82)

<sup>168</sup> <https://rhass.org.uk> besucht am 7. Januar 2019

Nachdem Ossian als Fälschung entlarvt worden war, erwachte der Wunsch, authentisches gälisches Material zu sammeln. Von daher wurden von nun an erstmals überhaupt bestimmte Kriterien für das Sammeln der Melodien und Lieder angelegt. Die Rolle der philanthropischen Gesellschaften, der Highland Society of London, gegründet im Jahre 1778, oder die der Royal Highland Society in Edinburgh<sup>169</sup>, gegründet 1784, darf hier nicht unterschätzt werden. Beide Gesellschaften finanzierten Reisen ins Hochland, um sogenannte Folklore zu sammeln, u.a. erhielt Alexander Campbell Unterstützung dieser Gesellschaften. Mit ihrer Hilfe wurde u.a. die Veröffentlichung der Albyn's Collection erst möglich gemacht. Dabei setzten diese Gesellschaften erstmals Standards fest, um eine gewisse Qualität der Sammlungen sicherzustellen. Dies führte dazu, dass Simon Fraser nicht in dem Umfang gefördert wurde, wie er sich das gewünscht hatte, da er z.B. nur Melodien ohne Texte gesammelt hatte. Neben Sammlungen von gälischen Liedern, Melodien und Dudelsackmusik, entstanden auch die ersten Wettbewerbe für Piobaireachd. Daneben nahmen die Gesellschaften auch teilweise massiven Einfluss auf die Politik. So wirkte die Highland Society of London bei der Rücknahme des Disarming Act 1782 wesentlich mit.<sup>170</sup>

Die aus Campbells Sammeltätigkeit hervorgegangene *Albyn's Anthology* erschien in den Jahren 1816 bis 1818 in zwei Bänden, der geplante dritte Band kam nicht zustande. Insgesamt haben ca. zwei Drittel der Lieder und Melodien ihren Ursprung im gälischen Hochland, beim Rest handelt es sich laut McAulay eher um Tiefland-Melodien.<sup>171</sup> Neben den Melodien mit einer einfachen Begleitung gibt Campbell den gälischen Text, so wie eine englische Übersetzung, die ehrlicherweise als "imitation" bezeichnet wird. Dies kommt der Sache nahe, da es sich in den wenigsten Fällen um direkte Übersetzungen handelt, sondern eher um eine Art romantisierte Inhaltsangabe. Englische Textversionen wurden von Sir Walter Scott und James Hogg beige-steuert. Sie haben oft mit dem gälischen Original inhaltlich nichts gemeinsam.

Jedoch ist diese Sammlung für die Erforschung der gälischen traditionellen Lieder wichtig, weil durch die Zweisprachigkeit ersichtlich wird, welche gälischen Lieder eine englische Version erhielten und wie diese dann hießen. Während Simon Fraser nur eine kleine Liste der Lieder gibt, die schon ins Englische übertragen und damit Bestandteil der Nationalmusik

---

<sup>169</sup> <https://rhass.org.uk> besucht am 7. Januar 2019

<sup>170</sup> <http://highlandsocietyoflondon.org/history.php> besucht am 7. Januar 2019

<sup>171</sup> McAulay (2016: 83)

sind, ist diese Dokumentation bei Campbell systematisch durchgehalten und belegt.<sup>172</sup> Auch hier sind gälische Lieder genannt, die Bezüge zu Beethoven-Vorlagen liefern. Zwar lauten die englischen Liedtitel teilweise anders, der gälische Text in Kombination mit den Informationen aus anderen Sammlungen und der BW legen aber Kongruenzen nahe. Sie werden am Ende des Kapitels aufgeführt.

#### **7.4. Carmina Gadelica**

Alexander Carmichael (1832-1912) zählt zu den wichtigsten Folkloresammlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Von Beruf Steuerbeamter hatte er beste Voraussetzungen, um Material im gesamten Hochland und auf den Inseln zu sammeln, da er aufgrund seiner Tätigkeit Zugang zu allen Bevölkerungsschichten hatte. Sein Material bildete einen wichtigen Beitrag für zahlreiche Veröffentlichungen, wie z.B. J.F. Campbells *Popular Tales of the West Highlands*, sowie *Leabhar na Féinne* vom selben Herausgeber<sup>173</sup>. Seine Aufzeichnungen während eines Zeitraumes zwischen 1855 und 1899 fertigte er u.a. auf der Rückseite von benutzten Steuer-Formularen an, er war Steuerinspektor und kam während seiner Inspektionsreisen in alle Haushalte seines Bezirkes. Seine zahlreichen Notizbücher waren die Grundlage für die fünf Bände umfassende Ausgabe der Carmina Gadelica. Band 1 und 2 erschienen im Jahre 1900, die anderen dann sukzessive bis 1954. Im Jahre 1971 folgte dann der Indexband, der das Werk abschloss. Das veröffentlichte Material umfasst Anrufungen, Gebete, Segenssprüche für Haus, Hof und Menschen, Totensegen und Gebete zu den beiden Heiligen Brìde und Mìcheal (Brigitta und Michael). Weiterhin finden sich Segenssprüche für alltägliche Tätigkeiten im Haushalt, Gebete für die Sonne und den Mond sowie Reime über Wild- und Haustiere. Außerdem umfasst Carmichaels Werk eine große Sammlung an Liedern der unterschiedlichsten Art, wie z.B. Walklieder und andere Arbeitslieder, Feenlieder und Liebeslieder und Lobeshymnen.

Das gesammelte Material kann nicht nur als Folklore bezeichnet werden. Vieles lässt sich anhand der verwendeten Sprache auch als literarische Werke der gelehrten gälischen Klasse identifizieren, davon vieles auch aus vorreformatorischer Zeit.<sup>174</sup> Die Originalmanuskripte

---

<sup>172</sup> Fraser (1816: xiii): List of Highland Melodies already incorporated with Scottish song

<sup>173</sup> TCGS (1994: 35)

<sup>174</sup> TCGS (1994: 36)



sind im Carmichael-Watson-Portal der Universität Edinburgh teilweise zugänglich gemacht worden.<sup>175</sup>

### 7.5 Weitere Sammlungen bis zum 20. Jahrhundert

Donald MacDonalds *A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia* aus dem Jahre 1820 kann als eines der ersten gedruckten Notensammlungen für die klassische schottische Dudelsackmusik gelten. Die Melodien werden ohne Texte gedruckt, allerdings mit musikalischer Begleitung und bearbeitet für Klavier und Violoncello. Die Melodien werden hier, ähnlich wie bei Patrick MacDonald, durch die Standardisierung verfälscht.

Robert Archibald Smith, *The Scottish (sic!) Minstrel A selection from the vocal melodies of Scotland, ancient and modern* in 6 Bänden, erschienen in Edinburgh von 1821 bis 1824 enthält hauptsächlich Scotch Songs aus der Feder von Ramsay, Burns, Hogg und anderen. Einige Einträge werden als Gaelic Air bezeichnet. Sie sind überwiegend anonym. Alle Lieder sind mit Begleitung notiert und haben englische Texte.

Finlay Dun, geboren 1795 in Aberdeen, studierte in Edinburgh. Er war Tanzmeister und studierte später unter anderem Komposition in Mailand sowie Violine in Paris. In der klassischen Tradition wurzelnd verfasste er *Orain na h-Albam(sic!): a Collection of Gaelic songs with English and Gaelic words, and an Appendix containing traditional Notes to many of the Songs, the Pianoforte Accompaniments* im Jahre 1848. Er hatte bereits 1846 Scotch Songs für eine Ausgabe der Lieder von Lady Nairne arrangiert. Lady Nairne hatte für die Thomson-Beethoven Arrangements Texte in englischer Sprache beige-steuert.

Duns *A Selection of Celtic Melodies [...] Selected and arranged by a Highlander* von 1830 ist eine vergleichsweise kleine Sammlung von 35 Musikstücken, teilweise Reels und andere Tänze, aber auch pìobaireachd und Lieder. Sie sind mit Begleitung notiert. Es werden nur wenige Hintergrundinformationen geboten. Das Werk ist Lady Ellinor Campbell of Islay gewidmet. Sie war die Mutter von John Francis Campbell<sup>176</sup>, *Iain Òg Ìle*, einem der wichtigsten Folkloresammler seiner Zeit. Interessant ist der Bezug auf Patrick MacDonald bei

---

<sup>175</sup> <https://www.ed.ac.uk/information-services/library-museum-gallery/crc/research-resources/gaelic/carmichael-watson> besucht am 16. April 2019

<sup>176</sup> McAulay (2013: 185)

Lied Nr. 9 *Haoigh, Shonny Chope, 'n do dhùisg thu fhathast*, die Melodie Johnny Cope wurde auch von Beethoven bearbeitet.

Anlässlich der 100. Wiederkehr des Jahrestages der Schlacht bei Culloden erschien 1846 Iain MacCoinnichs *Eachdraidh a' Phrionnsa no Bliadhna Theàrlaich*, Die Geschichte des Prinzen Charles. Das Buch ist komplett auf Gälisch verfasst und ist nur teilweise eine Liedersammlung. Der erste Teil gibt in mehreren Kapiteln einen historischen Überblick der Ereignisse. Der zweite Teil besteht aus einer Sammlung gälischer Lieder zum Thema. Im Gegensatz z.B. zu Hoggs *Jacobite Relics ...* liegen hier authentische Oden, Lieder und Gedichte vor, die unmittelbar vor, während und nach der Schlacht von Culloden entstanden sind.

Die Sammlung *An t-Òranaiche no Co-Thional Taghte do òrain ùr agus shean, a chuid mhór dhiubh nach robh roimhe ann an clò*<sup>177</sup> von Archibald Sinclair aus dem Jahre 1879 umfasst ca. 200 Lieder, die ausschließlich auf Gälisch und ohne Notation veröffentlicht wurden. Bei einigen werden andere Lieder genannt, auf deren Melodie das Lied gesungen werden kann. Wenn bekannt, wird der Autor des Liedes genannt. Die Sammlung lässt keine besondere Systematik erkennen, das Vorwort zeigt, dass *an t-òranaiche* in der Tradition des romantischen 19. Jahrhunderts bzw. des Celtic Revivals steht, wenn in sehr schwülstigem Stile von Ossian und Musenküssen die Rede ist. Dies tut den Liedtexten keinen Abbruch, sie blieben vom Stil des Herausgebers unbeschädigt. Die mit Hilfe der St Francis Xavier Universität in Antigonish, Nova Scotia, Kanada, besorgte Neuauflage des Werkes im Jahre 2004 zeichnet sich dadurch aus, dass hier eine CD beigefügt wurde, auf der eine Auswahl von 21 Liedern zu hören ist.

John MacKenzies *Sàr-obair nam Bàrd Gaelach*, im Jahre 1841 veröffentlicht, ist eine der wichtigsten Lieder- und Gedichtsammlungen im Gälischen. Der Titel bedeutet übersetzt *Das exzellente Werk der gälischen Dichter*, hier werden in einzelnen Kapiteln hauptsächlich die klassischen Dichter der gälischen Kultur gewürdigt. Neben Informationen zu Leben und Werk wird eine Auswahl ihrer Dichtungen ausschließlich in gälischer Sprache präsentiert. Zu einzelnen Liedern gibt es in jeweils kurzen Vorbemerkungen vor oder hinter dem Lied Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte. Diese sind insbesondere im Appendix sehr wichtig. Dieser Anhang versammelt unter der Kapitelüberschrift *àireamhan taghta*

---

<sup>177</sup> dt: Der Liedersänger – Ausgewählte neue und alte Lieder, die meisten von ihnen bisher noch nie gedruckt

einige Werke anonymer oder weniger bekannter Verfasser sowie einige Hintergrundinformationen zu den Liedern. Sie stammen wohl alle vom Herausgeber Mackenzie selbst.<sup>178</sup>

Charles Stewarts Killin Collection of Gaelic Songs aus dem Jahre 1884 versammelt gälische und englischsprachige Lieder mit Texten und Notierung. Bei vielen Stücken sind umfangreiche Informationen zu Geschichte und Herkunft der einzelnen Melodien und Texte genannt. *The Gesto Collection of Highland Music*, zusammengestellt von Keith Norman MacDonald erschien 1895 bei Brandstetter in Leipzig. MacDonald war ein Enthusiast und Sammler, jedoch kein wissenschaftlich arbeitender Herausgeber. Seine Sammlung ist unorganisiert, keinerlei Systematik folgend. Sie umfasst neben hunderten gälischen Liedern auch u.a. Militärmärsche. Wertvoll ist der von Frances Tolmie besorgte Anhang mit weiteren Liedern. Alle Stücke sind mit Verfasser, wenn bekannt, genannt und mit Begleitung notiert, geben die gälischen Texte, so existent, sowie hin und wieder kurze Informationen zu den einzelnen Stücken.

*Port-à-Beul. The Vocal Dance Music of the Scottish Gaels* vom gleichen Autor Keith Norman MacDonald, erschien im Jahre 1901 in Glasgow und wurde im Jahre 2012 von William Lamb neu herausgegeben. Es handelt sich um das Schlüsselwerk zum Verständnis dieses nur in Schottland existierenden Lied-Genres. Lamb gibt einen wissenschaftlich fundierten Überblick zur Entstehungsgeschichte der *Mundmusik* sowie der Quellen und der Verfasser bzw. Komponisten. Zu den 122 Musikstücken gehören auch einige von den Faröer-Inseln, die große Ähnlichkeit mit den schottischen Stücken aufweisen. Alle Stücke sind notiert und mit ihrem gälischen Text und einer englischen Übersetzung abgedruckt. Umfangreiche Kommentare mit wertvollen Informationen zu jedem Stück finden sich am Ende des Bandes. Die Sammlerin Frances Tolmie, wurde 1840 in Durinish, Isle of Skye geboren. Im Jahre 1911 wurde ihre Sammlung *One hundred and five songs of occupation from the Western Isles of Scotland* in London veröffentlicht. Sie gibt einen guten Überblick über Arbeitslieder auf den westlichen Inseln. Die Lieder werden sowohl mit gälischem Text als auch mit Noten

---

<sup>178</sup> Der Wiederauflage aus dem Jahre 2001 ist teilweise mit Vorsicht zu begegnen. Die glücklicherweise graphisch deutlich abgesetzt hinzugefügten Kapitel des Herausgebers Caledon Naddair gehören ins Reich der Phantasie und der Esoterik. Der ursprüngliche Text der Erstausgabe ist jedoch vollständig wiedergegeben und unbearbeitet nachgedruckt worden.

veröffentlicht. Die Folkloristin Lucie Broadwood gibt im Vorspann anhand von Beispielen einen Überblick über das musikalische System der gälischen Lieder.

Maighstear Ailean<sup>179</sup>, Pfarrer auf Eriskay und South-Uist, steht im Zentrum der ernsthaften Folkloreforschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Geboren am 25. Oktober 1859 in Fort William und gestorben am 8. Oktober 1905 in Eriskay, war er römisch-katholischer Priester, Dichter und Folkloresammler. Seine Priesterausbildung erhielt er im Scottish College in Valladolid, Spanien, und lernte hier sein erstes Gälisch. Seine Priesterweihe erfolgte am 9. Juli 1884. Dann war er zuerst in Stellung in Oban, wo er Bischof MacDonald kennenlernt und wo er seine Gälischkenntnisse verbesserte. Er wird anschließend Priester des südlichen Teiles von South-Uist und Eriskay. Eriskay ist zu diesem Zeitpunkt noch keine eigene Gemeinde, da die Bevölkerung hauptsächlich aus Vertriebenen der Insel South-Uist besteht und den Kontakt aufrechterhält. Maighstear Ailean wird sehr schnell aktiv auf Seiten seiner Gemeinde im Kampf gegen die Vertreibungen in der Highland Land League. Die Landbesitzer gingen oft brutal gegen die ortsansässige Bevölkerung vor. Die Insel wird von Protestanten regiert, auch die Schule ist protestantisch. Aber die Menschen haben besonderes Vertrauen zu ihm, dem katholischen Pfarrer. Er bringt die Insulaner dazu, bei Wahlen gegen ihren Landlord zu stimmen, allerdings ohne den Zwist zwischen den Religionen zu forcieren. Durch eine großzügige Spende des Marquess of Bute gelingt es ihm, ein Krankenhaus in Dalabrog zu bauen, welches heute noch als Altenheim existiert.

1893 wird er wegen Überarbeitung krank und reduziert seine Tätigkeit auf den Aufbau der Gemeinde in Eriskay.<sup>180</sup> Dort formt er aus den Vertriebenen von South Uist eine eigenständige Gemeinde, baut 1903 mit der Bevölkerung zusammen eine neue Pfarrkirche und führt bis heute gültige Rituale im Kirchenjahr ein, wie z.B. die Segnung der Boote im Hafen von Eriskay.<sup>181</sup>

Bereits in Oban hatte er Folklore gesammelt, intensivierte diese Arbeit aber nun in Uist, um sein Gälisch zu verbessern, welches ihm nie gut genug war. Außerdem verfasste er gälische Kirchenlieder, die bis zum 2. Vatikanum allgemein in Gebrauch waren und teilweise noch bis heute gesungen werden. Die Aktivitäten Maighstear Aileans zogen bald unterschiedliche, sich selbst so bezeichnende Folkloreforscher aus unterschiedlichen Gründen an.

---

<sup>179</sup> <https://www.scalan.co.uk/eriskay.htm> besucht am 16. April 2019

<sup>180</sup> Siehe auch Klevenhaus: A' cruthachadh agus a' cumail suas dearbh-aithne coimhearsnachd Eilean Eiriosgaidh agus Mgr. Ailean Domhnallach Artikel unveröff. 2007

<sup>181</sup> Campbell, John Lorne: Fr. Allan McDonald of Eriskay, 1859-1905, Priest, Poet and Folklorist. London 1954. Seite 21

Ada Goodrich Freer 1857-1931 besuchte ihn in Eriskay 1894 auf der Suche nach Belegen für Aberglaube und Hellseherei im Hochland. Sie war Mitglied der Society for Psychical Research, Maighstear Ailean übergab ihr viel seines Materials. Goodrich-Freer publizierte dieses anschließend unter eigenem Namen. Dies führte zu großem öffentlichen Streit, George Henderson von der Universität Glasgow und Alexander Carmicheal griffen Goodrich-Freer öffentlich an. MA fühlte sich verletzt und hörte auf, Folklore zu sammeln.

Diese Unterbrechung dauerte bis 1905, als Amy Murry aus den USA ihn besuchte, ebenfalls Material von ihm erhielt und später ein Buch über ihn verfasste. Eine weitere Zusammenarbeit endet wegen des frühen Todes von Maighstear Ailean, sie sammelte in der kurzen Zeit ihrer Zusammenarbeit mehr als 100 Lieder, die bis auf wenige Exemplare alle verloren gegangen sind.

Die klassische Sängerin Marjorie Kennedy-Fraser suchte den Pfarrer ebenfalls auf.

Marjorie Kennedy-Fraser, Tochter des Sängers David Kennedy (1825–1886) studierte in Mailand, Paris und Edinburgh Musik und reist 1882 zum ersten Mal auf die Hebriden.<sup>182</sup>

1908 lernt sie Kenneth McLeod kennen und beginnt mit der Dokumentation traditioneller gälischer Lieder, u.a. durch Aufnahmen auf Wachswalzen. Sie fertigt von diesen Aufnahmen Arrangements für Klavier und Clàrsach (Harfe) für ihre Auftritte. Die gälischen Texte zu den gesammelten Liedern übersetzt sie mit Unterstützung von McLeod ins Englische. Zum Teil wurden diese Lieder nach K.-F. Ermessen verändert. In den Jahren 1909 bis 1921 erscheinen die drei Bände der *Songs of the Hebrides*, später ein vierter Band *From the Hebrides* mit Noten und Texten auf Englisch und Gälisch, sowie weiteren Informationen zu Sängern, Orten und Liedbiographien. Ihre Lieder präsentiert sie auf internationalen Bühnen zusammen mit Tochter Patuffa. Im Jahre 1928 wird sie zur CBE<sup>183</sup> ernannt, im selben Jahr erhält sie die Ehrendoktorwürde der University of Edinburgh. Nach ihrem Tod wurde ihr Schaffen kritisiert, die Dokumentation sei durch Veränderungen durch MKF nicht „authentisch“.<sup>184</sup>

*Òrain Luaidh* von KC Craig ist ein kleines Bändchen mit traditionellen gälischen Walkliedern und erschien 1949 in Glasgow. Es unterscheidet sich von allen anderen hier genannten Liedersammlungen. Alle aufgeführten Walklieder sind zu einem langen Stück

---

<sup>182</sup> Ahlander, Per G. L.: Marjorie Kennedy-Fraser (1857–1930) and Her Time: A Contextual Study. Unpublished Ph.D. dissertation. University of Edinburgh, 2009. und auch: Kennedy-Fraser, Marjorie: A life of song. London 1929.

<sup>183</sup> Commander of the British Empire

<sup>184</sup> Thomson, Derick (1994: 142)

aneinandergereiht. Lediglich an den sich ändernden Vokalsilben lässt sich erkennen, dass nun ein neues Stück beginnt. Es gibt keine Noten und keine Übersetzung der Stücke. Sie sind alle in South-Uist gesammelt worden.

Ebenfalls auf South-Uist gesammelt hat Margaret Fay Shaw, die Ehefrau von John Lorne Campbell. John Lorne Campbell wurde 1906 in Argyllshire als ältester Sohn des Landbesitzers Col. Duncan Campbell of Inverneill geboren. Ein agrarwissenschaftliches Studium in den 1920ern diente der Vorbereitung auf sein Familienerbe, doch galt Campbells wahres Interesse der gälischen Sprache.<sup>185</sup> Während seines Studiums in Oxford begann er die Arbeit an einem Sammelband gälischer Lieder und Gedichte (*Highland Songs of the Forty-Five*), welcher seine erste Publikation im Jahre 1933 wurde. Nach seinem Universitätsabschluss im gleichen Jahr besuchte Campbell die Insel Barra, um dort die wirtschaftlichen Umstände und umgangssprachliches Gälisch zu studieren.<sup>186</sup> Barra eignete sich für dieses Vorhaben ausgezeichnet, da zu dieser Zeit dort sehr viele alte Menschen und Kinder lebten, die nur Gälisch sprachen.<sup>187</sup>

Auf Barra machte Campbell die Bekanntschaft zweier Männer, die in seinem Leben einen wichtigen Platz einnehmen sollten: den gälischen Muttersprachler John Macpherson, genannt „Coddy“, und den Autor Compton Mackenzie. Mit ihrer Hilfe und anderen angesehenen Personen auf dem Gebiet der Folkloresammlung und -forschung begann er gälische Literatur und Lieder aufzuspüren und schriftlich festzuhalten. Zunächst beschränkte er sich dabei auf Barra, breitete seine Suche dann aber auch auf die anderen Hebrideninseln aus. Campbell wurde ein Pionier des modernen Sammelns und Bewahrens von gälischer Musik und Geschichte.

Gemeinsam mit Mackenzie setzte er sich für die Rechte der lokalen Fischer ein und organisierte einen Protest gegen die Steuerpflicht für eine Insel, die nicht einmal befestigte Straßen hatte.<sup>188</sup> Um die Mittel dafür aufzubringen, wollten Mackenzie und Campbell 1934 gemeinsam einen Sammelband der Traditionen und Geschichten der Inseln (*The Book of Barra*) veröffentlichen. Nachdem sie positive Berichte über die Fotografien einer Amerikanerin auf South Uist gehört hatten, fuhr Campbell hinüber, um sich mit ihr zu treffen und sie für ihr Vorhaben einzunehmen.

---

<sup>185</sup><http://www.dailymail.co.uk/home/books/article-1316572/THE-MAN-WHO-GAVE-AWAY-HIS-ISLAND-A-LIFE-OF-JOHN-LORNE-CAMPBELL-OF-CANNA-BY-RAY-PERMAN.html> (05.05.2017)

<sup>186</sup><http://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-john-lorne-campbell-1345284.html> (05.05.2017)

<sup>187</sup>[http://www.youtube.com/watch?v=aKuN9j\\_GWcE](http://www.youtube.com/watch?v=aKuN9j_GWcE) (05.05.2017)

<sup>188</sup><http://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-john-lorne-campbell-1345284.html> (05.05.2017)

Ihr Name war Margaret Fay Shaw. Ursprünglich aus Pittsburgh stammend, war sie die jüngste von fünf Schwestern. Schon früh entdeckte sie ihre Liebe zum Piano und zur Musik. Im Alter von 11 Jahren hatte Shaw ihre Eltern verloren und war in staatliche Obhut geraten. Mit 16 kam sie erstmal nach Schottland, um Freunde ihrer Familie zu besuchen. Sie verbrachte ein Jahr in Helensburgh, in der Nähe von Glasgow, und kam erstmals mit gälischer Musik in Kontakt. 1924 kehrte sie erneut nach Schottland zurück und reiste mit dem Fahrrad von Oxford bis Skye. Auf dieser Reise verdiente sie sich ihr Geld mit Fotografien, die sie von der Landschaft und den dort ansässigen Leuten machte und an Magazine und Zeitschriften verkaufte. In South Uist lernte sie die zwei Schwestern Peigi und Mairi Macrae kennen, zu denen sie eine enge Beziehung aufbaute. Die beiden teilten mit ihr die mündlich tradierten Lieder und Geschichten, die sie kannten, welche Shaw aufschrieb. Auch lehrten sie Shaw die gälische Sprache. Genau wie John Lorne Campbell sammelte sie die ihr vorgetragenen Lieder und Geschichten und publizierte diese. Ihr berühmtestes Werk ist „Folksongs and Folklore of South Uist“, welches im Jahre 1955 publiziert wurde und seitdem immer wieder neu verlegt wird. In diesem Werk sammelt sie nicht nur Gedichte oder Lieder, sondern beschreibt zudem das bäuerliche Leben der 1930er Jahre auf South Uist. Aus dem beruflichen Treffen mit John Lorne Campbell 1934 auf South Uist entwickelte sich eine Beziehung, die ein Jahr später in einer Hochzeit der beiden gipfelte.

1983 erwarb Campbell die Insel Canna, die zu der Zeit zum Verkauf stand. Das Ehepaar zog von Barra nach Canna, wo beide bis zu ihrem Tod lebten.<sup>189</sup> Als klar wurde, dass das Paar keine Kinder bekommen würde, beschlossen sie 1981 die Insel, zusammen mit der darauf stehenden Bibliothek, dem Archiv und den darin enthaltenen Audioaufnahmen in die Obhut des National Trust for Scotland zu geben.

John Lorne Campbell publizierte in seinem Leben 16 Bücher und viele Aufsätze. Er verschrieb sich ganz der schottischen Kultur und ihrem Erhalt.<sup>190</sup> 1996 starb John er im Alter von 95 Jahren. Seine Frau Margaret Fay Shaw lebte weiterhin im gemeinsamen Haus in Canna bis sie im Alter von 101 Jahren 2004 ebenfalls verstarb.<sup>191</sup>

Der erste Besuch in Cape Breton, in Nova Scotia (Kanada), fand 1932 statt. Aus Tagebuchauszügen, die Campbell während dieser Zeit führte, erfährt der Leser, dass in Cape Breton

---

<sup>189</sup><http://www.guardian.co.uk/news/2004/dec/17/guardianobituaries.usa> (05.05.2017)

<sup>190</sup><http://www.dailymail.co.uk/home/books/article-1316572/THE-MAN-WHO-GAVE-AWAY-HIS-ISLAND-A-LIFE-OF-JOHN-LORNE-CAMPBELL-OF-CANNA-BY-RAY-PERMAN.html> (05.05.2017)

<sup>191</sup><http://www.guardian.co.uk/news/2004/dec/17/guardianobituaries.usa> (05.05.2017)

nach wie vor Vitalität der gälischen Sprache und Kultur herrschte. Campbell erfährt, dass die gälische Sprache bei offiziellen kanadischen Zählungen nicht berücksichtigt wurde, und führt daraufhin eine inoffizielle Zählung durch. Das Ergebnis beträgt (auch wenn es sich dabei wohl um eine Schätzung handelt) 50.000 gälische Muttersprachler in den maritimen Provinzen. Der zweite Besuch in Cape Breton findet 1937 statt. Gemeinsam mit seiner Frau reist er hinüber, um dort Aufnahmen von Liedern zu machen, die von den gälischen Einwanderern mitgebracht wurden, um sie anschließend mit denen zu vergleichen, die sie in South Uist und Barra aufgenommen haben.

Den Hauptteil seines Buches *Songs remembered in Exile* nennt Campbell „The Singers and Their Songs“. Es werden eine Reihe von Auswanderern oder deren Kinder biographisch skizziert, die Überträger der alten Lieder in der neuen Heimat waren oder dort auch völlig neue Lieder verfassten. Im Folgenden findet sich eine Auswahl ihrer Lieder.

Des Weiteren zieht Campbell Vergleiche zu den Originalen der schottischen Inseln. Er beweist damit, wie vital die Performativität der gälischen Musik ist, da die Lieder nicht nur über Jahrhunderte mündlich fortbestanden, sondern sogar im Exil weiterhin Bestand hatten.<sup>192</sup>

Seine Frau Margaret Fay Shaw war, wie bereits erwähnt, ebenfalls Folkloresammlerin, vornehmlich auf der Insel South-Uist. Während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Glendale im Südosten der Insel in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts sammelte sie eine Vielzahl an Sagen, Wissen über traditionelle Heilmittel, Segenssprüche und vor allem Lieder. Während die Sagen und Heilmethoden leider nur auf Englisch veröffentlicht wurden, sind die Lieder mit gälischem Titel und Text als auch mit musikalischer Notierung festgehalten. Bei vielen Stücken wird der Liedhintergrund in Gälisch mit englischer Übersetzung mitgeteilt. Bei allen Liedern wird die Quelle genannt, bei Personen ebenso biographische Angaben und die Situation, in der das Lied gesammelt wurde. Das letzte Kapitel des Werkes umfasst Fotografien, die Personen bei traditionellen Tätigkeiten zeigen.

South Uist hat sich schon früh zu einem Schwerpunkt der Folkoreforschung entwickelt. Hier haben sich neben vielen traditionellen Liedern unterschiedlichster Art auch viele Walklieder

---

<sup>192</sup>John Lorne Campbell [Hrsg.]: *Songs Remembered in Exile. Traditional Gaelic songs from Nova Scotia recorded in Cape Breton and Antigonish County in 1937 with an account of the causes of the Highland Emigration, 1790-1835*, Edinburgh 1999.



erhalten. Diese und andere Liedarten sind in den drei Bänden der Hebridean Folksongs<sup>193</sup> von John Lorne Campbell zusammengestellt und von Francis Collinson transkribiert und kommentiert. Band eins beinhaltet die Sammlung von Donald MacCormick aus dem Jahre 1893, Band zwei und drei vereinigen Walklieder aus South-Uist, Eriskay, Benbecula und Barra. Sie sind ein Beispiel für die zunehmend genauer werdende Sammlung von Liedern, die neben den gälischen Originalen englische Übersetzungen und keine Imitationen anbieten, die Namen der Sänger und ihren Wohnort nennen und die Lieder mit umfangreichen Kommentaren zu ihrem geschichtlichen und soziologischen Hintergrund abbilden.

*Tocher* ist das von der School of Scottish Studies der Universität Edinburgh seit 1971 herausgegebene Periodikum, welches einen Einblick in die Arbeit des Institutes verschafft. Neben gesammelten Zeugnissen der Volkskunde Schottlands sind vor allem die dokumentierten Lieder und Geschichten aus dem Archiv von Bedeutung. Die Transactions of the Gaelic Society of Inverness sind eine alle zwei Jahre erscheinende Publikation der Akten dieser Gesellschaft, die 1871 "zur Pflege der Sprache, Dichtung und Musik des schottischen Hochlandes und zur umfassenden Förderung der Interessen der gälischsprachigen Bevölkerung"<sup>194</sup> gegründet wurde. Die TGSI veröffentlichen regelmäßig Beiträge über gälische Dichtung und Lieder.<sup>195</sup>

Schließlich ist eine der neueren Sammlungen gälischer Lieder erwähnenswert. Sie wurde im Jahre 2005 von Anne Lorne Gillies, der Schwester des bekannten schottischen Keltologen William Gillies veröffentlicht. Mit *Songs of Gaelic Scotland* hat sie einen neuen Standard gesetzt. 151 Lieder mit Notierung der Melodie, gälischem Text und englischer Übersetzung werden mit umfangreichen Informationen zur Liedbiographie und zur Diskographie ergänzt. Dieser Überblick kann natürlich nicht vollständig sein. Für das Forschungsthema dieser Arbeit sind zuallererst drei der hier vorgestellten Sammlungen wichtig, die von Patrick MacDonald, Simon Fraser und Alexander Campbell. In den beiden Letzteren lassen sich auf Anhieb Hinweise auf gälische Vorlagen zu den Melodien finden, die von Ludwig van Beethoven für George Thomson bearbeitet wurden. Gälische Melodien werden unter englischen Titeln genannt, die teils im KB als tune-title genannt werden oder die beim Hören

---

<sup>193</sup> Campbell, John Lorne und Collinson Frances: Hebridean Folksongs. alle Oxford Bd. 1.1969. Bd.2 1977. Bd.3 1981

<sup>194</sup> The Gaelic Society of Inverness was established in 1871 for the specific purpose of "cultivating the language, poetry and music of the Scottish Highlands and generally furthering the interests of the Gaelic-speaking people".

<sup>195</sup> <https://www.gsi.org.uk> besucht am 15.April 2019

auf eine Ähnlichkeit schließen lassen. Viele der anderen Sammlungen enthalten ebenfalls Hinweise. Die bibliographischen Belege für die folgenden Aufstellungen sind der Übersichtlichkeit halber in den Liedbiographien aufgeführt.

### 7.7. Hinweise auf Beethoven-Vorlagen

#### Simon Fraser: *Airs and Melodies Peculiar to the Highlands of Scotland and the Isles*

gälisches Lied	Scottish Song – Beethoven-Vorlage
Fear Chulchàrn	The Maid of Isla
Iorram a' Gheamhraidh	Gloomy winter's now away (aka Sunset)
Am Freiceadan Dubh	The Highland Watch

#### Alexander Campbell: *Albyn's Anthology*

Englischer Titel	gälischer Titel	Beethoven-Vorlage
Blythesome may I see thee	Gu ma slàn a chì mi (mo chailin d'ileas donn)	Low down in the Broom
Come my Bride, haste haste away	Ribhinn àluinn 's tu mo rùn (Sunset)	Sunset
Oh my love leave me not	Bealach a' Ghàrraidh (Cumha Mhic an Tòisich)	Oh ono chrio
My Peggy, Thou art gane away	Òran do'n t-Seann Fhreicadan-Dubh	The Highland Watch

## 8. Gälische Lieder

Die gängigen Bezeichnungen für die schottischen Melodien Ludwig van Beethovens lauten Volkslied-Bearbeitungen oder im englischen Sprachraum Folksong-Arrangements.

Biamonte<sup>196</sup> spricht von *folksong arrangements*, Cooper<sup>197</sup> von *folksong settings*, Bröker<sup>198</sup> von *der Bearbeitung irischer und schottischer Volkslieder* und Cayers von *Volksliedbearbeitungen* oder von *volkstümlichen Melodien*.<sup>199</sup> Diese Bezeichnungen oder ähnliche tauchen auch auf fast allen Schallplatten- und CD-Hüllen als Titel der entsprechenden musikalischen Darbietungen auf.

Weber-Bockholdt<sup>200</sup> verwendet davon als Einzige abweichend ausschließlich den Begriff der *Liedbearbeitung*.

Von einer gälischen Perspektive her betrachtet, stellt sich tatsächlich ebenfalls die Frage, welche von den an Beethoven übersandten Melodien im engeren Sinne Volkslieder waren und welche mit Sicherheit nicht. Um diese Frage untersuchen zu können, müssen wir uns einen Überblick über die gängigen und allgemein akzeptierten Genres der gälischen Liedkultur verschaffen. Welche Liedarten in welchem literarisch-musikalischen Register gibt es in der gälischen Kultur? Und wenn es sie gibt, sind sie alle Teil der Volkskultur, oder hat sich ein hohes Register der gälischen Musik, vergleichbar der E-Musik in Mitteleuropa, entwickeln können und bis heute gehalten? Aspekte der Schriftlichkeit gälischer Musik versus mündliche Tradierung werden durch diese Fragen ebenfalls berührt.

### 8.1.1. Verschiedene Ansätze einer Klassifizierung der gälischen Lieder

Purser unterscheidet für die gälische Musik zwischen 1100 und 1600 lediglich zwei Arten von musikalisch-poetischer Darbietung: *Laoidh*, Ballade, sowie *duan*, Gesang, Poem, Ode.

*Laoidh* entspricht dabei eher nach einer Melodie gesungenen Liedern, während *duan* einem eher deklamierenden Stil nahekommt.<sup>201</sup> Bei Dwelly finden sich erweiterte Begriffe zu

---

<sup>196</sup> Biamonte (2006)

<sup>197</sup> Cooper (1994)

<sup>198</sup> Bröker (1982)

<sup>199</sup> Cayers (2015: 517 ff)

<sup>200</sup> Weber-Bockholdt (1994)

<sup>201</sup> Purser (2007: 82)

*duan*<sup>202</sup>, *duan-mòr* – Lobgesang, sowie *duan-molaidh* – Panegyrik. Für *laoidh* gibt Dwelly Hymne, Ballade, oder generell Lied.<sup>203</sup> Diese Klassifizierung wird von Purser nicht wesentlich erweitert.

Collinson (1966) klassifiziert die gälische Musik nach Instrumenten, wobei die Stimme als eigenes Genre unterschieden wird. Innerhalb dieses Genres werden dann die einzelnen Arten von Liedern inhaltlich und technisch unterschieden. Matheson<sup>204</sup> schafft hier die Verbindung, indem er den verschiedenen Klassen von höfischen Dichtern entsprechende Arten von Dichtung für Musik zuordnet. *Dàn* schreibt er der hochstehenden gesellschaftlichen Bildungselite der *Aos-Dàna*, den klassischen Dichtern (*filidh*), zu. Die Genres der Klagegedichte und Lobgesänge fasst er unter Gälisch *iorram* zusammen und ordnet sie dem *bàrd*, einem in der gesellschaftlichen Hierarchie niedriger angesiedelten Dichter, zu. Dessen Aufgabe war eher die Verfassung von Gebrauchsdichtung, wie z.B. einfachen Reimen, Tanzliedern. Und schließlich identifiziert Watson die *luchd-ealaidh*, die *Menschen der Kunst*,<sup>205</sup> als Instrumentalisten, die überwiegend zur Harfe ihr *amhran/òran* als Unterhaltungsmusik vortrugen. Bennett<sup>206</sup> geht historisch vor, sie bezeichnet die ossianischen Lieder als die ältesten. Hierbei handelt es sich um Gesänge, die die Heldentaten von Ossian und Fionn MacCumhail zum Thema haben. Es handelt sich um klassische gälische Balladen, die ohne instrumentale Begleitung vorgetragen werden. Beispiele für ossianische Balladen sind *Duan na Ceàrdaich* oder auch *Latha bha 'n ridire ag òl*. Eine komplette Version mit englischer Übersetzung von *Duan na Ceardaich* findet sich bei Fay Shaw.<sup>207</sup> Da keine Melodie für diese Ballade bekannt ist, ist sie nur noch selten vorgetragen zu hören.<sup>208</sup> Bei *Latha bha 'n ridire ag òl*<sup>209</sup> ist eine Melodie bekannt, es wird bis heute gesungen.<sup>210</sup> Diese ossianischen Balladen datiert sie als die ältesten bekannten gälischen Lieder, sie nennt sie auch die klassischen Balladen im Unterschied zu lyrischen Liedern, die später entstanden.

---

<sup>202</sup> Dwelly (1912: 367)

<sup>203</sup> Dwelly (1912: 509)

<sup>204</sup> Matheson in einer kurzen Zusammenfassung im Beiheft von: Scottish Tradition 16. Gaelic Bards and Minstrels. Greentrax Recordings 1993

<sup>205</sup> Siehe auch Dwelly (1912: 605)

<sup>206</sup> Bennett (1999)

<sup>207</sup> Fay Shaw (1977: 29)

<sup>208</sup> Der Autor hatte das große Glück, 2008 zufällig bei einem Vortrag im Hause von Iain Beag Smith, Boisdale, South-Uist dabei sein zu können. Er konnte die Ballade trotz seines Alters von über 90 Jahren fehlerfrei vortragen. Iain Beag ist mit dem Vortrag dieser Ballade zu hören in der BBC-Dokumentation *Latha luchair san Fhaoilleach*

<sup>209</sup> Hebridean Folksongs III/Lied LXXXIX, Seite 339

<sup>210</sup> Hörbeispiel: <http://www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/39136/1> besucht am 30. Dezember 2018

Diese wurden sowohl von professionellen Dichtern als auch von versierten Laien komponiert und vorgetragen. Als die ältesten gelten *Am Bròn Binn*<sup>211</sup>, das als einziges gälisches Lied die Tafelrunde König Artus' besingt, oder *Griogal Chridhe*<sup>212</sup>, welches Bennett auf das Jahr 1570 zurückdatiert. Eng mit diesen Liedern verwandt ist die dritte Kategorie, die panegyrischen Lieder, Lobeshymnen, die es in jedem Clan bis weit nach 1745 gab. Bennett datiert die hohe Zeit dieser Lieder zwischen 1645 und 1800. Es ist dies die Zeit der klassischen gälischen Dichtung.

Eine weitere Kategorie bilden die Arbeitslieder, hier besonders die Walklieder, eng verwandt mit den Ruderliedern, Tanzliedern, wie z.B. *Port à Beul*, welche von Bennett sowohl als eigenes Genre als auch als eine Art Lehr- und Lerninstrument bezeichnet werden, um sich Melodien merken zu können. Deutlich verweist Bennett die Datierung von *Port à Beul* als post Culloden, also als nach 1746 entstanden, ins Reich der Phantasie, sie rechnet sie zu den ältesten Melodien der gälischen Kultur überhaupt.<sup>213</sup> Als außergewöhnlich hebt sie das Lernsystem für die Dudelsackmusik *canntaireachd*<sup>214</sup> und die gesungenen Psalmen der protestantischen Kirche hervor.

Fay Shaw<sup>215</sup> teilt die gälischen Lieder nach ihrer Funktion ein, wie z.B. Lieder für handwerkliche Tätigkeiten, Heimatlieder, Liebeslieder, Melklieder. Mitten in der Aufzählung der Funktionslieder nennt sie kleine Lieder und Feenlieder, um danach wieder zu Arbeitsliedern zurückzukehren. Die Einteilung erscheint zwar nach Genre geordnet, nicht jedoch nach Struktur oder Sprachregister.

Viele heutige Liedersammler haben ihre Sammlungen überhaupt nicht nach Liedgenre, sondern eher nach geographischer Herkunft oder auch nach inhaltlichen Themen sortiert, so zum Beispiel Anne Lorne Gillies in ihrer Sammlung *Songs of Gaelic Scotland*<sup>216</sup>, die nach *songs of the sea, of clan and conflict, of land and exile, of love* etc. unterteilt. Dies ist für den praktischen Nutzer der Sammlung äußerst hilfreich, im Hinblick auf eine Klassifizierung hinsichtlich der Liedstruktur jedoch wenig hilfreich.

---

<sup>211</sup> Hörbeispiel: <http://www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/5769/1> besucht am 30. Dezember 2018

<sup>212</sup> Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=CeKcip9EtV0> besucht am 30. Dezember 2018

<sup>213</sup> Bennett (1999: 3) "Most are very ancient, and there is no basis whatsoever for the common, but senseless, notion that they 'were invented' post-Culloden."

<sup>214</sup> Siehe das Kapitel über *piobaireachd*

<sup>215</sup> Fay Shaw 1977

<sup>216</sup> Gillies (2005: vii-x)

Watsons Klassifikation<sup>217</sup> bezieht sich im Gegensatz zu den zuvor erwähnten auf die literarische gälische Dichtung. Er nimmt keine inhaltliche Sortierung vor, sondern beschreibt die Entwicklung der gälischen Dichtung anhand von künstlerischen Schaffensperioden und sich entwickelnden und verändernden Versmaßen der gälischen Dichtung durch die Jahrhunderte. Historische Ereignisse und die Weiterentwicklung künstlerischer Fähigkeiten beeinflussen die technische Versiertheit der Dichter, basierend auf ihrer formalen Ausbildung<sup>218</sup> oder ihrem Selbstverständnis als professionelle Auftragsdichter bzw. freischaffende Künstler. Seine Sammlung von Gedichten und Liedern ist somit auch als eine kompakte Literaturgeschichte der gälischen Sprache zu verstehen. Die Beachtung von strukturellen Konventionen bzw. Versmaßen stehen bei Watson im Vordergrund. Diese hat sich im Großen und Ganzen durchgesetzt und wird beispielsweise bei den Monographien der SGTS allgemein übernommen. Mòrag MacLeod bemerkt bei Fenton<sup>219</sup>, dass eine ausführliche inhaltliche und strukturelle Klassifizierung schottischer Lieder erst relativ spät erfolgt ist, und erklärt dies damit, dass bis in die 50er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts die gälische Liedkultur für relativ intakt und nachhaltig gesund gehalten wurde, bevor sich die Erkenntnis durchsetzte, dass es hier der Feldforschung und Dokumentation bedürfe, bevor vieles unwiederbringlich verloren sein könnte.

### 8.1.2. James Ross – Thema, Struktur und Funktion von gälischen Liedern

Es war schließlich James Ross von der *Sgoil-Eòlais na h-Alba/ School of Scottish Studies*, der 1957 erstmals den Versuch unternahm, eine strukturierte Einteilung gälischer Lieder

---

<sup>217</sup> Watson (1918: xvii-lx)

<sup>218</sup> Siehe hierzu auch Martin Martin (1695): The orators, in their language called *Is-dane*, were in high esteem both in these islands and the Continent. Unto within these forty years they sat always among the nobles and chiefs of families in the *streach* or circle. Their houses and little villages were sanctuaries, as well as churches, and they took place before doctors of physic. The orators, after the Druids were extinct, were brought in to preserve the genealogy of families, and to repeat the same at every succession of a chief; and upon the occasion of marriages and births, they made epithalamiums and panegyrics which the poet or bard pronounced. The orators by the force of their eloquence had a powerful ascendant over the greatest men in their time; for if any orator did but ask the habit, arms, horse, or any other thing belonging to the greatest man in these islands, it was readily granted them, sometimes out of respect and sometimes for fear of being exclaimed against by a satire, which in those days was reckoned a great dishonour: but these gentlemen becoming insolent lost ever since both the profit and esteem which was formerly due to their character; for neither their panegyrics nor satires are regarded to what they have been, and they are now allowed but a small salary. I must not omit to relate their way of study, which is very singular: they shut their doors and windows for a day's time, and lie on their backs, with a stone upon their belly, and plaids about their heads, and their eyes being covered, they pump their brains for rhetorical encomium or panegyric; and indeed they furnish such a style from this dark cell, as is understood by very few; (...) Zum Vergleich siehe auch - Kapitel Liedarten -Port à Beul: Tha Biodag aig mac Thòmais

<sup>219</sup> MacLeod, Mòrag in Fenton und MacKay 2013. Kapitel 13. Gaelic song

vorzunehmen.<sup>220</sup> Dazu konnte er auf das mittlerweile aufgebaute Lied-Archiv des eigenen Hauses zurückgreifen.

Seine Grundeinteilung erfolgt nach Thema, Struktur, Ätiologie und Funktion:

<b>1.Theme</b>	<b>Thema</b>
1.1. songs with an inter-sexual aspect	Lieder mit zwischenmenschlichen Aspekten
1.1.1 Love songs	Liebeslieder
1.1.2 Matchmaking songs	Kontaktvermittlung
1.1.3 Night visit songs	nächtliche Treffen
1.1.4 Pregnancy songs	Schwangerschaft
1.1.5 Rejection songs	Zurückweisung
1.1.6 Tàmailt (complaints)	Schimpf und Schande
1.2 Songs relating to the physical environment	Lieder über die physische Umgebung
1.2.1 Hunting songs	Jagd
1.2.2 Homeland songs	Heimat
1.2.3 Topographical songs	Landschaft
1.3. Panegyric	Lobgesänge/Laudatio
1.3.1 Eulogy	Trauergesang
1.3.2 Elegy	Lobeshymnen
1.3.3 Lament	Totenklage
1.4 Satire	Satire
1.4.1 Aoir	üble Nachrede
1.4.2 Flyting	Disput
1.5. Songs of miscellaneous themes	Verschiedene Themen
1.5.1 Religious songs	Religion
1.5.2 Bacchanalia	Bacchanalien
1.5.3 Jacobite songs	Jakobitenlieder

---

<sup>220</sup> Ross in Scottish Studies Nr.1 (1957: 95 ff)

- 1.5.4 Merry songs Humor
- 1.5.6. Fairy songs Feenlieder

## **2. Structure**

## **Struktur**

- 2.1 Ballads Balladen
  - 2.1.1 Heroic ballads Helden
  - 2.1.2 Sailor's ballads Seefahrer
  - 2.1.3 Soldier's ballads Soldaten

- 2.2 Macaronics Macaronic

- 2.3 Pibroch songs Pibroch-Lieder

- 2.4 Port a Beul Mundmusik

- 3. Fairy songs Feenlieder

## **4. Song Function**

## **Funktionslieder**

- 4.1 Songs associated with ritual Rituale
  - 4.1.1 Duain Challuinn (Hogmanay Songs) Jahresende (Silvester)
  - 4.1.2 Eòlais (Charms and incantations) Zauber und Beschwörungen
- 4.2 Occupational songs Arbeitslieder
  - 4.2.1 Cradle songs Wiegenlieder
  - 4.2.2 Milking songs Melklieder
  - 4.2.3 Òran Basaidh Klatschlieder
  - 4.2.4 Rowing songs Ruderlieder
  - 4.2.5 Spinning songs Spinnlieder

Einige dieser Begriffe bedürfen der Erläuterung, da sie auch in der deutschen Übersetzung nicht unbedingt als bekannt vorausgesetzt werden können. Bis zum Punkt 1.4 dürften die Kategorien allgemein klar sein. Satire, oft bis hin zum Sarkasmus, ist ein in der gälischen Literatur – und damit ist der gesamte historische Raum der gälischen Literatur Irlands und Schottlands gemeint – bekanntes literarisches Mittel. Dabei ist unter Aoir eine Art Spottgedicht/-lied zu verstehen, welches inhaltlich bis zur üblen Nachrede reichen kann. Dieses Mittel wurde und wird zur Anklage von Missständen auf dem Hintergrund von



moralischen Prinzipien benutzt. Der Begriff *Flyting*, der aus dem Scots stammt, beschreibt dagegen einen literarischen Disput zwischen zwei Gesprächspartnern, die in einen Dialog treten. Oft handelt es sich um Einwohner zweier verschiedener Inseln, Angehörige verschiedener Clans oder verschiedener gesellschaftlicher Gruppen.<sup>221</sup>

Bei Jakobitenliedern (1.5.3) handelt es sich um Lieder, die im Umfeld der Aufstände von 1715 und 1745/46 entstanden sind und Partei für die eine oder andere Seite der politischen Auseinandersetzungen ergreifen.

Makkaronische Dichtung (2.2) nennt man zweisprachige Lieder, die in Schottland im 18. Jahrhundert entstehen und sich an ein gälisch- und englischsprachiges Publikum richten. Man kann sie nicht verstehen, wenn man nur eine der beiden Sprachen beherrscht. Durch Strophen oder Strophenteile wechselweise in gälischer oder englischer Sprache entsteht ein spezieller Humor, der durch die Zweisprachigkeit der Zuhörer verstanden werden kann. Auf die Genres der Pibroch-Lieder und Port a Beul wird in eigenen Kapiteln eingegangen. Der Begriff Hogmanay (4.1.1) beschreibt das schottische Neujahrsfest, welches bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts wichtiger als Weihnachten war und bis heute aufwendig gefeiert wird. Um dieses Fest haben sich vielerlei Bräuche und damit Sinnsprüche, Lieder und Gedichte entwickelt.<sup>222</sup>

Wie alle Kategorisierungen kann man auch diese kontrovers diskutieren. Unter Funktion fehlt bei den Arbeitsliedern das für die gälische Liedkultur einzigartige Genre des Walkliedes. Dieses könnte jedoch auch mit guten Gründen unter dem Punkt Struktur angesiedelt werden. Insgesamt scheint es problematisch, Struktur und Inhalt zusammen zu behandeln. In der Kategorie Funktion kann man Lieder zur Hochzeit oder Beerdigung vermissen. Die von Ross versuchte Klassifizierung wird durchbrochen, wenn sich Inhalt und Struktur in die Quere kommen. Ein Klagelied kann gleichzeitig ein Schlaflied sein oder ein Liebeslied eine Heldenballade. Ross führt Jakobitenlieder ein, nur um dann festzustellen, dass sie im Gälischen nicht existieren<sup>223</sup>, eine Feststellung, die John Lorne Campbell mit *Highland Songs of the Forty-Five* bereits widerlegt hatte.<sup>224</sup> Dies scheint allerdings dem Umstand geschuldet zu sein, dass Ross seine Klassifikation auf die *oral transmission*, die mündliche Überlieferung,

---

<sup>221</sup> Ross (1957: 119)

<sup>222</sup> Ross (1957: 137)

<sup>223</sup> Ross in *Scottish Studies* Nr.1 (1957: 124): "There is no distinctive Jacobite song literature. The rebellion seems to have left little trace in oral tradition of any kind."

<sup>224</sup> siehe Campbell (1933)

beschränkt. Dies ist in der gälischen Liedtradition mit einer gewissen kritischen Zurückhaltung zu betrachten, da die klassische bardische Dichtung zu großen Teilen eben auch Teil der mündlichen Überlieferung geworden ist. Beides ist jedoch in der gälischen Kultur nicht klar trennbar. Ross berücksichtigt in seiner Übersicht nicht den Unterschied zwischen schriftlicher und mündlicher Überlieferung, auch nicht den zwischen den verschiedenen sprachlichen Registern der Lieder.

Dieses wird jedoch bei der Untersuchung der Melodievorlagen für die Beethovenbearbeitungen eine wesentliche Rolle spielen. Einmal als gälisch identifiziert, werden diese Vorlagen auch darauf untersucht werden müssen, zu welcher Kategorie der gälischen Literatur-Register sie gezählt werden können, ob man sie den Volksliedern zuordnen kann oder nicht.

### 8.1.3 Die Kategorisierung gälischer Lieder nach Musik für die Gemeinschaft und für die Gesellschaft

Deshalb wird eine Kategorisierung vorgeschlagen, die sich an den aus der Soziologie stammenden Begriffen Gemeinschaft und Gesellschaft nach Tönnies orientiert, so wie sie in Kapitel 3 beschrieben wurden. Sie wird die Grundlage für die folgenden Untersuchungen bilden.

Lieder für die Gemeinschaft	Lieder für die Gesellschaft
1.1 zwischenmenschl. Aspekt z.B. coineadh	1.3. Panegyrik
1.2 physische Umgebung	1.4. Satire
2.4 Port à Beul	2.1 Balladen
3.1 Feenlieder	2.3 Pìobaireachd-Lieder
4.2 Arbeitslieder	Pìobaireachd – Ceòl Mòr: Fàilteachadh, brosnachadh, cruinneachadh, cumha
Ceòl Beag: Marches, Quicksteps, Strathspey, Reel, Jig u.ä.	Òran mòr
Ceòl Meadhanach	Ceòl Meadhanach

Auch hier sind Überschneidungen nicht ausgeschlossen, dies wird nicht zuletzt in der Zwitterfunktion der *Ceòl meadhanach*<sup>225</sup> deutlich, die Aspekte beider Lied-Register in sich

<sup>225</sup> Zum Begriff der *ceòl meadhanach* siehe das Kapitel über *Pìobaireachd*

vereinen kann. Deutlich wird der Unterschied aber, wenn beispielsweise die verschiedenen Arten der Trauer- und Klagelieder betrachtet werden. Die Trauer beim Tod eines Menschen kann sowohl in der Gemeinschaft mittels des *caoineadh*, d.h. der Totenklage direkt im sozialen Kontext einer Aufbahrung als auch in offizieller gesellschaftlicher Umgebung in Form eines Nachrufs im Stile der *Cumha* erfolgen.

## 8.2 Musik für die Gemeinschaft

### 8.2.1. Port à Beul

Das gälische Wort *port* wird heute mit Tanzmelodie übersetzt, die Präposition *à* bedeutet aus und *beul* schließlich heißt Mund. Es handelt sich also wortwörtlich um Musik aus dem Mund und gemeint ist damit eine Tanzmelodie, die gesungen werden kann.

Bis zum 16. Jahrhundert bezeichnet das Wort *port* generell eine Harfenmelodie. Der Begriff erfuhr einen Bedeutungswandel und wurde später zur Bezeichnung von Harfenmelodien verwendet, die eher unregelmäßig, nicht zum Tanzen geeignet waren und bestimmten Familien zugeordnet wurden.<sup>226</sup> Dwelly definiert *port* als Tanzmelodie, die entweder gespielt oder gesungen wurde.<sup>227</sup> Collinson stimmt diesen Definitionen zu, bemerkt aber, dass in der Tradition nur selten zu Port-à-Beul getanzt wurde und wird. Obwohl es nicht unüblich ist, werden zur Begleitung eines Tanzes eher Instrumente bevorzugt.<sup>228</sup>

PAB.

Zum Alter der Melodien lässt sich sagen, dass es sich um eine relativ neue Melodieform zu handeln scheint, die im 18. Jahrhundert in Melodiesammlungen notiert und belegt ist. Das bedeutet nicht, dass das Genre nicht vorher schon existiert hat. Ob die Melodie zuerst entstand und dann die Texte auf die Melodie verfasst wurden oder ob erst ein Text da war, der dann vertont wurde, lässt sich ebenfalls nicht generell sagen. Sowohl Collinson als auch Lamb gehen davon aus, dass beides möglich war. Collinson schließt nicht aus, dass PAB sogar schon vor der Entstehung von Dudelsack- oder Geigenmusik existierte.<sup>229</sup>

Sowohl in der Literatur als auch in der traditionellen mündlichen Überlieferung werden immer wieder politische oder religiöse Gründe für die Entstehung von PAB angeführt. So werden die Bestimmungen des Besatzungsregimes nach 1746 dafür verantwortlich gemacht, dass PAB entstand. So wird erklärt, dass PAB dazu diente, die Melodien der verbotenen Dudelsackmusik nicht zu vergessen, indem man einen Text auf die Melodien dichtete und sie damit singbar machte. Es lässt sich jedoch aus dem Text der Besatzungsverordnungen nur bedingt herauslesen, dass der Dudelsack jemals explizit verboten war.<sup>230</sup> Jedoch bezeichnete eine ergänzende Königliche Verordnung den Dudelsack als "an instrument of war", dessen

---

<sup>226</sup> MacDonald, Keith Norman: Port-à-Beul. Glasgow 1901, überarbeitete Neuausgabe 2012

<sup>227</sup> Dwelly (1994: 732)

<sup>228</sup> Collinson (1966: 93)

<sup>229</sup> Collinson (1966: 94)

<sup>230</sup> [http://www.electricscotland.com/history/other/proscription\\_1747.htm](http://www.electricscotland.com/history/other/proscription_1747.htm), besucht am 12. März 2018

Besitz streng bestraft wurde, u.a. mit Ausweisung und lebenslangem Exil.<sup>231</sup> Dennoch scheint Dudelsackmusik nie ganz aus dem Alltagsleben verschwunden zu sein, wie Gibson bemerkt:

Die Aufzeichnungen über zivile Dudelsackspieler im gälischen Schottland für die Zeit von 1747 bis 1783 sind umfangreich, dem Umstand geschuldet, dass die Verordnung weitreichende und schädliche Auswirkungen auf das gälische Dudelsackspiel hatte.<sup>232</sup>

Weiterhin soll die Unterdrückung der Instrumentalmusik durch evangelikale und andere religiöse Bewegungen im 19. Jahrhundert ein Grund für die Entstehung des PAB sein. Dabei kam es zu Zerstörungen von Musikinstrumenten, welche dazu führten, dass eine Möglichkeit gefunden werden musste, die Melodien auf andere Weise für bessere Zeiten zu erhalten. Alexander Carmichael schildert bei einem Besuch in einem Haus in Ness, Insel Lewis, eine Unterhaltung über Musik:

"Und hast du keine Musik, kein Singen, kein Tanzen bei euren Hochzeiten?" "Möge der Schöpfer Sie bewahren! Ich sehe, dass Sie ein Fremder in Lewis sind, oder Sie würden eine solche Frage nicht stellen. Es ist lange her, dass wir diese albernsten Arten in Ness und in der Tat in ganz Lewis aufgegeben haben. In meinen jungen Tagen dort gab es kaum ein Haus in Ness, in dem nicht einer, zwei oder drei Dudelsack, Geige oder Maultrommel spielen konnten, und ich habe gehört, dass es Männer und auch Frauen gab, die Dinge spielen konnten, die sie Harfen und Lyren und Sackpfeifen nannten, aber ich weiß nicht, was das war. " "Und warum wurde das eingestellt?" "Eine gesegnete Veränderung kam über den Ort und die Menschen, und die guten Männer und die guten Prediger, die aufkamen, beseitigten die Lieder und Geschichten, die Musik und den Tanz, die Lustbarkeiten und die Spiele, die den Verstand verdrehten und die Seelen des Volkes zerstörten, die sie zur Torheit und zum Fallen führen. " "Aber wie kamen die Leute selbst dazu, ihre Lustbarkeiten und ihre Freizeitbeschäftigungen zu verwerfen?" "Oh, die guten Prediger und die guten Ältesten predigten gegen sie und gingen unter die Leute und baten sie, ihre Torheiten zu lassen und zur Weisheit zurückzukehren. Sie ließen die Leute ihre Dudelsäcke und Fideln zerbrechen und verbrennen. Wenn es einen törichtsten Mann gab hier und da, der sich weigerte, dann zerbrachen die guten Minister und die guten Ältesten selbst ihre Instrumente und verbrannten sie ... " <sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Collinson (1966: 95)

<sup>232</sup> Gibson (1998: 107): "The literate record of civilian pipers in Gaelic Scotland during the period 1747-83 is extensive, putting paid to the notion that the Act had a widespread and lasting detrimental affect on Gaelic piping."

<sup>233</sup> CG, Band 1 (1928: LXXVII) "And have you no music, no singing, no dancing now at your marriages?" "May the possessor keep you! I see that you are a stranger in Lewis, or you would not ask such a question. It is long since we abandoned those foolish ways in Ness, and, indeed, throughout Lewis. In my young days there was hardly a house in Ness in which there was not one or two or three who could play the pipe, or the fiddle, or the trump. And I have heard it said that there were men, and women too who could play things they called harps and lyres, and bellow-pipes, but I do not know what those things were." "And why were those discontinued?" "A blessed change came over the place and the people, and the good men and the good

Ross unterstützt diese These, indem er schreibt, die Gründe für die Entstehung von PAB würden: " (...) möglicherweise in dem Wunsch zu finden sein, ihre Lieblingsmelodien zu bewahren nach der Zerstörung oder dem Verbot ihrer Instrumente – durch die Evangelikalen." <sup>234</sup>

Lamb erwidert hier, dass es Belege für die Aufführung von PAB aus den Jahren 1770 und 1773 gebe, die diese These zumindest relativieren.<sup>235</sup> Dies wird durch einen Bericht von Alexander Campbell von der Insel North-Uist aus dem Jahre 1815 unterstützt, der dort Menschen zu PAB tanzen sieht.<sup>236</sup> Dies untermauert die Feststellungen Margaret Bennetts, die bestreitet, dass PAB aus den obengenannten Gründen entstanden sei, wenn sie schreibt:

"Die meisten sind sehr alt und es gibt keinerlei Grundlage für die allgemeine, aber sinnlose Vorstellung, dass sie nach Culloden ‚erfunden‘ wurden. Die meisten sind von unbekanntem Komponisten; Titel und Texte können von Region zu Region unterschiedlich sein, und verschiedene Melodien haben eine gemeinsame Geschichte mit in Irland beliebten Melodien."<sup>237</sup>

Lamb bezweifelt, dass PAB wirklich eine Erfindung des 19. Jahrhunderts sei, wenn er einen Fall von Hexenverfolgung aus dem Jahre 1593 anführt. Die drei Frauen wurden beschuldigt ein bestimmtes Lied gesungen zu haben, welches als PAB identifiziert werden kann.<sup>238</sup>

PAB ist auch immer Musik zum Tanzen gewesen. Wie bereits beschrieben, hat Carmichael Menschen zu PAB tanzen gesehen, Dun beschreibt, dass er selbst noch zu PAB getanzt hat. Interessanterweise wird in seiner Sammlung PAB durchgehend *canntaireachd* genannt, wie das folgende Zitat belegt:

---

ministers who arose did away with the songs and the stories, the music and the dancing, the sports and the games, that were perverting the minds and ruining the souls of the people, leading them to folly and stumbling." "But how did the people themselves come to discard their sports and pastimes?" "Oh, the good ministers and the good elders preached against them and went among the people, and besought them to forsake their follies and to return to wisdom. They made the people break and burn their pipes and fiddles. If there was a foolish man here and there who demurred, the good ministers and the good elders themselves broke and burned their instruments..." "

<sup>234</sup> Ross (1957: 35)

<sup>235</sup> Lamb in MacDonald KN (2012: 22)

<sup>236</sup> Lamb in MacDonald KN (2012: 22)

<sup>237</sup> Bennett (1999: 4): " Most are very ancient, and there is no basis whatsoever for the common, but senseless, notion that they 'were invented' post-Culloden. Most are by unknown composers; titles and texts may vary from area to area, and several melodies can be identified as sharing a common history with tunes popular in Ireland."

<sup>238</sup> Lamb in MacDonald KN (2012: 22)

"Canntaireachd, ausgesprochene Canderach's sind, glaube ich, eine Musikart, die dem schottischen Hochland eigen ist. Bevor Klaviere so allgemein wurden, wurde sie universell zum Tanzen bei kleinen unterhaltsamen Treffen verwendet. Bei größeren, Hochzeiten usw. gab es einen Pfeifer. Zwei oder drei Frauen singen zusammen und selten übertönt der Tanz die Stimme, weil sie in ihrer lautesten Tonart brüllen. Dieser alte Brauch ist, wie viele andere auch, fast abgenutzt, aber ich bin froh zu sagen, dass Canntaireachd immer noch auf den Inseln und einigen wenigen Teilen des Festlandes verwendet wird. Ich habe oft zu ihnen getanzt und es auch gemocht. (...)." <sup>239</sup>

Margaret Bennett beschreibt PAB wie folgt:

"Puirt-a-Beul, schottisch-gälische Mundmusik, hat zwei Funktionen: sie dient als Musik zum Tanzen und um das Erlernen oder Unterrichten von Tanzmelodien für den Dudelsack oder die Geige zu erleichtern. Alle (PAB) haben einen Text, normalerweise eingängig, lustig, gewitzt, schlau, häufig Zungenbrecher-Reime, und viele haben Zeilen oder Refrains bestehend aus bedeutungslosen Vokalsilben. Sie alle erfordern gesangliche Beweglichkeit, da sie oft in striktem, oft in einem komplexen Rhythmus komponiert sind, welcher exakt auf die Noten eines Reels, eines Strathspeys oder Jigs passt." <sup>240</sup>

Diese kurze und knappe Beschreibung umfasst das Genre sehr präzise, Collinson erläutert noch den Gegensatz zu beispielsweise Walkliedern; während deren Refrains hauptsächlich aus Vokalsilben bestehen, verfügen PAB über einen sinnhaften Text. Vokalsilben sind dennoch möglich, inhaltlich sind die Texte häufig unsinnig, lächerlich, humorvoll oder satirisch. <sup>241</sup> Man sollte ergänzen, dass die Texte häufig so kunstvoll sind, dass sie auch im Wortklang den Rhythmus der Melodie verstärken.

---

<sup>239</sup> Dun (1830: 10): "Canntaireachd, pronounced canderach's are I believe a species of Music peculiar to the Highlands of Scotland. Before pianos became so general, they were univerally used for dancing at small merry meetings. At larger ones, weddings etc. there was a piper. Two or three females sing together and seldom the dancing drowns the voice for they bawl in their loudest key. This ancient custom like many others has nearly worn out, but I am happy to say that canntaireachd are still used in the islands and some few parts of the mainland, I have often danced to them and liked it as well, (...)"

<sup>240</sup> Bennet (1999: 4): "Puirt-a-beul, Scottish Gaelic mouth music, has two functions: to provide music for dancing and to facilitate learning or teaching tunes for the bagpipes or fiddle. All have texts, usually catchy, comic, witty, clever, often tongue-twisting ditties, and many have lines or choruses of meaningless vocables. All require vocal agility, as they are composed in strong, often complex rhythms, which precisely fit the notes of a reel, strathspey or jig. "

<sup>241</sup> Collinson (1966: 95)

## 1. Tha biodag aig MacThòmais<sup>242 243</sup>

Tha biodag aig MacThòmais	MacThomais hat einen Dolch
Tha bucaill air a bhrògan	Sein Schuh hat eine Schnalle
Tha biodag aig MacThòmais	MacThomais hat einen Dolch
Gur ro-math dh'fonadh sgian dà	Ein Messer würde es auch tun
Tha biodag aig MacThòmais	MacThomais hat einen Dolch
Tha bucaill air a bhrògan	Sein Schuh hat eine Schnalle
Tha biodag aig MacThòmais	MacThomais hat einen Dolch
Gur ro-math dh'fonadh sgian dà	Ein Messer würde es auch tun

Biodag anns a' ghliogarsaich	Einen klimpernden Dolch
Air mac a' bhodaich ghiobadaich	trägt der Sohn des ungeschickten Alten
'S nam faiceadh e mar thigeadh e	Sähe er, wie das wirkt
Gur math gu fònadh sgian da	Ein Messer würde es auch tun
Biodag anns a' ghliogarsaich	Einen klimpernden Dolch
Air mac a' bhodaich ghiobadaich	trägt der Sohn des ungeschickten Alten
'S nam faiceadh e mar thigeadh e	Sähe er, wie das wirkt
Gur math gu fònadh sgian dà	Ein Messer würde es auch tun

Dieses Stück zeigt viele der oben genannten Charakteristika. Der Text entspricht dem Tanzrhythmus der Melodie. Das Reimschema unterstützt den Text lautmalerisch durch die vielen Wörter, die mit dem Buchstaben *g* beginnen und damit das Klimpern des Dolches imitieren, und schließlich ist der Text lustig und satirisch. MacThòmais ist eindeutig "overdressed" für seine gesellschaftliche Position. Sein Dolch klimpert, und seine Schuhe sind zu schick für ihn. Er selbst ist nicht der Hellste, denn er erkennt nicht, dass er weder über Geschmack noch über gebotene Zurückhaltung verfügt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Geschichte, die mit diesem Stück verbunden wird. MacThòmais war durch das Stück so aufgebracht, dass es sogar schon reichte, nur die Melodie zu summen, um ihn in Rage zu versetzen. Bei einem solchen Anlass nahm er schließlich besagten Dolch und erstach den Sänger. Vor Gericht wurde MacThòmais freigesprochen, da er in Notwehr gehandelt habe.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Hörbeispiel: [www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/91565/1](http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/91565/1)

besucht am 18.3.2018

<sup>243</sup> Collinson (1966: 97)

<sup>244</sup> Diese Geschichte hörte der Autor von dem im Jahre 2000 verstorbenen Crisdean Dillon, sie wird in ähnlicher Form bei Collinson beschrieben. Collinson (1966: 97)



## 2. Nighean na cailliche crotaiche crùbaich<sup>245 246</sup>

Nighean na cailliche crotaiche crùbaich	Die Tochter der buckligen, hinkenden Alten
Thionndadh i cùl is throideadh i rium	wendet sich ab und beschimpft mich
Bhreibhadh i casan mu seach air an ùrlar	Sie stampft ihre Füße einen, wie den anderen auf den
Thionndadh i cùl is throideadh i rium	Boden, wendet sich ab und beschimpft mich
thionndadh i cùlaibh, thionndadh i cùlaibh	Sie wendet sich ab, sie wendet sich ab
thionndadh i cùl is throideadh i rium	Sie wendet sich ab und beschimpft mich
thionndadh i cùlaibh, thionndadh i cùlaibh	Sie wendet sich ab, sie wendet sich ab
thionndadh i cùl is throideadh i rium	Sie wendet sich ab und beschimpft mich
thionndadh i cùlaibh thionndadh i cùlaibh	Sie wendet sich ab, sie wendet sich ab
thionndadh i cùl is throideadh i rium	Sie wendet sich ab und beschimpft mich
O nighean na caillich' as mios' air an dùthaich	Oh, die Tochter der schlimmsten Alten im Land
Thionndadh i cùl is throideadh i rium	Sie wendet sich ab und beschimpft mich.

Auch hier sind alle Kriterien des PAB erfüllt, auch hier unterstützt der Text mit seiner Lautmalerei in den sich wiederholenden Versatzstücken den Rhythmus, und sogar inhaltlich lässt sich die Beschimpfung erahnen. Allerdings weicht die Satire doch eher einer deftigen Beschreibung charakterlicher Schwächen. Eine ältere Version dieses Stückes findet sich in MacDonald's A Collection of Ancient Martial Music of Caledonia von 1820.<sup>247</sup>

## 3. Ruidhleadh nan cailleach<sup>248</sup>

Ruidhleadh cailleach sheatadh cailleach	Eine Alte tanzt den Reel und Set
Ruidhleadh cailleach ris a' bhalg	Eine Alte tanzt den Reel mit einem Sack
Ruidhleadh cailleach sheatadh cailleach	Eine Alte tanzt den Reel und Set
Ruidhleadh cailleach ris a' bhalg	Eine Alte tanzt den Reel mit einem Sack
Dhannsadh cailleach ri caillich	Eine Alte tanzt mit einer Alten
Ruidhleadh cailleach ri caillich,	Eine Alte tanzt den Reel mit einer Alten

<sup>245</sup> Hörbeispiel: <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/1457/1>, besucht am 13. März 2018

<sup>246</sup> Lamb in MacDonald, KN (2001: 115)

<sup>247</sup> Lamb in MacDonald, KN: (2001: 174)

<sup>248</sup> Hörbeispiel: [www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/25895/1](http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/25895/1), besucht am 18. März 2018

Dhannsadh cailleach ri caillich  
's sheatadh cailleach ris a' bhalg

Eine Alte tanzt mit einer Alten  
und eine Alte tanzt Set mit einem Sack.

Ruidhleadh cailleach ri caillich,  
Sheatadh cailleach ri caillich  
Dhannsadh cailleadh ri caillich  
's sheatadh cailleach ris a' bhalg

Eine Alte tanzt den Reel mit einer Alten  
Eine Alte tanzt Set mit einer Alten  
Eine Alte tanzt mit einer Alten  
und eine Alte tanzt Set mit einem Sack.

Ruidhleadh cailleach sheatadh cailleach  
Ruidhleadh cailleach ris a' bhalg  
Ruidhleadh cailleach sheatadh cailleach  
Ruidhleadh cailleach ris a' bhalg

Eine Alte tanzt den Reel und Set  
Eine Alte tanzt den Reel mit einem Sack  
Eine Alte tanzt den Reel und Set  
Eine Alte tanzt den Reel mit einem Sack

Hörbeispiel und Notierung bei Collinson<sup>249</sup> weichen im zweiten Teil etwas voneinander ab. Dennoch ist es dasselbe Stück, von dem noch weitere Varianten existieren. Es unterscheidet sich von Beispiel 1 und 2 dadurch, dass im zweiten Teil den Rhythmus wechselt und das Stück somit nicht mehr, oder nur noch bedingt, zum Tanzen geeignet ist. Entweder hat es zu diesem Stück einmal einen Tanz gegeben, der heute nicht mehr bekannt ist, oder es handelt sich tatsächlich um ein PAB, welches nie zum Tanzen gedacht war.

#### 4. Bidh Fionnlagh aig Innearadh/Ruidhle Thulaichean<sup>250 251</sup>

(Reel of Tulloch/Rìgh nam Port)

Bidh Fionnlagh aig innearadh,  
Bidh Fionnlagh aig innearadh;  
Bidh Fionnlagh le bhriogais odhar  
A' cur fodh' na h-innearach.

Finlay bringt den Dünger aus,  
Finlay bringt den Dünger aus.  
Finlay mit seiner schmutzigen Hose  
gräbt den Dünger unter.

Von diesem Stück gibt es viele Variationen in verschiedener Länge, meistens jedoch wird der obige Text noch durch einen zweiten Teil ergänzt. In einer Version aus South-Uist wird aus Màiri auch Raghnaid<sup>252</sup>.

Theab Màiri a mharbhadh

Fast wurde Màiri umgebracht

---

<sup>249</sup> Collinson (1966: 100)

<sup>250</sup> Hörbeispiel: [www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/26224/2](http://www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/26224/2), besucht am 13. März 2018

<sup>251</sup> Lamb in MacDonald, KN: (2001: 39)

<sup>252</sup> Hörbeispiel: [www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/71328/1](http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/71328/1), besucht am 13. März 2018

a mharbhadh, a mharbhadh

umgebracht, umgebracht

Theab Màiri a mharbhadh

Fast wurde Màiri umgebracht

Fon an eallach arbhair

unter einer Ladung Korn

Lamb merkt an, dass MacInnes<sup>253</sup> die Melodie um 1740 datiert, die Geschichte des Stückes Ruidhle Thulaichean verfolgt er sogar bis 1600 zurück, wenn die Verbindung des längeren Textes zu dieser Melodie tatsächlich stimmen sollte. Der längere, 23 Strophen lange Text findet sich in Sinclair's An t-Òranaiche.<sup>254</sup> Dies wäre ein Beleg für die Existenz von PAB weit vor dem Jahr 1800.

---

<sup>253</sup> MacInnes (1994: 57)

<sup>254</sup> Sinclair (1879: 132)

### 8.2.2. Òrain-luathaidh – Walklieder

Walklieder sind Arbeitslieder, die den rhythmischen Prozess des Stoffwalkens unterstützen halfen. In den meisten Gegenden wurde Stoff bereits im 16. Jahrhundert in Walkmühlen gewalkt, die meistens durch Wasserkraft angetrieben wurden.<sup>255</sup> Im Westen Schottlands und auf den Inseln der Äußeren Hebriden dagegen war das Walken noch bis in die 1930er Jahre Hand- oder auch Fußarbeit. Stoffwalken war ein besonderes Ereignis, welches auch einen sozialen Aspekt hatte. So berichtet Frances Tolmie<sup>256</sup>, dass zum Walken eingeladen wurde und die Eingeladenen bereits mit Schürze und blanken Armen kamen, um beim Walken zu helfen. Sechs bis acht Personen nahmen am Walkbord Platz. Dabei wurde genügend Abstand eingehalten, damit Arme und Ellbogen genügend Bewegungsfreiheit hatten.

Der gewebte Stoff wurde in zuvor gesammeltem Urin von Tieren und auch von Menschen eingelegt und sich vollsaugen lassen. Er wurde dann in einer Wanne am Ende des Walkbordes auf den Boden gestellt und von der Frau des Hauses mit einem Ende auf das Walkbord gehoben. Sodann packte die nächstsitzende Frau das Stoffende, reichte es weiter, bis alle um den Tisch Versammelten den Stoff in den Händen hielten. Dieser Tisch bestand entweder aus einer extra dafür vorgesehenen Holzplatte auf Böcken, oft wurde aber auch eine Stalltür zu diesem Zweck ausgehängt und aufgebockt, um eine genügend große Fläche zu erhalten. Die um dieses Walkbord versammelten Frauen schlugen nun den Stoff in einem gemeinsamen Rhythmus auf den Tisch und leiteten dabei die Stoffbahn im Uhrzeigersinn<sup>257</sup> innerhalb der Gruppe weiter, sodass einerseits eine Kreisbewegung und andererseits eine Auf- und Abbewegung dafür sorgte, dass möglichst alle Bereiche des Stoffes gleichmäßig geklopft wurden. Anfangs wurde der Stoff nach drei bis vier Walkrunden wieder zurück in die Wanne gelegt, "to get a drink".<sup>258</sup> Danach wiederholte sich der Prozess. Ziel der Arbeit war es, die Stoffbahn gleichmäßig zu schrumpfen, damit sie nicht mehr einlaufen konnte, wenn sie später zu Kleidungsstücken vernäht wurde. Gleichzeitig wurde der Stoff verdichtet, damit er wasserundurchlässiger wurde. Dieser sehr anstrengende Arbeitsprozess konnte mehrere Stunden in Anspruch nehmen und wurde die ganze Zeit durch Singen begleitet. Anfangs

---

<sup>255</sup> Purser (2007: 146)

<sup>256</sup> Tolmie (1911: 148)

<sup>257</sup> Dies ist wichtig für das Gelingen einer Arbeit, auf der Segen liegt, die Arbeit muss *deiseil* sein. *Deiseil* bedeutet dem Sonnenlauf folgend und damit rechtens und richtig. Siehe hierzu auch: Mark, Colin: The Gaelic-English Dictionary. Appendix 9, The Points of the compass Seite 688

<sup>258</sup> Tolmie (1911: 149)

waren die Lieder langsam, um dann gegen Ende des Walkprozesses immer schneller zu werden. Dies war bedingt durch das größere Gewicht des nassen Stoffes zu Beginn des Walkens, mit der zunehmend leichter fallenden Arbeit beim Trocknen des Stoffes wurde auch der Gesang lebhafter. Der Rhythmus richtet sich wie bei allen Walkliedern nach dem Arbeitsrhythmus des Walkens. Der Walkprozess selbst konnte mehrere Stunden dauern, so dass die Lieder auch eine betäubende oder berauschende Wirkung haben konnten, ähnlich wie beim Chanten von Mantras. Man konnte sich sozusagen "in Rage" walken. Tolmie teilt eine Beobachtung von Alexander Carmicheal mit, dass am Ende des Walkens ein Segenswunsch für den Weber ausgesprochen wurde. Und auch an den zukünftigen Kunden dachte man: War der Stoff z.B. für das Kleidungsstück eines jungen Mannes bestimmt, rief man ihm zu, nachdem das Kleidungsstück fertig genäht war:

Gum meal thu e;	Auf dass es Dir gefalle;
Gun caith thu e,	Auf dass Du es tragen mögest,
'S gum faigh thu bean r'a linn	Und auf dass Du eine Frau damit findest! <sup>259</sup>

### Struktur der Walklieder

Walklieder bestehen aus einer Abfolge von Liedzeilen, die jeweils von einem Refrain unterbrochen werden. Dieser Refrain kann aus Vokalsilben oder aus einer Abfolge von Vokalsilben und Wörtern bestehen. Manche Refrains bestehen auch nur aus Wörtern. Nach John Purser sind Letztere jüngerer Datums, die aus reinen Vokalsilben bestehenden sind älteren Ursprungs.<sup>260</sup>

Beispiel für ein Walklied, dessen Refrain nur aus Vokalsilben besteht ist z.B.:

#### 1. Rinn mi moch-eirigh go èirigh<sup>261</sup>

Rinn mi moch-eirigh go èirigh	Ich stand frühmorgens auf
Hó ró-ho làil o, O hi ó-ho nàilbh i, Hó ró-ho làil o <sup>262</sup>	
Chan ann go uallach na sprèidheadh	nicht, um nach dem Vieh zu schauen

<sup>259</sup> Tolmie (1911: 149, Fußnote)

<sup>260</sup> Purser (2007: 146)

<sup>261</sup> kompletter Text siehe Craig (1949: 94/95)

<sup>262</sup> Vokalsilben nach Purser (2017: 146), Craig (1949: 94) gibt ó hó là ló, ho ì ó nà libhi, ó hó là ló

Hó ró-ho làil o, O hi ó-ho nàilibh i, Hó ró-ho làil o  
 No ghleidheadh an fhochainn Chéitein oder dem Drang des Mais zu widerstehen  
 Hó ró-ho làil o, O hi ó-ho nàilibh i, Hó ró-ho làil o  
 No chumail coinneamh ri m' eudail oder mich mit meinem Liebsten zu treffen  
 Hó ró-ho làil o, O hi ó-ho nàilibh i, Hó ró-ho làil o

Der Text besteht aus insgesamt 51 Zeilen, die durch die Vokalsilben im Refrain unterbrochen werden. Hierdurch entsteht ein Stück von insgesamt 102 Zeilen. In unregelmäßigen Abständen wird der Refrain wiederholt, am Ende oft zweimal gesungen, so dass auch bis zu 110 Zeilen möglich sind. Oft wird das Walklied dadurch verlängert, dass alle Liedzeilen zweimal gesungen werden.

## 2. Chaidh mi na gleannan as t-fhoghar<sup>263</sup>

Chaidh mi na gleannan as t-fhoghar	Ich wanderte durch die Täler im Herbst
hoireann o hori horo o	
Chaidh mi na gleannan as t-fhoghar	Ich wanderte durch die Täler im Herbst
hoireann o hori horo o	
Fhuair mi 'n t-òg fhear seòlta seadhach	traf den geschickten, umsichtigen jungen Mann
hoireann o hori horo o	
Fhuair mi 'n t-òg fhear seòlta seadhach	traf den geschickten, umsichtigen jungen Mann
hoireann o hori horo o	
Òganach gun tòir 'na dhèidh	ein Junge, hinter dem noch niemand her war
hoireann o hori horo o	
Òganach gun tòir 'na dhèidh	ein Junge, hinter dem noch niemand her war
hoireann o hori horo o	
(...)	

In vielen Walkliedern wird die aktuelle Liedzeile durch Vokalsilben unterbrochen, so dass kein Refrain im eigentlichen Sinne entsteht. Der Liedtext des jeweiligen Satzes wird in zwei Teile gesplittet.

## 3. Coisich a Rùin<sup>264</sup>

<sup>263</sup> Tolmie (1911: 227)

<sup>264</sup> kompletter Text, siehe Craig (1949: 36/37)

Coisich a Rùin hao i li ró	Komm, mein Schatz
cum do ghealladh rium o chó rinn ò	halte Dein Versprechen
'S bheir soraidh bhuam hao i li ró	nimm den Gruß von mir
dha na Hearadh ho ì i bho	nach Harris

Go Seon Caimbeul hao i li ró	zu John Campbell
donn mo leannan o chó rinn ò	meinem braunhaarigen Schatz
Bu tric a laigh hao i li ró	oft lag ich
mi fo t-earradh ho ì i bho	unter deinem Mantel

Es gibt allerdings auch eine "Mischung" aus beiden Varianten, in denen die Zeile unterbrochen wird und eine reine Vokalsilben-Zeile als Refrain fungiert:

#### 4. Chaidh mi dhan bheinn<sup>265</sup>

Chaidh mi dhan Bheinn	hì rì	a ghabhail fradhairc	hì rì
Chunna mi long	o hao ao o	mhór 's an fhadhail	ho ho ì
Sruth agus gaoth	hì rì	an iar an aghaidh	hì rì
Hì na hò na ó ho ao o		hóro náilibh ó ho ao	
Ich ging zum Berg	hì rì	um Ausschau zu halten	hì rì
Ich sah ein Schiff	o hao ao o	groß in der Furt	ho ho ì
Strömung und Wind	hì rì	des Westens dagegen	hì rì
Hì na hò na ó ho ao o		hóro náilibh ó ho ao	

Zum Arbeitsprozess des Walkens gehören ferner das Auswringen sowie das anschließende Glattziehen bzw. Glattklopfen des fertig gewalkten Stoffes. Für all diese Prozesse gibt es Lieder, die diesen mühseligen Arbeitsprozess erleichtern. Wringlieder sind eine Unterkategorie der Walklieder. Strukturell bilden sie kein eigenes Genre, jedes Walklied, das man schnell singen konnte, war hierfür geeignet. Oft wurden aber eher kurze Lieder gesungen, die man mit Ausrufen kombinieren konnte.

#### 5. Iù Ri Ribh o<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> Craig (1949: 22)

<sup>266</sup> Tolmie (1911: 228)

lù ri ribh o!  
lù ri ribh o!  
Fire faire! Ruagaire!  
Hi' m bó ha  
lù ri ribh o!  
lù ri ribh o!

Hier ist kaum noch sinnvoller Text zu erkennen, lediglich Zeile 3 enthält Worte, die einen Sinn ergeben könnten. Tolmie vermutet, dass es sich bei diesem Lied ursprünglich um ein Seemannslied zum Einholen der Segel handelt, das ursprünglich mit Seeleuten aus Norwegen nach Schottland kam.<sup>267</sup>

Abschließend ein Beispiel für ein *òran-basaidh*, ein Lied, welches zum Glattklopfen des gewaschenen Stoffes gesungen wurde. Während der Stoff zu einem Ballen aufgerollt wurde, wurde die Stoffbahn kurz vor dem Ballen glattgezogen, damit keine Falten eingerollt wurden. Das folgende Stück hat der Autor während eines Sommerkurses auf der Insel South-Uist von Rona Lightfoot gelernt. Es stammt wohl aus der traditionellen Überlieferung der Insel Barra und wird in sehr schnellem Tempo gesungen, da auch das Glattklopfen schnell vonstattengehen muss, um mit dem Aufrollen der Stoffbahn mithalten zu können. Das Lied wird hier komplett wiedergegeben, da es nur selten notiert wurde.

## 6. Latha siubhal beinne dhomh<sup>268</sup>

Latha siubhal beinne dhomh  
Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
Latha siubhal mòintich  
Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
Thachair orm gruagach  
Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho

## Ich wanderte auf einen Berg

Eines Tages wanderte ich auf einen Berg  
ich wanderte über die Höhen  
Da traf ich ein Mädchen

---

<sup>267</sup> Tolmie (1911: 229)

<sup>268</sup> Campbell, John Lorne, Hrsg.: Gaelic Folksongs from the Isle of Barra. London s.D. Seite 46  
siehe auch: <http://s3.spanglefish.com/s/10130/documents/songs/latha%20siubhal%20beinne%20dhomh.pdf>  
besucht am 26.2.2017



Uallach bhòidheach  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Sgian bheag 'na làimh  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 'S i ri buain neòinean  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 'S i ri buain biolaire  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 'N cois gach lònain.  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Theann mi null rith'  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Dh'iarr mi pòg oirr'  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Ud! Ud! Udagaraidh!  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 A' Bhodachain ròmaich!  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho

'S ann an taigh m' athar fhéin  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Gheobht' an còmhlan:  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Fichead fear aìdeach ann,  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Dusan bean cleòca;  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Tubhailtean geal' aca  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Sgaoilt' air bòrdan  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Cupannan tea aca  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 'S gloineachan beòraich."  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho  
 Na hill o ró bha ho hil o bhòidheach Na hill o ró bha ho

artig und hübsch  
 ein kleines Messer in ihrer Hand  
 sie wollte Gänseblümchen sammeln  
 sie wollte Wasserkresse sammeln  
 am Rande jedes Teiches  
 ich näherte mich ihr  
 ich verlangte einen Kuss  
 Ud! Ud! Udagaraidh!  
 du kleines behaartes Männlein!  
 dort im Haus meines Vaters  
 kannst du die Truppe sehen  
 zwanzig Männer mit Hüten  
 ein Duzend Frauen mit Hauben  
 sie haben weiße Decken  
 ausgebreitet auf den Tischen  
 sie haben Tassen Tee  
 und Gläser Bier

Da Walklieder in Schottland ausschließlich von Frauen gesungen wurden, werden die Themen dieser Lieder von Frauen festgelegt. Hier lassen sich grob zwei Kategorien unterscheiden: einmal bereits vorhandene Lieder, deren Rhythmus geändert wurde, um als Walklieder zu dienen, und zweitens eigens für diesen Zweck verfasste Lieder, die nicht selten während des Walkprozesses selbst entstanden.

Zur ersten Kategorie gehört das oben in Beispiel 1. genannte *Rinn mi moch-eirigh go èirigh*, welches laut Purser aus dem Jahre 1539 stammt und ein Ereignis aus der Geschichte der MacDonalds of Sleat behandelt.<sup>269</sup>

Ein weiteres Beispiel für diese Kategorie ist das folgende Walklied, welches die Schlacht von Carinis im Jahre 1601 und einen der Helden in dieser Schlacht thematisiert. Nebenbei sei bemerkt, dass es sich um eines der am schwierigsten zu singenden Walklieder handelt.

### 7. A Mhic Iain 'ic Sheumais<sup>270</sup>

A Mhic Iain 'ic Sheumais,	Oh Sohn des Iain, Sohn des Seumas
tha do sgeul air m' aire	Deine Geschichte kommt mir in den Sinn
air farail ail ó air farail ail ó	air farail ail ó air farail ail ó
Latha Blàr a' Chéithe	Am Tag der Schlacht a' Chéithe
Bha feum air mo leanabh.	da wurde mein Kind gebraucht
hi ó hi rì ó ho gè éileadh	hi ó hi rì ó ho gè éileadh
é ho hao rì bhó	é ho hao rì bhó
ró ho ì o chall éile	ró ho ì o chall éile
bhó hi rì ó ho gè ó ho	bhó hi rì ó ho gè ó ho

On latha thug thu an cuan ort	Am Tag als Du aufs Meer gingst
Laigh gruaim air na beannaibh.	verdüsterten sich die Berge.
Laigh smál air na speuran	es legte sich Rauch über die Berge
Dh'fhàs na reultan salach.	die Sterne wurden schmutzig
(...)	

<sup>269</sup> Purser (2007: 146)

<sup>270</sup> Craig (1949: 2) und auch Colm Ó Baoill, Hrsg: *Gàir nan Clàrsach, The Harps' Cry: An Anthology of 17th Century Gaelic Poetry*. Edinburgh 1994

## 8. Ged is grianach an latha<sup>271</sup>

Ged is grianach an latha o	Obwohl der Tag sonnig ist
hao ri ri ho ro	hao ri ri ho ro
Hura bho ro ha ho	Hura bho ro ha ho
hao ri ri ho ro	hao ri ri ho ro
Gur beag m' aighear ri bhoidhchead o	birgt er keine Schönheit für mich
hao ri ri ho ro	
Hura bho ro ha ho	
hao ri ri ho ro	
'S mi ri coimhead a' chaolais	und ich schaue auf die Meeresenge
'S gun mo ghaol-sa 'ga sheòladh	und mein Liebster segelt nicht herbei
Ach nam faicinn thu tighinn	aber wenn ich dich sähe,
'S mi gu rachadh 'nad choinneamh	würde ich Dich treffen wollen
air mo bhonnan gun bhrògan	auf baren Sohlen, ohne Schuhe
'S a dh'aindeoin luchd-dìombaidh	trotz derjenigen, die das missbilligen
'S mi gun dùraigeadh pòg dhut	wagte ich es, Dich zu küssen
Ged a chuirte mi 'n seasamh	obwohl man mich schicken würde zu stehen
Air an t-seisean Di-Dòmhnach	vor der Gemeinde am Sonntag
Ann am fianais na clèire	im Angesicht des Klerus.

Dieses Lied ist typisch für das Genre. Es behandelt eindeutige Frauenthemen, die sowohl freudig als auch traurig sein können. Sie schildern die gesamten Lebensumstände von Frauen in der gälischen Welt, zeugen von sozialen Zwängen, aber auch von Drang nach Freiheit und Selbstbestimmung. In diesem Fall wird dies eindrucksvoll in all seinen Konsequenzen geschildert, wenn die Sängerin vergeblich auf ihren Geliebten wartet und sich erträumt, was passieren würde, wenn er erschiene. Das gesamte Stück ist im Konditional gehalten. Sie würde ihn küssen, hätte aber zu akzeptieren, dass sie diese Unbotmäßigkeit vor der Gemeinde und dem Klerus bekennen und bereuen müsste.

Dieses Lied weist noch eine Besonderheit auf, die man nur hören, aber nicht dem Text entnehmen kann: Oft werden die ersten Zeilen des Liedes sehr langsam, als fast träumerische Ballade, gesungen. Ab der Zeile *Ach nam faicinn thu tighinn* setzt dann der

---

<sup>271</sup> Dieses Walkied hat der Autor von Christine Primrose in Sabhal Mòr Ostaig gelernt

Walkrhythmus ein, der zusammen mit einer kräftigen Stimme eher ein trotziges Selbstbewusstsein als demütige Reue ausdrückt, wie der Text eher vermuten lassen könnte.

Dass es auch weitaus freudvoller geht, zeigt das folgende Beispiel.

## 9. An long Èireannach<sup>272</sup>

Hó, có bheir mi leam air an luing Éireannaich?	Hó, wen nehme ich mit auf das irische Schiff?
Hó, có bheir mi leam?	Hó, wen nehme ich mit?
Gur e Domhnull bheir mi leam.	Donald wird es sein, den nehme ich mit.
'S fhad a-null a sheòlas sinn.	Weit weg werden wir segeln.
Hó, có bheir mi leam air an luing Éireannaich?	Hó, wen nehme ich mit auf das irische Schiff?
Hó, có bheir mi leam?	Hó, wen nehme ich mit?
Ged thuiteadh è 's a' ghrund	Obwohl er auf den Meeresgrund fallen wird
bheir è plumb, 's èiridh è	wird er nass und taucht wieder auf.

Manche Walklieder sind so angelegt, dass spontan während der Arbeit neue Verse hinzugefügt werden konnten. Die obigen Strophen sind nur der festgelegte Anfang des Liedes, welcher als Ausgangspunkt für jede Art von improvisierten Strophen dient, die während des Arbeitsprozesses erfunden wurden. Laut Tolmie wurden häufig Männer, die bei der Arbeit zugegen waren, auf die eine oder andere Weise aufs Korn genommen.<sup>273</sup>

Es gibt aber auch den Fall, dass Walklieder von professionellen Dichtern gedichtet wurden.

Man benutzte beispielsweise diese sehr populäre und weitverbreitete Liedart, um bestimmte Botschaften breit unter das Volk streuen zu können, wie das folgende Beispiel eines jakobitischen Propagandaliedes des Dichters Alasdair Mac Mhaighstir Alasdair belegt.

Nach der Niederlage bei Culloden befindet sich Prince Charles Edward Stuart unter dem Decknamen Mòrag auf der Flucht:

## 10. Òran Luaidh No Fùcaidh<sup>274</sup>

Agus hó Mhòrag, no hó-rou	Und hó Mhòrag, no hó-rou
No hó-rou ghealladh	No hó-rou ghealladh

---

<sup>272</sup> Tolmie (1911: 230)

<sup>273</sup> Siehe Tolmie (1911: 230)

<sup>274</sup> Campbell, John Lorne, Hrsg: Highland Songs of the Forty-Five. Edinburgh 1933, 1984 und 1997, Seite 144

A Mhòrag chiatach a' chùil dhualaich	Schöne Mòrag mit den Locken
Gur h-è do luaidh a tha air m 'aire	Dein Lob zu singen, ist meine Absicht
'S ma dh'imich thu nunn thar chuan uainn',	Und wenn Du über den Ozean gegangen sein wirst
Gu math luath a thig thu thairis	Sieh, dass Du schnell zurückkehrst
'S cuimhnich, thoir leat bannal ghruagach	Und denke daran, eine Gruppe junge Frauen mitzubringen
A luaidheas an Clò ruaidh gu daingean	die den roten Stoff ordentlich durchwalkt
...	...

Hier wird ein politischer Wunsch durch einen geschickten Kunstgriff in die Terminologie des Walkliedes gekleidet und transportiert. Das Wort *bannal* in der dritten Strophe bedeutet eigentlich eine Gruppe junger Frauen, die das Walken durchführen. Gemeint sind hier aber tatsächlich Soldaten, die eine Schlacht schlagen können. Und mit dem roten Stoff, *an Clò ruaidh*, sind natürlich die in rote Uniformen gekleideten englischen Soldaten gemeint. Und die schöne und lockige Mòrag, *Mòrag chiatach a' chùil dhualaich*, soll diesen Walkprozess anführen und überwachen.

Während Walklieder in Schottland immer eine weibliche Domäne waren, sind für Nova Scotia, Neu-Schottland in Kanada Walklieder überliefert, die von Männern gesungen werden. Dementsprechend überwiegen hier auch dann Männerthemen.

### 11. Mo nighean donn<sup>275</sup>

Mo nighean donn hó gú	Mein schönes Mädchen hó gú
Hì ill iù, hò ill oho	Hì ill iù, hò ill oho
Mo nighean donn hó gú	Mein braunes Mädchen hó gú
Tha mi sgìth ' cur mo lìon	Ich bin es leid, mein Netz auszuwerfen
ann an ìochdar gach òib	in der Niederung jeder Bucht
Thèid mi null air a' bheinn	Ich gehe hinüber auf den Berg
far eil loinn nam ban òg	da, wo die schönste aller Frauen lebt
Mo nighean donn a choisinn cliù	Mein schönes Mädchen, das Respekt erntet

<sup>275</sup> Dieses Lied hat der Autor bei Margaret Stewart in South-Uist gelernt.

ann an cùirt nam ban òg	in der Gesellschaft junger Frauen
Mo nighean donn a choisinn geall far an campaich na seòid	Mein schönes Mädchen, welches Versprechen erntet dort, wo die jungen Männer kampieren
Mo nighean donn a' chùil bhàin is toil leam mànràn do bheòil	Mein schönes Mädchen mit dem blonden Haar ich mag die Musik Deines Mundes
Mo nighean donn a' chùil duinn bheirinn oidhch' air do thòir	Mein schönes Mädchen mit dem braunen Haar ich verbringe eine Nacht auf deiner Spur
Bheirinn oidhch' agus oidhch' airson coibhneas do bheòil	Ich verbringe Nacht um Nacht für die Freuden Deines Mundes
'S nan tigeadh tu na mo lion 'S mi nach iarradh an còrr	Und würdest Du in mein Netz hüpfen was mehr würde ich wollen
Nach ann oirnn a bhiodh an t-sealbh 'S cha b' e airgead neo òr	Wie wären wir reich an Besitz und es wäre weder Silber noch Gold
'S bidh mo làmh na do làimh dh'aindeoin èildear tha beò	Meine Hand wäre in Deiner trotz aller Ältesten <sup>276</sup> .

Es könnte sich allerdings auch um ein adaptiertes Ruderlied handeln. Beide Genres haben oft die gleiche Struktur. Die Walklieder werden in diesem Abschnitt der Vollständigkeit halber aufgeführt. Diese Art von Arbeitslied existiert nur im schottischen Hochland. Sie sind typisch für die gälische Liedkultur. Allerdings steht nicht zu erwarten, dass Walklieder als Vorlage für Beethovens Melodien genutzt wurden. Ihre Struktur ist als Grundlage für ein Arrangement eher ungeeignet. Walklieder entwickeln keine elaborierten Melodien, sondern wiederholen lediglich die Text- und die Vokalsilbenzeilen und unterliegen dabei einer musikalischen Monotonie, die dem Arbeitsprozess geschuldet ist. Diese hat zwar ihren musikalischen Reiz, kommt jedoch für eine Bearbeitung, wie sie Thomson vorschwebte, eher nicht infrage.

---

<sup>276</sup> Damit sind die Ältesten der Kirchengemeinde gemeint

### 8.2.3. Weitere Funktionslieder

Neben den bereits beschriebenen Tanz- und Walkliedern existieren weitere Lieder für jede Lebenslage in der gälischen Gemeinschaft. Es handelt sich um echte Volkslieder, Lieder, die von der sozialen Gemeinschaft für Situationen in der Gemeinschaft gemacht und gesungen wurden. Dabei gibt es allerdings immer auch Überschneidungen zu den Liedern für die Gesellschaft. Oft ist der Registerunterschied nur sehr gering und die Übergänge sind fließend. Diese Lieder ähneln den Walkliedern sehr, es sind alles Lieder, deren Basis der Rhythmus der zu erledigenden Arbeit ist. Sie werden hier aus Platzgründen nur kurz vorgestellt.

Auch bei diesen Liedern steht der Rhythmus im Vordergrund, Text und Melodie dieser Lieder passen sich dem Rhythmus an, wie bei Walkliedern bereits beschrieben.

#### Ruderlied

##### An t-Iorram Niseach<sup>277</sup>

Iomair thusa Choinnich Chridhe	Rudere Coinneach, mein Schatz
Nàil a mhic, 's na hò rò	Nàil a mhic, 's na hò rò
Iomair i gu làidir righinn	Rudere stark und hart
Nàil a mhic, 's na hò rò	Nàil a mhic, 's na hò rò
Hè rò hù rò	Hè rò hù rò
Iomair i gu làidir righinn	Rudere sie hart
Gaol nam ban òg, 's gràdh nan nighean	Du der Schatz der jungen Frauen, Geliebter der Mädchen
Dh'iomrann fhèin fear mu dhithis'	Ich würde wie zwei rudern
'S nam b' èiginn, fear mar thriùir	Wenn es schlimm wird auch wie drei
Tha eagal mòr air mo chridhe	Ich habe Furcht in meinem Herzen
Gur i birlinn Nèill tha tighinn	Dass Nialls Barke kommt

Wie man an der ersten Strophe unschwer erkennt, ist die Struktur von Ruderliedern derjenigen von Walkliedern sehr ähnlich.

---

<sup>277</sup> Das Lied ist von Màiri Nic a' Ghobhain (Màiri Smith) auf der CD Sgiath Airgid SKYECD27 eingespielt, dort auch der komplette Text

## Erntelied

### Buan na Rainich

Tha mi sgìth, 's mi leam fhìn  
Buan na rainich, buan na rainich  
Tha mi sgìth, 's mi leam fhìn  
buan na rainich daonnan

Cùl an tomain, bràigh an toman  
cùl an tomain bhòidhich  
Cùl an tomain, bràigh an tomain  
h-uile latha nam aonar

### Farnschneiden

Ich hab' es leid, ich bin allein  
Farnschneiden, Farnschneiden  
Ich hab' es leid, ich bin allein  
immer nur Farnschneiden

Hinter dem Hügel, am Hang des Hügels  
Hinter dem anmutigen Hügel  
Hinter dem Hügel, am Hang des Hügels  
Den ganzen Tag bin ich alleine.

Es handelt sich hierbei auch um ein Feenlied, denn der Feenjüngling, der der Erntehelferin bisher immer zur Hand ging, ist verschwunden und wurde nicht mehr gesehen.<sup>278</sup> Das Lied wird zur Arbeit mit der Sichel gesungen.

## Melk lied

'S e mo ghaol-sa, an t-aghan ciallach  
Cha do thog e chas a-riamh rium  
Thug e bainne chruidh san t-sliabh dhomh  
Bainne geal bhon na h-aighean ciallach.

Hé hoileagan hì hò m' aighean  
Hé hoileagan hì hò m' aighean  
M' aighean hoileagan, hì hò m' aighean  
Mo chrodh-laoigh gach taobh 'n a' bhuaile.

'S e mo ghaol-sa an t-aghan caiteach  
Thig a bhuarach air a chasan  
Cha bhuarach chruidh na chapuill  
Ach buarach shìoda thig à Sasainn.

Die schlaue Färse ist mein Schatz  
Niemals tritt sie nach mir  
Sie gab mir Milch draußen auf der Weide  
Weiße Milch von der schlauen Färse

Hé hoileagan hì hò meine Färse  
Hé hoileagan hì hò meine Färse  
Meine Färse hoileagan, hì hò meine Färse  
Mein Vieh auf jeder Seite der Vieh-Hürde

Die üppige Färse ist mein Schatz  
Die Melkfessel wird ihr angelegt  
Nicht die für das Vieh oder die Pferde  
Sondern eine seidene aus England

Melklieder dienten zur Beruhigung der Kühe beim Melken, und auch hier bestimmt der Rhythmus der Tätigkeit den Fortgang des Liedes. Fast alle Melklieder haben die Vorzüge der

---

<sup>278</sup> Gesto Collection (1895: 3)



betreffenden Kuh zum Thema und zeigen, wie wichtig Milchkühe in der ländlichen Wirtschaft des Hochlandes waren.

### Lied zum Buttermachen

#### Am maistreadh a bh'aig Moire

Am maistreadh a bh'aig Moire  
Air ùrlar a' ghlinne,  
A' meudachadh an ime,  
A' lùghdachadh a' bhainne.

Thig a chuinneag, thig.  
Blàthach gu dòrn, 's im gu uilinn,  
Thig a chuinneag, thig.

Tha glug an seo, tha glag an seo,  
Tha glag an seo, tha glug an seo,  
Tha rud as fheàrr na chòir an seo,  
Tha rud nas fheàrr na fion ann.

Thig a chuinneag, thig.  
Blàthach gu dòrn, 's im gu uilinn,  
Thig a chuinneag, thig.

#### Moire ist beim Buttermachen

Moire ist beim Buttermachen  
im Talgrund  
die Butter vermehrend  
die Milch vermindernd.

Komm, Sauerrahm, komm  
Buttermilch bis zur Faust, Butter bis zum Arm  
Komm, Sauerrahm, komm

Hier gluckst es, da gluckst es  
Hier gluckst es, da gluckst es  
Hier gibt's das beste überhaupt  
selbst besser als Wein

Komm, Sauerrahm, komm  
Buttermilch bis zur Faust, Butter bis zum Arm  
Komm, Sauerrahm, komm

## 8.2.4. Lieder für Lebenssituationen

### Schlaflied

#### D' dhà shùil bheag bhiolach<sup>279</sup>

D' dhà shùil bheag bhiolach,  
Dham choimhead tron toll,  
'S cha leig mi ort; cha leig mi ort.  
Tha càch air a' bheinn, 's tha mis' aig a' chloinn,

#### Deine zwei kleinen scharfen Augen

Deine zwei kleinen scharfen Augen  
schauen mich durch das Loch an  
Und ich lass dich nicht, ich lass dich nicht  
die anderen sind auf dem Berg, ich bei den

<sup>279</sup> Gelernt in Ceòlas, South-Uist bei Màiri Nic a' Ghobhain (Màiri Smith).

	Kindern
'S cha leig mi ort; cha leig mi ort.	Und ich lass dich nicht, ich lass dich nicht
Ma thig Ailean gu baile 's gu ruig e dh'alam <sup>280</sup> ,	Wenn Ailean ins Dorf kommt
Bidh sinn aoibhneach, O; bidh sinn aoibhneach, O	Oh das wird schön, das wird schön

Dieses Lied kommt von der Insel St Kilda, die in den 30er Jahren von ihren Einwohnern aufgegeben wurde. Interessant ist, dass die Schlaflieder zwar zum Beruhigen des Kindes dienen, mindestens aber ebenso zur Entspannung der Mutter. Deshalb sind die Themen der Lieder oft auf die singenden Frauen und weniger auf das Kind bezogen.

### Liebeslied

<b>O 's tu, 's gura tu th' air m' aire<sup>281</sup></b>	<b>Oh, Du gehst mir nicht aus dem Sinn</b>
O 's tu, 's gura tu th' air m' aire	Oh, Du gehst mir nicht aus dem Sinn
O 's tu, 's gura tu th' air m' aire	Oh, Du gehst mir nicht aus dem Sinn
'S tu fhèin a rùin 'tha tighinn dlùth fa-near dhomh	Du bist es, der nah bei mir ist
'S gun d' fhalbh mo shùgradh on dh'fhàg thu 'm baile	Mein Glück ist fort, seit Du das Dorf verlassen hast
'S tric a bha sinn fo sgàil an eilich	Oft waren wir im Schatten des Fluß-Ufers
anns an smùdan, an lùib an t-seilich	im Dunst, unter der Weide
Bàrr an fhraoich dhuinn na choinnlean geala	die Heideblüten waren unsere Kerzen
Is fèidh a' mhnaidh nan luchd-faire	Und die Hirsche unsere Wächter
Thug thu an Ear dhìom, is thug thu an Iar dhìom	Du nahmst mir den Osten, Du nahmst mir den Westen
Thug thu ghealach is thug thu ghrian dhìom	Du nahmst mir den Mond und nahmst mir die Sonne
'S thug thu 'n cridhe a bha nam chliabh dhìom	Du nahmst mir das Herz, das in meiner Brust schlug
Cha mhòr, a ghaoil, nach tug thu 's mo Dhia dhìom	Fast nahmst du mir sogar noch meinen Gott

---

<sup>280</sup> alam > orm

<sup>281</sup> Alle Strophen bei Gillies (2005: 345).

In der letzten Strophe kann es auch heißen: Du nahmst mir meine Vergangenheit und meine Zukunft, Osten und Westen stehen im Gälischen oft auch für Vergangenes und in der Zukunft Liegendes. Nach der Struktur des Liedes handelt es sich um ein *òran mòr*.

## Hochzeitslied

### Ille bho dhubh nì sinn banais<sup>282</sup>

Ille bho dhubh nì sinn banais  
Ille bho dhubh, bidh gu leòr oirre  
Ille bho dhubh, Feadhainn bheaga  
Ille bho dhubh, Feadhainn mhòra

Ille bhòidheach faire, faire  
ille bhòidheach fàire bhrònag

Ille bho dhubh, Feadhann bheaga  
Ille bho dhubh, Feadhainn mhòra  
Ille bho dhubh, suas an rathad  
Ille bho dhubh, thèid am pòsadh

(...)

### Ille bho dhubh, wir machen Hochzeit

Ille bho dhubh, wir machen Hochzeit  
Ille bho dhubh, mit vielen Gästen  
Ille bho dhubh, Kinder  
Ille bho dhubh, Erwachsene

Hübscher Junge, pass auf, pass auf  
Hübscher Junge, pass auf, Du Arme

Ille bho dhubh, Kinder  
Ille bho dhubh, Erwachsene  
Ille bho dhubh, unten an der Straße  
Ille bho dhubh, werden sie verheiratet

## Totenklage

Der gesamte Bereich der religiösen Lieder soll in dieser Arbeit nicht näher beschrieben werden, da diese Lieder zur Zeit Thomsons und Beethovens für die Liedbearbeitungen wohl, wenn überhaupt, eine untergeordnete Rolle spielten. Allerdings soll hier kurz auf die Totenklage eingegangen werden, da in den Melodiesammlungen immer wieder von wilden und klagenden Melodien die Rede ist. Deshalb ist es sinnvoll, die Melodien, die zum Zwecke des Klagens verfasst wurden, zu erwähnen.

Die Tradition der Totenklage gibt es in der gälischen Tradition sowohl Irlands als auch Schottlands. Sie findet sich als *coineadh* oder *caoine*, i.e. Totenklage in der Musik für die Gemeinschaft und als *cumha*, i.e. Nachruf für die Gesellschaft. Im Schottisch-Gälischen gibt

---

<sup>282</sup> Das Lied hat der Autor von Màiri Nic a' Ghobhain (Màiri Smith) 2005 in South-Uist gelernt, es ist keine gedruckte Version bekannt. Es erschien auf ihrer CD Sgiath Airgid SKYECD27, dort auch der komplette Text

es daneben noch die Begriffe *sèisig-bhàis* und *tuiream*, die beide Lieder für Totenklagen bezeichnen. Die Tradition der Totenklage lässt sich für Irland weit zurückverfolgen. Bereits Giraldus Cambrensis berichtet über sie, ab Mitte des 16. Jahrhunderts versucht die Kirche das *coineadh* abzuschaffen, bis ins 20. Jahrhundert hinein existiert es allerdings noch in abgelegenen Gebieten Irlands, wie Patricia Lysaght ausführt.<sup>283</sup> Ein beeindruckendes Hörbeispiel mit dem Titel *coineadh na marbh – Caoine for the Dead* befindet sich auf der 1957 erschienen LP Songs of Arran, gesungen von einer nicht namentlich genannten Frau.<sup>284</sup> Totenklagen werden im Gälischen mit zwei Begriffen bezeichnet, *coronach* und *caoine/caoineadh*. *Coronach* ist ein Begriff, der im 19. Jahrhundert populär wird und in englischsprachigen Melodiesammlungen verwendet wird. In der Tradition der Totenklage bedeutet das Wort *comh* "gemeinsam" und *rànach* "weinen". Ursprünglich war mit dem Begriff der dritte Teil der traditionellen gälischen Totenklage gemeint, der im Irischen als *gol*<sup>285</sup> bezeichnet wird. Collinson zitiert einen Erstbeleg auf das Jahr 1530.<sup>286</sup> *Caoine/Caoineadh* ist dagegen ein bis heute verwendetes Verb mit der Bedeutung *klagen*.<sup>287</sup> Die bis ins 19. Jahrhundert übliche Praxis der Totenklage, die von Klageweibern ausgeführt wurde, wird in Carmina Gadelica V, Seite 338 ausführlich beschrieben. Allan MacDonald zitiert aus MacDonalds *Compleat Theory* folgende Beschreibung: "An Begräbnissen spielten sie verschiedene Klagelieder, komponiert in dem elegischen Stil analog zum *corronach* (sic), oder Trauergesang, aufgeführt über den Toten, in den Tagen des Heidentums: Ein Brauch, so wird gesagt, der immer noch in Teilen Irlands üblich ist, und nicht vollkommen ausgerottet im Hochland."<sup>288</sup> Es gibt keinerlei Aufnahmen von Totenklagen aus Schottland und nur wenige aus Irland. Allan MacDonald sieht in einem Interview mit Deirdre Nic Mhathuna 2017<sup>289</sup> den Grund dafür, dass es sich um eine solch intime Angelegenheit im Angesicht existentiellen Schmerzes handelt, dass niemand bereit gewesen sei, dies öffentlich machen zu wollen.

<sup>283</sup> Lysaght, Patricia: 'Caoineadh Os Cionn Coirp': The Lament for the Dead in Ireland." *Folklore*, vol. 108, 1997, pp. 65–82. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1260709](http://www.jstor.org/stable/1260709). besucht am 8. Mai 2019

<sup>284</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IAvN59CtTIQ> besucht am 8.5. 2019

<sup>285</sup> Irisch-Gälisch für weinen, vgl. Schottisch-Gälisch *gal*

<sup>286</sup> Collinson (1966: 114)

<sup>287</sup> <https://www.faclair.com/ViewEntry.aspx?ID=5796E9AC133C53E276009749C43BD5CE> besucht am 3. März 2019

<sup>288</sup> MacDonald, Allan (1996: 145-146) "At funerals they played a variety of laments, composed in the elegaic strain analogous to the *corronach*, or dirge, performed over the dead, in the day of paganism: a custom said to be still common in some parts of Ireland, and not entirely extinguished in the Highlands."

<sup>289</sup> <http://www.keeningwake.com/keening-tradition/> (nach unten scrollen) besucht am 8. Mai 2019

### **Weitere Liedarten**

Die Aufstellung hier kann u.a. aus Platzgründen nicht vollständig sein. Es gibt auch Lieder für viele andere Tätigkeiten, wie z.B. das Kornmahlen oder das Spinnen. Ebenso sind nicht alle Lebenssituationen erfasst, in denen Lieder gesungen werden. Die hier beschriebenen Lieder haben bis auf die Totenklage eines gemeinsam: Sie folgen alle einem sehr regelmäßigen Rhythmus und sind von ihrer Struktur daher grundsätzlich dazu prädestiniert, auf dem Weg der Kontrafaktur als Melodien für andere Zwecke mit anderen passenden Texten versehen zu werden.

## 8.3 Musik für die Gesellschaft

### 8.3.1. Na h-òrain Mhóra – Die großen Lieder

Unter den *Òrain Mhóra*<sup>290</sup>, den großen Liedern versteht man ein Liedgenre, welches erst in den letzten 100-150 Jahren als solches bezeichnet worden ist. Sie bestehen aus einer variablen Anzahl von meist achtzeiligen Strophen, die verschiedenen Reimschemata folgen können.<sup>291</sup>

"Große Lieder" sind überwiegend im 18. Jahrhundert entstanden, als Teil der traditionellen, bardischen Liedkultur. Sie können von ihrer Struktur her verschiedene Genres abdecken. Watson nennt sie "ernsthafte würdevolle Kompositionen, bekannt als *òrain mhóra*"<sup>292</sup> und beschreibt ihre Verfasser: "(...) die Autoren sind hochgestellte Männer von sehr beträchtlichen Fähigkeiten, die sich nicht in Platitüden ergehen würden"<sup>293</sup>.

Der Begriff scheint erstmals durch einen Liedtitel bei An Clàrsair Dall (1656?–1713/14)<sup>294</sup> geprägt worden zu sein, *Òran Mòr MhicLeòid*. Verstärkt benutzt wurde der Begriff seit der Einführung eines Wettbewerbs mit der Bezeichnung *òran mòr* beim jährlich stattfindenden gälischen Gesangswettstreit, dem Royal National *Mòd*<sup>295</sup>. Dass der Begriff sich dort schnell durchsetzte, hat auch mit der prestigeträchtigen Auszeichnung des Gewinners dieses Wettbewerbes mit einer Goldmedaille zu tun.

Es handelt sich im Kontext des *Mòd* um ein Liedgenre, welches dem deutschen *Lied* oder dem französischen *Chanson* nahesteht und damit eine entsprechende Qualifikation des Sängers voraussetzt. Hierzu gehört zum einen eine gute Kenntnis der Sprache, um Betonung, Spannungsbögen, Phrasierungen und Sinnzusammenhänge des Liedes erfassen zu können. Gerade beim *Mòd* wird zudem eine gute Singstimme oder auch eine ausgebildete Stimme

---

<sup>290</sup> Zum Verständnis der Schreibweise: *òran mòr* - Nom. Sg. großes Lied, *òrain mhóra* - Nom Pl. große Lieder. Die verschiedene Ausrichtung des Akzents *mòr/ mòr* ergibt sich aus unterschiedlichen Schreibweisen der alten und neuen Rechtschreibung.

<sup>291</sup> Bei *Alasdair à Gleanna Gàradh* findet sich beispielsweise Endreim, interner Reim und Alliteration, alles in einem Lied gleichzeitig.

<sup>292</sup> Watson (1918: xxiv): "serious dignified compositions, known as *òrain mhóra*"

<sup>293</sup> ebenda: "the authors are highminded men of very considerable power, who would utter nothing base"

<sup>294</sup> <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-53949> besucht am 22. Oktober 2018

<sup>295</sup> <http://www.acgmod.org> besucht am 22. November 2018

für den Liedvortrag vorausgesetzt. Letzteres ist jedoch im traditionellen Kontext keine zwingende Voraussetzung, um ein *òran mòr* vortragen zu können.<sup>296</sup>

Tatsächlich sind diese großen Lieder laut Watson durch *cruadal*, *gaisge* und *nàire*, Härte, Heldentum und Demut, gekennzeichnet. Sie stehen im Gegensatz zu den *òrain aotrom*, den leichten Liedern, die sich inhaltlich durch Witz, Schläue und oft auch Humor auszeichnen. In gewisser Weise liegt hier eine Art Unterteilung in U- und E-Lied vor, wie dies bereits bei *piobaireachd* im Unterschied von *ceòl mòr* zu *ceòl beag* beobachtet werden konnte. Derick Thomson bestätigt diese Sichtweise, indem er schreibt: "Diese sind entweder Lobgesänge oder Nachrufe, weitaus häufiger letzteres, und man hat sie klassische gälische Musik genannt, so wie *ceòl mòr*, die große Musik, die klassische Musik des Dudelsacks ist."<sup>297</sup> Als Beispiele für *òrain mhóra* werden etwa neben dem oben genannten weitere Lieder wie *Alasdair à Gleanna Gàradh* von Sileas na Ceapaich oder *Blàr na h-Eaglaise Brice* von Donnchadh Bàn Mac an t-Saoir genannt. Interessanterweise werden aber auch Lieder wie *Moladh Mòrag* von Alasdair MacMhaighstir Alasdair oder *Moladh Beinn Dòbhrain* von Donnchadh Bàn Mac an t-Saoir in diesem Zusammenhang aufgeführt.<sup>298</sup> Dies führt oft auch zu Überschneidungen und Verwechslungen der Genres bzw. Begrifflichkeiten. Denn selbst wenn diese beiden Stücke kein originäres *piobaireachd* sind, sondern ihre Verfasser nur diese Form benutzten, werden sie eher dort verortet. *Piobaireachd* selbst jedoch wird ebenfalls mit Heldentum und mannhafter Härte assoziiert; und so liegt die Verwechslung und die Überschneidung mit dem *òran mòr* sehr nahe. Von vielen werden grundsätzlich die langen Balladen des 17. und 18. Jahrhunderts, die große Ereignisse der Geschichte der gälischen Lande beschreiben, als *òrain mhóra* bezeichnet. Für das Verständnis beider Genres, sowohl für *piobaireachd* als auch die *òrain mhóra*, ist es notwendig, die Schlüsselbegriffe der bardischen Dichtung zu kennen.

---

<sup>296</sup> In diesem Zusammenhang sei auf eine Bemerkung von Mòrag MacLeod hingewiesen, die bemängelt, dass Lieder beim *Mòd* zwar perfekt vorgetragen würden, allein die Sänger immer öfter der Sprache nicht mehr mächtig seien und die Lieder rein technisch auswendig gelernt würden. MacLeod bei Fenton 2013: Kapitel 13, Gaelic song ohne Seitenzahl

<sup>297</sup> Thomson, Derick: Gaelic Folk Songs and Folk Singers. in: Scott, Alexander, Hrsg.: Saltire Review of Arts letters and Life .1954, Vol I. Seite 39

<sup>298</sup> TCTGS (1994: 272 ff)

### 8.3.2. Die Schlüsselbegriffe der bardischen Dichtung nach John MacInnes

Viele der gälischen Lieder, gleich, ob es sich um einfachere traditionelle Lieder oder eher Erzeugnisse der gelehrten Klasse gälischer Dichter handelt, benutzen in ihren Werken einen bestimmten Kanon von Schlüsselbegriffen, deren Kenntnis wichtig ist, um die Werke mehr als nur oberflächlich verstehen zu können. John MacInnes<sup>299</sup> hat diese Schlüsselgriffe zusammengefasst, und sein Text ist bis heute die zentrale Grundlage zum Verständnis der klassischen gälischen Poesie.<sup>300</sup> Weitere Erläuterungen finden sich bei Newton.<sup>301</sup>

Der Ursprung der Dichtung ist in der Verherrlichung der Clans zu finden. Die dichterischen Werke dienten in erster Linie der Selbstversicherung und Selbstbestätigung der sozialen Gruppe und ihrer gemeinsamen Werte. Gälische Dichter entwickeln über die Jahrhunderte ein System der Schlüsselbegriffe, um die Werte der Gälischen Gesellschaft und ihre Haltung zur Welt zu beschreiben. Es entwickelt sich ein System von Lobpreis, Satire und Kritik auf hohem intellektuellen Niveau. Dieses System wird übertragen auf die Gebiete der Liebes- und Naturdichtung, dann auch auf freundlich und feindlich gesinnte Gebiete.

Kurz gesagt arbeitet die gälische Dichtung mit bestimmten Symbolen, um Grundsätze der Gesellschaft in soziokultureller, historischer und geographischer Hinsicht zu beschreiben und nach innen moralisch abzusichern.

#### Filidh und Bàrd

Als *bàrd* wird im heutigen Gälisch ein Dichter im Allgemeinen bezeichnet, im technischen Sinne gibt es Unterschiede: Die Klasse der Barden steht unter der obersten Klasse der *filidh*. Als *filidh* werden Dichter bezeichnet, die eine der klassischen Dichterschulen, wie z.B. die der MacMhuirich auf Uist, besucht und die Dichtkunst dort erlernt haben.

Von niedrigem sozialen Status ist der *bàrd*, von dem es zwei Stände gibt: Als *saor-bhaird* bezeichnet man einen freien Dichter, innerhalb der Gruppe von höherem sozialen Status und zuständig für Lobpreisungen. Im Gegensatz dazu steht der *daor-bhaird*, der "unfreie" Dichter, der für Alltagspoesie zuständig ist.<sup>302</sup> Der gesellschaftliche und künstlerische Status des Dichters zeigt sich auch und vor allem in der Höhe seines Ehrengeldes. Der Begriff

---

<sup>299</sup> MacInnes, John: The Panegyric Code in Gaelic Poetry and its Historical Background. in: Newton (2006: 265-319). Erstveröffentlichung TGSI 50. (1978: 435-98)

<sup>300</sup> Siehe auch: Gächter, Paul: Die Gedächtniskultur im alten Irland Innsbruck 1970 und Meid, Wolfgang: Dichter und Dichtkunst im alten Irland. Innsbruck 1971

<sup>301</sup> Newton (2000: 92ff)

<sup>302</sup> Newton (2000: 81-83)



bardische Dichtung beschreibt hier das gesamte dichterische Schaffen sowohl der *filidh* als auch der *bàird*.<sup>303</sup>

**Verbündete:** Man lobt den eigenen sozialen Verband, indem man die Zahl seiner Anhänger und Verbündeten preist. Wichtig ist dabei, die Hierarchie der Verbündeten laut Abstammung und Verwandtschaftsgrad einzuhalten, um niemanden zurückzusetzen und damit zu beleidigen, sondern im Gegenteil alle zu ihrem angestammten Recht kommen zu lassen. Über allem steht, dass die Gälern untereinander alle verbunden sind und notfalls zusammenhalten.

**Das Individuum als Adressat:** Darunter versteht MacInnes das Lob eines Stammesführers, Kriegsherrn, oder Vornehmen. Diese Individuen sind ebenso wie die Clans Teil des Netzwerkes der gälischen Gesellschaft in Bezug auf Familie, Vorfahren und Verbündete. Der Protagonist wird mit Namen und Abstammung genannt, dies beschreibt seine Titel und seinen Platz innerhalb der *fine*<sup>304</sup>.

Mac 'ic Alasdair Chnòideart, MacLeòid Dhùn Bheagain

Abkömmling von Alasdair von Chnòideart, dem Clanhäuptling der MacLeòid von Dunvegan

Oder man beschreibt die Abstammung auch durch qualifizierende Attribute:

Sìol Airt is Chuinn is Chormaic	Abkömmling von Art, Conn und Cormac
Lochlannaich threun	den tapferen Nordmännern

Sìol nan Rìghrean bhon Spàinnt	Abkömmling der Könige Spaniens
--------------------------------	--------------------------------

Blaues Blut wird im Gälischen *fionfhuil* – Weinblut genannt. Nobles Blut wird mit lebendigem Temperament, Stolz, Ehre, Mut und Hochmut assoziiert.

Am Ende eines Gedichtes bleibt Platz für die Gattin des Protagonisten bzw. seine sozialen Eigenschaften: Er ist schreibkundig und trinkt nicht zu viel.

Auch Nicht-Gälern können in dieses System einbezogen werden:

---

<sup>303</sup> Siehe auch: Thomson, Derick S. : Gaelic Learned Orders and Literati in Medieval Scotland", Scottish Studies, The Journal of the School of Scottish Studies University of Edinburgh, 12(1): 65 Edinburgh 1968 und:

<sup>304</sup> Fine - eine Generation innerhalb des Clan-Verbandes. Siehe dazu auch Thurneysen, Rudolf: Irisches Recht. Berlin 1931

John Graham Claverhouse	Iain Dubh nan Cath	Iain der KämpfePrince
Charles Edward Stuart	Prionnsa Teàrlach nam Baiteal	Prinz Charles der Schlachten
Ludwig van Beethoven	Ludwig Mòr nan Òran	Der große Ludwig der Lieder <sup>305</sup>

Die Namen der Individuen spiegeln die soziokulturelle Landschaft der Gälen wider, in der Geschichte, Abstammung, Traditionen, soziale Abhängigkeit, Landbesitz oder Ansprüche abgebildet werden – eine Art mentale Landkarte der gälischen Kultur.

### Soziale Rollenverteilung

Die bardische Dichtung verherrlicht zuallererst eine soziale Rolle, die des Kriegers. Dieser ist seinem Volk gegenüber verpflichtet, rücksichtslos gegenüber seinen Feinden, milde und freundlich zu den Seinen und Freunden, großzügig in Geschenken und Gastfreundschaft. Er jagt standesgemäß bestimmte Tiere und Vögel, ist ein guter Reiter und Seefahrer sowie weiser Ratgeber, bei Hofe gern gesehen und ein loyaler Royalist.<sup>306</sup>

Großzügigkeit und Gastfreundschaft charakterisieren das *taigh mòr*, das herrschaftliche Haus. Der Hausherr wird stets beschrieben als stolz und geschickt, mit guter Figur, weißen Zähnen und blauen Augen sowie goldenen Haaren. Er muss nicht arbeiten, sieht noch gut aus, obwohl er andererseits ein erfahrener, wohl älterer Krieger ist. In seinem Haus gibt es Speis und Trank, Musik und *Tàileasg* (Schach) im Überfluss, seine Halle wird als *talla nam pìos* beschrieben, als Halle der Dinge: überbordend an Violinen, Harfen, Dudelsack, Wachskerzen, Dichterwettbewerben, goldene Gegenständen und Liedern aus allen Landesteilen. Selbstverständlich ist es ein Haus, in dem regelmäßig die Heilige Schrift gelesen wird.

### Nachruf

Der Nachruf listet zum letzten Mal die gesellschaftliche Stellung und den Status des Verstorbenen auf. Er beschreibt den Tod des Helden oder Clanhäuptlings. Wichtig ist, dass der Körper noch vorhanden ist und begraben werden kann, da sonst der Schmerz als noch

<sup>305</sup> Nicht bei MacInnes, aber neuzeitlich analog möglich.

<sup>306</sup> Vergleiche auch die deutschen Begriffe Hochwild und Niederwild, welches zu jagen entsprechend dem Hochadel bzw. dem niedrigen Adel erlaubt war: Willkomm, Hans-Dieter: Die Weidmannssprache. Begriffe, Wendungen und Bedeutungswandel des weidmännischen Sprachgutes. Berlin 1990, 2. Aufl. 2000, S. 20ff

größer empfunden wird. Das Verschließen des Sarges ist ein wiederkehrendes Motiv der Endgültigkeit.

### **Charakterisierung des Individuums**

Die heroischen Attribute werden vielfach mit bestimmten Charakteristika hervorgehoben. Er wird als Baum beschrieben, *crabhb*, *crann*, *darach*, oder als *slat* (Phallussymbol). Häufigstes Symbol ist der Baum, aber auch der entlaubte Baum, der gebrochene Ast, der Baum als Stammbaum und Bezugspunkt. Er wird von einem edlen Vogel besungen. Er wird mit edlen Tieren assoziiert.

Dagegen steht die ungeschützte Menschengruppe oder der isolierte einzelne Mensch. Sie gehören nicht zum sozialen Verband eines Clans. Sie werden mit Bienen, die um einen zerstörten Bienenstock irren, mit Vögeln, die aus dem Nest gefallen sind, einem mutterlosen Lamm oder einem Schiff im Sturm beschrieben.

Die Schlüsselbegriffe der gälischen Dichtung beziehen sich aber nicht ausschließlich auf die Verherrlichung des Mannes und Krieger-Häuptlings. Sie beschreiben im Spiegel der Literatur die Struktur der gälischen Gesellschaft, die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, die sozialen und politischen Strukturen, so wie sie bis 1746 Bestand hatten. Selbst im Konflikt mit späterem religiösen Fundamentalismus oder politischer Unterdrückung haben diese Schlüsselbegriffe bis heute in gewisser Weise Einfluss auf die gälische Literatur behalten. Die ästhetische Ideologie, die der Code vorgibt, erlaubt trotz Restriktionen eine Vielfalt an Ausdrucksweisen. MacInnes spricht von seiner Wirkung als einer diplomatischen Note, die kulturelle Anarchie verhindern hilft.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> MacInnes bei: Newton (2006: 317-318)

### 8.3.3. Beispiele

#### Òran Mòr Mhic-Leòid

#### Ruairidh Mac Mhuirich – An Clàrsair Dall (1646-1713)

Chaidh a' chuibhle mun cuairt, gun do thionndaidh gu fuachd am blàths  
Nàile! Chunna mi uair Dùn flathail nan cuach a thràigh.  
Far am biodh tathaich nan duan, iomadh latha gun chruas gun chàs.  
Dh'fhalbh an latha sin uainn 's tha na taighean gu fuarraidh fàs.

Bha Mac-talla 's an Dùn an am sgarachdainn duinn r'ar triath  
's ann a thachair e rium air seacharan bheann is shliabh  
labhair esan air tùs "Math mo bharail gur tu mas fìor  
chunna mise fo mhùirn roimh 'n uiridh an Dùn nan clìar.

A Mhic -talla nan tùr 's e mo bharail gur tù  
a bhà ann an talla nan clìar ri aithris air gnìomh mo làimh,  
's math mo bharail gur mi is cha b'fharasda bhith nam thàmh  
'g èisteachd broslam gach ceòil ann am fochar Mhic Leòid an àigh.  
(...)

Das Glücksrad hat sich gedreht, die Wärme ist plötzlich zur Kälte geworden  
Doch einst sah ich hier eine großzügige Burg, wohlausgestattet mit Trinkgefäßen, die nun trocken sind.  
Wo Lieder im Überfluss waren, ohne Elend und Schwierigkeiten.  
Dieser Tag ist fern von uns jetzt und die Gebäude sind leer und kalt.

Echo gab es in der Halle, da wir von unserem Herrn getrennt wurden.  
Er traf mich einst über Berge und Täler wandernd.  
Er sprach zuerst: "Ich denke, Du warst der, den ich vor einem Jahr und länger sah  
und der unterhalten wurde einst in der Burg, Heimstatt der wandernden Dichter.

Echo der Türme, es dünkt mich, du warst es  
in der Halle der wandernden Dichter das Werk meiner Hände wiederholend,  
und es dünkt mich, dass es schwer war für mich, still zu sein,  
und jeglicher Musik zu lauschen im Anwesen des MhicLeòid der Freude.  
(...)

## Alasdair à Gleanna Gàradh<sup>308</sup>

Alasdair à Gleanna Gàradh  
Thug thu an-diugh gal air mo shùilean  
'S beag iongnadh mi bhith trom chreuchdach  
'S gur tric gar reubadh as ùr sinn  
'S deachdar dhomhsa bhith gun osnaich  
'S meud an dosgaich air mo chàirdibh  
Gur tric an t-eug oirnn a' gearradh  
Taghadh nan darag as àirde.

Chaill sinn ionann agus còmhla  
Sir Dòmhnall 's a mhac 's a bhràthair  
Ciod e' m fàth dhuinn bhith gar gearan?  
Dh' fhan Mac Mhic Ailein 's a' bhlàr uainn  
Chaill sinn darag làidir liath-ghlas  
Bha cumail dìon air a chàirdean  
Capull-coille bhàrr na giùthsaidh  
Seobhag sùil ghorm lùthmhòr làidir.

Bu tu ceann air cèill 's air comhairl'  
Anns gach gnothach am biodh cùram  
Aghaidh shoillear sholta thlachdmhor  
Cridhe fial farsaing mun chùinneadh  
Bu tu rogha nan sàr-ghaisgeach  
Ar guala thaice 's tu a b' fhiùghail  
Leòmhann smiorail fearail feumail  
Ceann feachda chaill Seumas Stiùbhairt

(...)

Nachfolgend werden zwei Lieder vorgestellt, die die Schlüsselbegriffe der gälischen Dichtung in vollkommen gegensätzlicher Weise nutzen. Das erste trägt den Titel *Allt an t-Siucair - Der Zuckerbach* und wurde 1737 von Alasdair MacMhaighstir Alasdair verfasst. Was beim Lesen des Textes auffällt, ist die vollkommene Abwesenheit von Menschen oder menschlichem

## Sìleas na Ceapaich (1660-1729)

Alasdair a Gleanna Gàradh  
Du hast mich weinen gemacht  
kein Wunder, dass ich voller Wunden bin  
die uns immer wieder von neuem aufreißen  
und die mich atemlos machen  
all das Unglück meiner Angehörigen  
So oft fällt der Tod  
die beste der höchsten Eichen

Fast zur gleichen Zeit verloren wir  
Sir Donald, seinen Sohn und seinen Bruder  
Doch was nutzt es, sie zu beklagen  
Mac Mhic Ailein blieb auf dem Schlachtfeld  
wir verloren die starke graue Eiche  
die ihre Freunde schützte,  
das Auerhuhn im Kiefernwald  
den blauäugigen Habicht, den starken und kräftigen

Du warst das Haupt der Weisheit und des (guten) Rats  
immer dann, wenn es um Verantwortung ging  
ein klares, anmutiges, helles Antlitz  
ein großzügiges weites Herz und freigiebig  
Du warst auserwählt unter den besten Streitern  
eine Schulter, die uns stützte, da du würdig warst  
ein mutiger, viriler und schlagkräftiger Löwe  
der Anführer, den James Stuart verlor.

(...)

<sup>308</sup> Ò Baoill, SGTS, (1972: 70-72)

Handeln in diesem Lied. AMA beschreibt allein die Natur und ihr Wirken, als einziger Mensch ist der Verfasser selbst anwesend, um die Schönheit und Vollkommenheit der Natur zu beschreiben. Kein anderer Mensch, und damit auch kein sozialer Verband oder Status wird thematisiert. Durch die Abwesenheit des Menschen erübrigt sich auch die Beschreibung seines sozialen Status' durch die entsprechenden Schlüsselbegriffe. Der Text bekommt dadurch eine besondere erzählerische Kraft, da dem Leser diese Abwesenheit auffällt und ihn diese durch den gesamten Text begleitet und seine Wirkung bestärkt.

### Allt an t-Siùcair

### von Alasdair MacMhaighstir Alasdair (1737)

A' dol thar Allt an t-siùcair,  
air madainn chùbhraidh Chèit'  
Is paidirean geal dlùth-chneap  
Den driùchd ghorm air an fheur.  
Bha Richard 's Robin brù-dhearg  
Ri seinn 's fear dhiubh ' na bheus  
'S goig moit air cuthaig chùil-ghuirm  
'S gu-gùg aic' air a' ghèig.

Den Zuckerbach überqueren  
an einem süßen Maimorgen  
mit einem weißen Rosenkranz  
von grünem Tau auf dem Gras  
Richard und Robin Rotkehlchen  
sangen, einer von ihnen den Bass  
und der blaue Kuckuck wirft den Kopf stolz hoch  
gu-gùg rufend auf dem Ast.

Bha smeòrach cur nan smùid dhith  
Air bacan cùil leath' fhèin  
An dreathan donn gu sùrdail  
'S a rifeid-chiùil 'na bheul.  
Am bricean-beithe 's lùb air  
'S e gleusadh lùth a theud  
An coileach dubh ri dùrdan  
'S a' chearc ri tùchan rèidh

die Drossel singt sich die Seele aus dem Leib  
alleine hinten an einem Ufer  
der braune Zaunkönig fleissig  
mit einer Rohrflöte in seinem Mund  
der Hänfling gibt sich der Aufgabe hin,  
die Spannung seiner Saiten zu prüfen.  
der Birkhahn murmelt mit seinem Huhn  
und gurrst sanft

Na bric a' gearradh shùrdag  
Ri plubraich dhlùth le chèil'  
Taobh-leumnaich mear le lùth-chleas  
'Sa bhùrn le mùirn ri grèin  
Ri ceapadh chuileag siùbhlach  
Lem briseadh lùthmhor fèin  
Druim lann-ghorm 's ball-bhreac giùran  
'San lannir chùil mar lèig.

Die Forellen springen flink  
und plumpsen miteinander  
schießen seitlich fröhlich, geschickt  
im Wasser, den Sonnenschein genießend  
schnappen die schnell flitzenden Fliegen  
mit agilen Sprüngen  
blaugeschuppte Rücken und gefleckte Kiemen  
und glänzende Rücken, Juwelen gleich

Gur sòlas an ceòl cluaise	Freudige Musik für das Ohr
Àird-bhàirich bhuar mu ad chrò	ist das Muhen des Viehs im Pferch
Laoigh cheann-fhionn, bhreaca, ghuanach	weißköpfige, gescheckte, alberne Kälber
Ri freagradh, 's nuallan bhò	antworten ihnen zusammen mit dem Blöken des Viehs
A' bhanarach le buaraich	Die Sennerin mit der Melkfessel
'S am buachaille fa chòir	und der Hütejunge bei ihr
Gu bleòghainn a' chruidh ghuailfhinn	um die weißschultrigen Kühe zu melken
Air cuaich a thogas cròic.	schäumend in den Eimer.

An coire 's fheàrr san dùthaich	Der beste Bergkessel im Land
an coire 's sùghmhor fonn	Der Bergkessel mit dem besten Boden
'S e coirean Allt an t-Siùcair	Der kleine Bergkessel Allt an t-Siùcair
An coirean rùnach lom.	der geheimnisvolle, kahle kleine
'S ge lom, gur molach ùrail	Obwohl er kahl ist, ist er weich und frisch
Bog miadail 's dlùth a thom	weiche Wiesen und ein Hügel nahebei
'M bheil mil is bainne brùcadh	aus dem Milch und Honig quellen
'S uisg' ruith air siùcair pronn.	und Wasser über Zuckerkristalle läuft

Die gleiche Melodie wie für Allt an t-Siùcair aus dem Jahre 1737 wird für das in Irland bekannte Gedicht *Caoine Cill Cháis* im Jahre 1779 benutzt, das als eine Art Parodie auf *Allt an t-Siùcair* verstanden werden könnte.<sup>309</sup> Dazu merkt der Sean Nós Sänger Lillis O' Laoire an:

"Tha fios agam gun robh Gàidheil na h-Eireann gu math miosail air fuinn na h-Alba agus gun do chuir iad gu feum iad minic is tric dha na h-orain aca san ochtamh linn deug."<sup>310</sup>

"Ich weiß, dass die irischen Gälen die Melodien Schottland sehr schön fanden und sie im 18. Jahrhundert oft und gerne für ihre eigenen Lieder benutzten."

Vergleicht man beide Gedichte bzw. Lieder, so ist sofort augenfällig, dass beide sich desselben Stiles bedienen, inhaltlich aber das genaue Gegenteil beschreiben. Während Allt an t-Siùcair das Paradies auf Erden beschreibt, ist sie nach dem Verkauf der Wälder in Cill Cháis wüst und leer. Morgendunst wird zu düsterem Nebel, und die Abwesenheit des Menschen ist hier deutlich als großes Unglück thematisiert, während diese Abwesenheit bei

<sup>309</sup> Hier z.B. in einer Version der Dubliners [www.youtube.com/watch?v=vkQZd8rCBnA](http://www.youtube.com/watch?v=vkQZd8rCBnA), besucht am 25. Juli 2018

<sup>310</sup> In einer Facebook-Nachricht am 28. Juli 2018

AMA eine Grundvoraussetzung für Harmonie in der Natur darstellt. Es kann hier nur spekuliert werden, ob der irische Dichter, dem ja offensichtlich die Melodie bekannt gewesen sein muss, auch das dazu passende schottisch-gälische Gedicht kannte und als Vorlage für sein eigenes Werk nutzte, um diesem dann auch inhaltlich zu besonders tiefgründiger Bedeutung durch einen dramaturgischen Verstärkungseffekt zu verhelfen. Andererseits ist es ebenso möglich, dass beide Dichter sich lediglich der in der gemeinsamen gälischen Kultur bekannten dichterischen Codes und Muster bedienten, oder eben nicht bedienen, um mit ihnen ihre Inhalte in aller Eindeutigkeit zu transportieren. Während bei *Allt an t-Sìucair* die Vollkommenheit der Natur noch durch die Abwesenheit des Menschen verstärkt wird, erlebt der Leser des Textes *Caoine Cill Chàis*, dass durch die Anwesenheit des Menschen und seines (a-)sozialen Handelns diese Vollkommenheit in ihrer Gänze diesem Handeln zum Opfer fällt. Zum Schluss ist auch die Existenz der sozialen Gemeinschaft selbst infrage gestellt, der soziale Status einer Gemeinschaft und auch der Gesellschaft zerstört.

### **Caoine Cill Chàis**<sup>311</sup> und <sup>312</sup>

Autor unbekannt

Cad a dhéanfaimid feasta gan adhmad?  
 Tá deireadh na gcoillte ar lár;  
 níl trácht ar Chill Cháis ná ar a teaghlach  
 is ní bainfear a cling go bráth.  
 An áit úd a gcónaíodh an deighbhean  
 fuair gradam is meidhir thar mhnáibh,  
 bhíodh iarlaí ag tarraingt tar toinn ann  
 is an t-aifreann binn á rá.

Ní chluinim fuaim lachan ná gé ann,  
 ná fiolar ag éamh sois cuain,  
 ná fiú na mbeacha chun saothair  
 thabharfadh mil agus céir don tslua.  
 Níl ceol binn milis na n-éan ann  
 le hamharc an lae a dhul uainn,  
 ná an chuaichín i mbarra na ngéag ann,  
 ós í chuirfeadh an saol chun suain.

### **Totenklage für Cill Chàis**

Was machen wir ohne Holz,  
 wo doch der letzte Wald gefällt ist?  
 Niemand in der Familie spricht mehr von Cill  
 Chàis  
 und seine Glocke läutet nicht mehr.  
 Das Haus, in dem die gute Herrin lebte  
 die ehrbarste und freundlichste Frau  
 Herzöge machten über die Wellen ihren  
 Weg  
 und die süße Messe wurde hier gesprochen.  
 Weder Gänse noch Enten höre ich hier,  
 noch des Adlers Ruf über der Bucht,  
 noch die Bienen, die den Honig bringen und  
 Wachs für uns alle.  
 Kein Vogellied dort, süß und erfreuend,  
 während wir die Sonne untergehen sehen,

<sup>311</sup> Die englische Übersetzung von Thomas Kinsella aus: *An Duanaire 1600 -1900 Poems of the Dispossessed*.

<sup>312</sup> <http://www.irishpage.com/poems/cillcais.htm> besucht am 25. Juli 2018



Tá ceo ag titim ar chraobha ann  
ná glanann le gréin ná lá,  
tá smúid ag titim ón spéir ann  
is a cuid uisce g léir ag trá.  
Níl coll, níl cuileann, níl caor ann,  
ach clocha is maolchlocháin,  
páirc an chomhair gan chraobh ann  
is d' imigh an géim chun fáin.

Anois mar bharr ar gach míghreanni,  
chuaigh prionsa na nGael thar sáil  
anonn le hainnir na míne  
fuair gradam sa bhFrainc is sa Spáinn.  
Anois tá a cuallacht á caoineadh,  
gheibbeadh airgead buí agus bán;  
's í ná tógladh sillbh na ndaoine,  
ach cara na bhfíorbhochtán.

Aicim ar Mhuire is ar Íosa  
go dtaga sí arís chughainn slán,  
go mbeidh rincí fada ag gabháil timpeall,  
ceol veidhlín is tinte cnámh;  
go dtógtar an baile seo ár sinsear  
Cill Chais bhreá arís go hard,  
is go bráth nó go dtiocfaidh an díle  
ná feictear é arís ar lár.

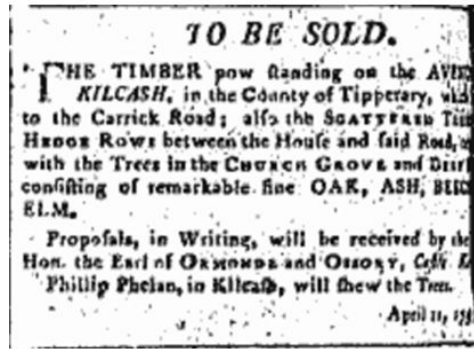
kein Kuckuck auf dem Ast  
die Welt in den Schlaf wiegend.

Ein Nebel senkt sich über die Bäume  
weder Tageslicht noch Sonne klärt ihn.  
Dunst steigt hernieder vom Himmel  
und die Wasser weichen zurück.  
Kein Hasel, kein Ilex, keine Beere  
nur Geröll und Steinhaufen,  
das Feld ohne einen Baum,  
und das Wild zerstreut und fort.

Und dann das Schlimmste unseres Elends  
Der Prinz der Gälen ging über das Meer  
zusammen mit der Prinzessin der Milde  
Frankreich und Spanien war ihnen hold.  
Ihr Gefolge muss sie beklagen,  
welches gelbes Geld und weißes gab.  
Sie, die niemals das Land der Leute nahm  
und Freundin war der wirklich Armen.

Ich rufe zu Jesus und Maria  
sie gesund zurück nach Hause zu senden:  
große Kreis-Tänze werden sein  
Freudenfeuer und Geigenmusik;  
dass Cill Chàis, der Ort unserer Väter;  
sich wieder stolz und hoch erhebe  
und bis zum jüngsten Tag oder der Sintflut –  
werden wir es nicht wieder darniederliegen  
sehen.

Der Bibliotheksdienst des *Comhairle Contae Thiobraid Árann* bemerkt hierzu, dass diesem Gedicht eine wahre Begebenheit zugrunde liegt.



Das Gedicht wurde im Jahre 1797 verfasst, nachdem der Wald der Burg *Cill Cháis* in Finn's Leinster Journal im April 1797 zum Kauf angeboten wurde, da der Burgherr Walter Butler, der 18. Herzog und letzte Marquis von Ormonde, Geld benötigte, um seinen aufwendigen Lebensstil in London in der Umgebung des Kronprinzen und späteren Königs George IV. finanzieren zu können. Der Verkauf des Waldes, des Zollrechtes auf Wein und anderer Werte führte zum Niedergang des gesamten Besitzes und zum Verfall der Burg.<sup>313</sup>

#### 8.3.4. Pìobaireachd – ceòl mòr, Pìobaireachd-Lieder

"Tha biadh is ceòl an seo", thuirt  
am madadh-ruadh agus e 'ruith air falbh leis a' phìob.

"Hier gibt es Speise und Musik", sprach der Fuchs  
und rannte mit dem Dudelsack davon.

In Mitteleuropa verbindet man mit dem Dudelsack ein Instrument, welches es zu beachtlicher Lautstärke bringen kann und dessen Spieler in britischer Militäruniform mit Bärenfellmütze schottische Marschmusik spielt. Hier soll es aber eher um die gälische Tradition der Musik auf Sackpfeifeninstrumenten gehen.

Diese Instrumente sind einmal der große Hochland-Dudelsack, gälisch die große Pfeife, *a' Phìob mhòr* genannt, und die kleineren, leiseren, zu denen man auch singen kann. Sie ähneln den auch in Deutschland bzw. in ganz Europa verbreiteten Instrumenten und heißen auf Gälisch *a' Phìob bheag*, die kleine Pfeife.

<sup>313</sup> Bild der Verkaufsanzeige aus: <http://tipperarystudies.ie/wp-content/uploads/2017/08/FLJ-9.8.1797.jpg>  
besucht am 25.Juli 2018

In der schottisch-gälischen Musiktradition ist ein einzigartiges Genre von Dudelsackmusik entwickelt und verfeinert worden. Es handelt sich um die musikalische Kunst des *Pìobaireachd*, oft in einer lautmalerischen englischen Schreibung auch *Pibroch* genannt.

*Pìobaireachd* bedeutet zuerst einmal nichts anderes als Dudelsackspiel. Jeder Dudelsackspieler, gälisch *pìobaire*, führt also diese Tätigkeit grundsätzlich aus. Daneben wird mit *pìobaireachd* allerdings eine spezielle Form der Musik verbunden. Man nennt sie auch *ceòl mòr* – die große Musik – im Gegensatz zu *ceòl beag*.<sup>314</sup> Die kleine Musik umfasst eher Unterhaltungsmusik. Manche sprechen in Bezug auf den Dudelsack vereinfacht vom Unterschied zwischen E- und U-Musik. Bei Dwelly wird der Begriff der E-Musik in diesem Zusammenhang erweitert, wenn er *pìobaireachd* als klassische symphonische Musik definiert: "Die klassische Musik des Dudelsacks, welche symphonisch ist, besteht aus dem *ùrlar* (dem Thema) und Variationen. Sie wird generell *pìobaireachd* genannt. Ihre Phrasierung ist sehr frei, wie die eines Liedes."<sup>315</sup>

Buisman<sup>316</sup> bezeichnet *pìobaireachd* als "ceremonial music", sie umfasst also auch den Bereich der Repräsentationsmusik. Peter Cooke<sup>317</sup> spricht von klassischer Musik des Dudelsacks. Er definiert Klassik in dem Sinne, dass diese Musik vom Meister an den Schüler weitergegeben wird. Der Meister muss über eine hohe Reputation und einen nachweisbaren und anerkannten musikalischen Stammbaum verfügen. Das Repertoire muss intensiv studiert werden, um die notwendige Hingabe, die Kenntnis, das Wissen und die Performativität zu erreichen, die einen professionellen Musiker ausmachen. Die Weitergabe der Musik erfolgte in der mündlichen Tradition, erst 1760 wurden die ersten 420 *Pìobaireachd*-Musikstücke in einer Vokal-Silben-Notation aufgezeichnet.<sup>318</sup>

### **Kategorien von Pìobaireachd**

*Pìobaireachd* wurde komponiert und aufgeführt anlässlich von Begrüßungszeremonien-*fàilteachadh*, Versammlungen – *cruinneachadh*, Totenklagen – *cumha* und als Kampf- oder

---

<sup>314</sup> Collinson (1966: 174)

<sup>315</sup> Dwelly (www.faclair.com) "The classical music of the bagpipe which is symphonic, that is, consists of an *ùrlar* (thema), and variations. It is generally called *pìobaireachd*. *Its time is very free like that of a song.*" besucht am 1.12.2017

<sup>316</sup> Buisman (1995: 17)

<sup>317</sup> Cooke (1975: 93)

<sup>318</sup> Joseph MacDonald: A compleat theory... (1762)

Propagandamusik – *brosnachadh*. Man kann daher diese Musik auch als Funktions- und Repräsentationsmusik für die gälische Oberschicht bezeichnen.

Die erste schriftliche Beschreibung dieser Musik verfasste Joseph MacDonald im Jahre 1760<sup>319</sup>. Joseph war der Bruder von Patrick MacDonald, der später die Sammlungen und Kommentare seines Bruders im Jahre 1803 veröffentlichen sollte.

Manson unterscheidet drei Klassen, *fàilteachadh*, *brosnachadh* und *cumha*.<sup>320</sup> *Pìobaireachd* ist überwiegend Clan-Musik, sie ist mit Personen und Ereignissen der jeweiligen Clans verbunden. Sie ist damit auch gewissermaßen höfische Musik, die in den großen Häusern oder Burgen der Clanhäuptlinge vorgetragen wurde.

*Pìobaireachd* besteht grundsätzlich und vereinfacht gesagt aus einem Thema, dem *ùrlar* und den darauffolgenden Variationen, um dann zum Schluss wieder mit dem Thema als Schlussformel zu enden (siehe sogleich). Innerhalb dieses starren Grundgerüsts gibt es vielerlei Variation, die hier aber nicht weiter erörtert werden sollen.

Der *ùrlar* ist die Grundmelodie vieler sogenannter *òrain-phìobaireachd* – Dudelsacklieder. Oft sind sie thematisch miteinander verwandt, d.h., man kann den *ùrlar* als Lied singen und mit dem *pìobaireachd* verbinden, das muss aber nicht generell der Fall sein.

Nicht alle bekannten *Pìobaireachd*-Stücke lassen sich in diesen Kategorien fassen, daher kann man davon ausgehen, dass es sich vielleicht um einen nachträglichen Versuch der Kategorisierung handelt.<sup>321</sup> MacDonald beschreibt weitere Arten von *pìobaireachd*, unter anderem ein Musikstück zum Anfeuern von Seeleuten in der Schlacht.<sup>322</sup>

"pìobaireachd air clàr na luinge, pìobaireachd a-muigh air lòn"

"Pìobaireachd an Bord des Kriegsschiffes, Pìobaireachd draußen auf dem Felde"<sup>323</sup>

*Pìobaireachd*, d.h. ein Musikstück dieses Genres, kann beschrieben werden als Melodie mit einem Thema (*ùrlar*) und mehreren aufeinanderfolgenden Variationen, deren Art und Weise grundsätzlich festgelegt ist.<sup>324</sup>

---

<sup>319</sup> MacDonald, Joseph. A compleate Theory (...) London 1760

<sup>320</sup> Manson (1901: 79)

<sup>321</sup> Collinson (1966: 175)

<sup>322</sup> MacDonald, Allan (1996: 17)

<sup>323</sup> Aus: Fàilte Dhùn Treòin

<sup>324</sup> Manson (1901: 81)

1. Ùrlar
2. Siubhal
3. Leumluath
4. Taorluath
- 4a. Taorluath Fosgailte
- 4b. Taorluath Breabach
5. Taorluath a-mach
6. Crunluath
- 6a. Crunluath Fosgailte
- 6b. Crunluath Breabach
7. Crunluath a-mach
8. Ùrlar

Die hier verwendeten Begriffe repräsentieren ein festgelegtes System an Variationen und zeigen dem Musiker an, welche Art der Variation zu spielen ist. Dabei werden die Varianten nicht immer in der obigen Reihenfolge gespielt, sondern bei einigen Stücken ist der Ablauf vertauscht oder nicht komplett. Der Vollständigkeit halber werden sie aber hier aufgezählt, da wir möglicherweise später Teile von identifizierten Beethoenvorlagen in einem *pìobaireachd* hier einordnen und bewerten müssen.

### 8.3.5. Canntaireachd

Mit *canntaireachd* wird eine Art Notationssystem für *pìobaireachd* bezeichnet. Es handelt sich um ein komplexes System von Silben, deren Qualität, vereinfacht beschrieben, anzeigt, ob ein Ton hoch, tief, lang oder kurz gesungen bzw. gespielt werden muss. Jedem der neun Töne, die auf dem Chanter gespielt werden können (von G – A), wird ein Vokal zugeordnet. em, en, o, o a, e, ve, di, i.<sup>325</sup> Verzierungen und Tonhöhen werden durch die Zuordnung von Konsonanten angezeigt. Mithilfe dieser Silbenkombinationen wird es möglich, ganze Melodien zu singen, um sie dann spielen zu lernen. Gleichzeitig werden die Fingersätze auf der Spielpfeife geübt, sodass *canntaireachd* beides vermittelt, die Melodie und die Spieltechnik. Eine detaillierte, gut verständliche Erklärung findet sich bei J.P. Grant 1925. Im Gegensatz zu dieser klassischen Notation vermittelt *canntaireachd* jedoch zusätzlich noch

---

<sup>325</sup> Dass der Buchstabe o doppelt vorkommt stört nicht, da er in Kombination mit möglichen Verzierungen verschiedene Konsonanten zugeordnet bekommt. So wird für B hio, to, tro angesetzt, für C dagegen ho, do, dro. (Grant 1925: 56)

die Performativität der Musik in enger Verbindung zur gälischen Sprache.<sup>326</sup> Erst 1901 wurde eines der wichtigsten Manuskripte zu *pìobaireachd* wiederentdeckt, das sogenannte *Campbell canntaireachd*. Es umfasst 168 Stücke. Im Jahre 2014 wurde der *Campbell canntaireachd* von Allan MacDonald und Thomas Zöller als App digitalisiert und nach und nach damit begonnen, die Stücke zu transkribieren.<sup>327</sup>

## CAMPBELL NOTATION

TABLE 1. Basic notes

	plain from low G/A	plain from B–high A	with E grace	with D grace	with low G grace	
high A	<i>d</i> / <i>f</i>	<i>f</i>	~	~	~	8ve
high G	<i>di</i>	<i>i</i>	~	~	~	7th
F#	<i>dhe</i>	<i>ve</i>	~	~	~	6th
E	<i>de</i>	<i>e</i>	~	~	~	5th
D	<i>da</i> / <i>ba</i>	<i>a</i>	<i>ea</i>	~	<i>ra</i> / <i>da</i>	4th
C#	<i>ha</i>	<i>ho</i>	<i>eo</i>	<i>do</i>	<i>ro</i>	3rd
B	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>eo</i>	<i>to</i>	<i>ro</i> / <i>do</i>	2nd
low A	<i>en</i>	<i>n</i> / <i>en</i> / <i>in</i>	<i>en</i>	<i>dan</i> / <i>ban</i>	<i>din</i>	drone=1
low G	<i>em</i>	<i>m</i> / <i>em</i>	<i>em</i>	<i>dam</i> / <i>bam</i>	~	0

TABLE 2. Finger movements with rhetorical function

	either a high G/A grace or a form of cadence	double beats	throws	grips	
high A	~	<i>fili</i>	<i>dili</i>	~	8ve
high G	<i>hi</i> / <i>chi</i>	<i>hivivi</i>	<i>dari</i> / <i>embari</i> <sup>1</sup>	<i>hedari</i>	7th
F#	<i>he</i>	<i>herere</i>	<i>däre</i>	<i>vedare</i>	6th
E	<i>che</i>	<i>cherede</i>	<i>dre</i>	<i>edre</i>	5th
D	<i>ha</i>	<i>hiharara</i>	<i>tra</i>	<i>adeda</i>	4th
C#	<i>ho</i>	~	<i>dvo</i>	<i>odvo</i>	3rd
B	<i>hio</i>	<i>hihorodo</i>	<i>tro</i>	<i>otro</i>	2nd
low A	<i>hin</i>	<i>hiharvin</i>	<i>ban</i> / <i>bain</i>	~	drone=1
low G	<i>him</i>	<i>hühambam</i>	~	~	0

<sup>1</sup> *bari* includes low G grace notes in the throw, *dari* does not.

<sup>326</sup> Eine Übersicht über die verschiedenen und für den Laien schwer zu durchschauenden Systeme des *canntaireachd* findet sich bei Dwelly (1901-1994: 159 ff) und bei [www.pibroch.net/materials/Campbell\\_Notation.pdf](http://www.pibroch.net/materials/Campbell_Notation.pdf) besucht am 30. Dezember 2018

<sup>327</sup> [www.bagpipe-apps.com/the-canntaireachd-project](http://www.bagpipe-apps.com/the-canntaireachd-project) besucht am 30. Dezember 2018

<sup>328</sup> [https://wiki.altpibroch.com/p/File:Campbell\\_Notation.pdf](https://wiki.altpibroch.com/p/File:Campbell_Notation.pdf) besucht am 4. Juni 2019

Die Silbennotation *canntaireachd* ist eng verbunden mit dem Lautsystem der gälischen Sprache. Beide bilden die Grundlage dafür, *pìobaireachd* authentisch spielen zu können, Dieses Musikgenre kann als originär gälische Musik bezeichnet werden. Eine Unterkategorie des *pìobaireachd* sind die *òrain-pìobaireachd*, die Lieder, die im Stile des *pìobaireachd* gesungen werden und sehr häufig von *ùrlar* des jeweiligen Stückes abgeleitet sind.

Wie eng Sprache und Musik ineinandergreifen, wurde von Allan MacDonald 1996 dargelegt. Die Hebungen, Senkungen und Phrasierungen der gälischen Sprache bilden die Grundlage für die Phrasierung des Liedes, dem wiederum muss die Phrasierung der Musik folgen und nie umgekehrt. Hat man also den Text eines *òran-pìobaireachd* und kann ihn verstehen und laut lesen, dann kann man ihn auch in der richtigen Phrasierung singen und letztendlich auch auf das Instrument übertragen. Dabei hat es in der gälischen Dichtung auch Wechselwirkungen gegeben. Alasdair MacMhaighstir Alasdair oder Donnchadh Bàn Mac an t-Saoir haben Gedichte in der Form von *pìobaireachd* verfasst.

Ein von Allan MacDonald rekonstruiertes Stück soll hier exemplarisch dargestellt werden. Auch derjenige, der nicht über Sprachkenntnisse des Gälischen verfügt, kann sofort erkennen, dass offensichtlich bestimmte Kombinationen von langen und kurzen Wörtern, langen und kurzen Silben systematisch immer wieder auftauchen. Der *ùrlar* wird im *Siubhal* und *siubhal sleamhainn* variiert bzw. vorläufig aufgelöst, schwindet im Mittelteil der verschiedenen *Taor-Luath*, um dann nach dem Höhepunkt der Variation schließlich am Ende des *crun-luath* wiederaufzutauchen und das Stück zu beschließen.

*Fàilte Dhùn Treòin* ist dabei gleichzeitig ein Beispiel für das *Fàilteachadh*-Genre der *ceòl mòr*.

### 8.3.6. Beispiele für Pìobaireachd und Pìobaireachd-Lieder

#### Fàilteachadh

##### Fàilte Dhùn Treòin

##### Willkommen dir, oh Dun Trèoin

Abfolge rekonstruiert von Allan MacDonald

#### Ùrlar

Fàilte dhuit, Slàinte dhuit

Willkommen dir, Heil dir

Fàilte dhut a Dhùn Trèoin  
Fàilte Dhuit, Slàinte dhuit  
Fàilte dhut a Dhùn Treòin.  
Slàinte dhuit, Fàilte dhuit  
Slàinte dhuit a Dhùn Trèoin.  
Slàinte dhuit, Fàilte dhuit  
Slàinte dhuit a Dhùn Treòin.  
Fàilte dhuit, Slàinte dhuit  
Fàilte om chruit, 's mi air bòrd.  
Slàinte dhuit, slàinte dhuit  
Fàilte dhuit 's mairionn beò  
Fàilte dhuit, Slàinte dhuit  
Fàilte dhut a Dhùn Treòin  
Fàilte dhuit, Slàinte dhuit  
Fàilte dhut a Dhùn Treòin

Willkommen dir, oh Dun Treòin  
Willkommen dir, Heil dir  
Willkommen dir, Oh Dun Treòin  
Heil dir, Willkommen dir  
Heil dir, oh Dùn Tròin  
Heil dir, Willkommen dir  
Heil dir, oh Dùn Treòin  
Willkommen dir, Heil dir  
Willkommen von meiner Harfe, ich bin an Bord  
Heil dir, Heil dir,  
Willkommen und ein langes Leben dir.  
Willkommen dir, Heil dir  
Willkommen dir, oh Dun Treòin  
Willkommen dir, Heil dir  
Willkommen dir, oh Dun Treòin

### **Siubhal**

Fàilt' om chruit, fàilt' om chruit  
Slàinte dhuit, slàinte dhuit  
Fàilte dhuit, fàilte dhuit  
Nàile 's leòir, nàile 's leòir  
Fàilt' om chruit, fàilt' om chruit  
Fàilt' om chruit is om mheòir  
Fàilte dhuit, fàilt' om chruit  
Fàilte dhuit, 's sinn fo sheòl  
Fàilt' om mheòir, fàilte om mheòir  
Nàile 's leòir, nàile 's leòir  
Fàilte dhuit, Slàinte dhuit  
Fàilte dhut a Dhùn Trèoin

Willkommen von meiner Harfe 2x  
Heil dir, Heil dir  
Willkommen dir, willkommen dir  
überreichlich, überreichlich  
Willkommen von meiner Harfe 2x  
Willkommen von meiner Harfe u. m. Fingern  
Willkommen, Willkommen von meiner Harfe  
Willkommen, wir sind unter Segel  
Willkommen von meinen Fingern 2x  
überreichlich, überreichlich  
Willkommen dir, Heil dir  
Willkommen dir, oh Dun Trèoin

### **Siubhal Sleamhainn**

Fàilte, fàilte, slàinte, slàinte

Willkommen, willkommen, Heil, heil



Nàile, nàile, chàirinn, chàirinn  
Geàrd ort, geàrd ort  
Slàinte, slàinte, fàilte, fàilte  
Slàinte dhuit, slàinte dhuit  
Fàilte dhuit, fàilte dhuit  
Slàinte, slàinte, fàilte, fàilte  
Fàilte, fàilte, slàinte, slàinte  
Fàilte dhut a Dhùn Trèoin  
Fàilte dhuit, slàinte dhuit  
Slàinte dhuit, fàilte dhuit  
Fàilte dhut a Dhùn Trèoin

überreichlich, überreichlich würde ich  
Wachen um dich verteilen  
Heil, Heil, willkommen, willkommen  
Heil dir, Heil dir.  
Willkommen dir, willkommen dir  
Heil, Heil, Willkommen, Willkommen  
Willkommen, Willkommen  
Willkommen dir, oh Dun Trèoin  
Willkommen dir, Heil dir  
Heil dir, Willkommen dir  
Willkommen dir, oh Dun Trèoin

### **Taor-Luath a-staigh**

Sin iad thugad, seo iad agad  
Bidh iad agad a Dhùn Treòin  
Seo iad agad, sin iad thugad  
Tha iad thugad a Dhùn Treòin  
Tha iad agad, sin iad thugad  
Bidh iad agad a Nèill òig  
Seo iad thugad, sin iad agad,  
Bi air d' fhaicill a Nèill òig  
Sin iad thugad, sin iad thugad  
Tha iad agad a Nèill òig  
Pìobaireachd air clàr na luinge  
's fuaim na tuinne ri Dùn Treòin.

Da kommen sie, da hast du sie  
Sie werden bei dir sein oh Dùn Treòin  
Da hast du sie, da kommen sie  
Sie kommen oh Dùn Treòin  
Sie sind bei dir, da kommen sie  
sie werden bei dir sein, junger Niall  
Da kommen sie, dort kommen sie  
Sei auf der Hut, junger Niall.  
Da kommen sie, da kommen sie  
Sie sind bei dir, junger Niall  
Dudelsackspiel an Bord des Kriegsschiffes  
und das Rauschen der Wellen gegen Dun Treòin

### **Taor-Luath a-mach**

Pìobaireachd 's an t-seòmair mhullaich  
Pìobaireachd a-muigh air lòn  
Pìobaireachd 's an t-seòmair mhullaich  
Pìobaireachd air long fo sheòl  
Sin iad agad, seo iad agad

Dudelsackspiel aus dem Turmzimmer  
Dudelsackspiel draußen auf einer Wiese  
Dudelsackspiel oben unter dem Dach  
Dudelsackspiel auf einem Schiff unter Segeln  
Da hast du sie, dort hast du sie

Tha iad agad a Nèill òig  
Pìobaireachd 's an t-seòmair mhullaich  
's fuaim na tuinne ri Dùn Treòin.

Sie sind bei dir, junger Nail  
Dudelsackspiel aus dem Turmzimmer  
und das Rauschen der Wellen gegen Dun Treòin

Gu bhi, gu bhi air tìr 's ad chòir  
Air tìr, air tìr air tìr 's mu d' shròin  
Gu bhi, gu bhi air tìr le' n lòd  
le 'n sgèith, le 'n calg  
Nì garbh, 's miann fheòil  
Làmh dhearg, làmh dhearg  
Làmh dhearg MhicDòmhnail  
Làmh dhearg, làmh dhearg  
Làmh dhearg 'nad chòir  
Làmh dhearg, làmh dhearg  
a mharbhas gach beò  
Pìobaireachd air bòrd na luinge  
'S dlùth ort cunnart a Dhùn Treòin

Fast, fast an Land und nahe bei dir  
An Land, an Land, an Land vor deiner Nase  
fast, fast an Land mit ihrer Truppe  
mit ihrem Schild und Speer  
eine rauhe Sache, die Gier nach Fleisch  
die rote Hand, die rote Hand  
die rote Hand MacDonald's  
die rote Hand, die rote Hand  
die rote Hand nahe bei dir.  
die rote Hand, die rote Hand  
die alles Lebendige niederstreckt  
Dudelsackspiel an Bord des Schiffes  
Gefahr im Verzug, oh Dun Treòin!

### **An Taor-Luath Breabach**

Gach bogha air stac  
Gach saighead an glaic  
Gach bogha air stac  
is dùin an crò.  
Gach ùdabac 's cliabh  
Greas ullach gu dian  
Gach ùdabac 's cliabh  
is dùin an crò.  
Gach ùdabac 's cliabh  
Greas ullach gu dian  
Gach ùdabac 's cliabh  
an Dùn Treòin.  
Pìobaireachd air bòrd na luinge

Jeder Bogen angelegt  
Jeder Pfeil griffbereit  
Jeder Bogen angelegt  
Schließe den Pferch  
jede Schutzwand und Korb  
Sei wild entschlossen  
jeden Schuppen und Korb  
und schließe den Pferch  
jeden Schuppen und Korb  
Sei wild entschlossen  
jeden Schuppen und Korb  
in Dun Treòin  
Dudelsackspiel an Bord des Schiffes

'S dlùth ort cunnart a Dhùn Treòin  
Làmh dhearg, lamh dhearg  
Nì dearg gu leòir,  
Làmh dhearg, làmh dhearg  
le dearg Dhùn Treòin  
Pìobaireachd 's an t-seòmar mhullaich  
Pìobaireachd a-muigh air lòn  
Pìobaireachd air clàr na luinge  
'S dlùth ort cunnart a Nèill òig  
Pìobaireachd 's an t-seòmar mhullaich  
Pìobaireachd air long fo sheòl  
Pìobaireachd air bòrd na luinge  
's fuaim na tuinne ri Dùn Treòin.

Gefahr im Verzug, oh Dun Treòin!  
eine rote Hand, eine rote Hand  
eine blutige Sache  
eine rote Hand, eine rote Hand  
mit dem Blut Dun Treòins.  
Dudelsackspiel aus dem Turmzimmer  
Dudelsackspiel draußen auf einer Wiese  
Dudelsackspiel an Bord des Schiffes  
Gefahr im Verzug, junger Niall!  
Dudelsackspiel aus dem Turmzimmer  
Dudelsackspiel auf einem Schiff unter Segeln  
Dudelsackspiel an Bord des Kriegsschiffes  
und das Rauschen der Wellen gegen Dun Treòin

### **A' Chrun-Luath**

Greas umad, bi dian,  
bi dian, bi dian,  
Bi dian, greas umad  
Greas umad, bi dian,  
Bi dian, greas umad  
Bi dian, greas umad  
Greas umad, bi dian,

Gürte dich, sei stark  
Sei stark, sei stark  
Sei stark, güerte dich  
Gürte dich, sei stark  
Sei stark, güerte dich  
Sei stark, güerte dich  
Gürte dich, sei stark

Greas umad, bi dian,  
bi dian, bi dian,  
Bi dian, greas umad  
Greas umad, bi dian,  
Bi dian, greas umad  
Bi dian, greas umad  
Greas umad, bi dian,

Gürte dich, sei stark  
Sei stark, sei stark  
Sei stark, güerte dich  
Gürte dich, sei stark  
Sei stark, güerte dich  
Sei stark, güerte dich  
Gürte dich, sei stark

Bi dian, bi ullamh

Sei stark, sei bereit

Bi ullamh bi dian	Sei bereit, sei stark
Bi ullamh bi dian	Sei bereit, sei stark
Bi dian, bi ullamh	Sei stark, sei bereit
Gach ùdabac 's cliabh	Jeder Schuppen, jeder Korb
Gach isreach is sgiath, is dùin an crò	Jeder Schutz und Schild und schlieÙe den Pferch
Bi dian, bi ullamh	Sei stark, sei bereit
Bi ullamh bi dian	Sei bereit, sei stark
Bi ullamh bi dian	Sei bereit, sei stark
Bi dian, bi ullamh	Sei stark, sei bereit
Gach ùdabac 's cliabh	Jeder Schuppen, jeder Korb
Gach isreach is sgiath, is dùin an crò	Jeder Schutz und Schild und schlieÙe den Pferch
Fàilte dhuit, slàinte dhuit	Willkommen Dir, Heil Dir
Fàilte dhuit a Dhùn Treòin	Willkommen Dir oh Dùn Treòin
Pìobaireachd 's an t-seòmar mhullaich	Pìobaireachd aus dem Turmzimmer
'S fuaim na tuinne ri Dùn Treòin.	und das Rauschen der Wellen gegen Dùn Treòin.

Zum historischen Hintergrund des Stücks teilt Manson mit, dass es der Dudelsackspieler der von See angreifenden Flotte von Sir Alexander MacDonald im Jahre 1644 war, der der Burgbesatzung durch sein Spiel eine Warnung über Art und Umfang des bevorstehenden Angriffs zukommen lässt. Die Burg wurde verschont, aber da die Warnung auch auf den Schiffen der angreifenden Flotte verstanden und als Verrat aufgefasst wurde, musste der Dudelsackspieler büßen und wurde für sein Vergehen an einem Schiffsmast aufgehängt.<sup>329</sup>

### **Brosnachadh**

Eines der berühmtesten und das älteste überlieferte Beispiel für ein *brosnachadh* ist *Brostughadh-catha, Chlann-Domhnaill, Latha Chatha Gharbhaich* von Lachlann Mòr MacMhuirich aus dem Jahre 1411.

---

<sup>329</sup> Manson (1901: 311)

**Brostughadh-catha, Chlann-Domhnaill, Latha Chatha Gharbhaich**

**Le Lachlann Mór MacMhuirich, Aos-dàna Mhic Dhomhnaill, 1411.**<sup>330</sup>

**Kampfaufruf des Clans MacDonald am Tag der Schlacht von Harlaw**

**von Lachlann Mòr MacMhuirich, Aos-dàna der MacDonalds, 1411**

A Chlanna Cuinn, cuimhnichibh      Oh Kinder des Conn erinnert Euch  
Cruas an am na h-iorghaile:      der Härten in Zeiten des Kampfes:

Gu h-àirneach, gu h-arranta,	Seid wachsam, wagend
Gu h-athlamh, gu h-allanta,	Seid gewandt, ruhmreich
Gu beòdha, gu barramhail,	Seid energisch, hervorragend
Gu brioghmhor, gu buan-fheargach,	Seid stark, stillt Euren Zorn
Gu calma, gu curanta,	Seid beherzt, mutig
Gu cròdha, gu cath-bhuadhach,	Seid tapfer, triumphierend
Gu dùr is gu dàsannach,	Seid kaltblütig, kühn
Gu dian is gu deagh-fhulang,	Seid kampfbegierig, standhaft
Gu h-èasgaidh, gu h-eaghnamhach,	Seid flink, tapfer
Gu h-éidith', gu h-eireachdail,	Seid gut ausgerüstet, stattlich
Gu fortail, gu furachail,	Seid dominant, wachsam
Gu frithir, gu forniata,	Seid leidenschaftlich, kämpferisch
Gu gruamach, gu gràineamhail,	Seid düster, angsteinflößend
Gu gleusta, gu gaisgeamhail,	Seid schlagartig, heldenhaft
Gu h-ullamh, gu h-iorghaileach,	Seid bereit, kriegerisch
Gu h-olla-bhorb, gu h-àibheiseach,	Seid rasend, rücksichtslos wagend
Gu h-innill, gu h-inntinneach,	Seid bereit, willig
Gu h-iomdha, gu h-iomghonach,	Seid zahlreich, kampfeswillig
Gu laomsgar, gu làn-athlamh,	Seid feurig, allzeit bereit

---

<sup>330</sup> Es gibt verschiedene Textversionen, die hier verwendete siehe: Derick S. Thomson in Celtic Studies: Essays in memory of Angus Matheson, 1912-1962 (herausgegeben von James Carney and David Greene), London 1968, Seite 151-152.

Gu làidir, gu luath-bhuilleach,	Seid stark, schlagfertig
Gu mearghanta, gu mór-chneadhach,	Seid schneidig, willig Wunden zu schlagen
Gu meanmnach, gu mìleanta,	Seid hartherzig, kampfeslustig
Gu neimhneach, gu nàimhdeamhail,	Seid boshhaft, unerbittlich
Gu niatach, gu neimh-eaglach,	Seid kriegslüstern, furchtlos
Gu h-obann, gu h-olla-ghnìomhach,	Seid geschwind, tatendurstig
Gu h-oirdheirc, gu h-oirbheartach,	Seid glorreich, nobel
Gu prap is gu prìomh-ullamh,	Seid rasch, flink
Gu prosta, gu prionnsamhail,	Seid wacker, fürstlich
Gu ruaimneach, gu ro-dhàna,	Seid aktiv, wagemutig
Gu ro-bhorb, gu rìoghamhail,	Seid unbezwingbar, königlich
Gu sanntach, gu sèanamhail,	Seid gierig, begehrend
Gu socair, gu sàr-bhuailteach,	Seid ruhig, durchschlagend
Gu teannta, gu togarrach,	Seid eng zusammenstehend, begeisternd
Gu talcmhor, gu traigh-èasgaidh,	Seid schlagkräftig, leichtfüßig
Gu h-urlamh, gu h-ùr-mhaiseach,	Seid bereit, anmutig
Do chosnadh na cath-làthrach	beim Gewinnen des Kampfes
Re bronnaibh bhar biodhbhadha.	gegen Eure Widersacher
A Chlanna Cuinn Cèad-chathaich	Oh Kinder des Conn von den 100 Schlachten
A nois uair bhar n-aitheanta,	Jetzt ist die Zeit, Ansehen zu erwerben
A chuileanan confadhach,	Oh rasende Welpen
A leómhannan làn-ghasta,	Oh aufgeweckte Löwen
A onchonaibh iorghaileach,	Oh kampfliebende Krieger
Chaoiribh chròdha, churanta	mutige, heldenhafte Heißsporne
De Chlanna Cuinn Cèad-chathaich	der Kinder Conns von den 100 Schlachten
A Chlanna Cuinn, cuimhnichibh	Oh Kinder des Conn erinnert Euch
Cruas an am na h-iorghaile. <sup>331</sup>	der Härten in Zeiten des Kampfes.

<sup>331</sup> Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=3blkFtU0x9E> besucht am 4. Juni 2019

Sehr außergewöhnlich ist der Text, dessen Struktur auf jeweils vier Adverbien beruht, die alle mit dem gleichen Buchstaben beginnen und durch alle Buchstaben des gesamten gälischen Alphabets geführt werden.

### **Cruinneachadh**

Ein sehr bekanntes Beispiel für das Genre *cruinneachadh* ist das folgende *Piobaireachd Dhòmhnail Duibh*<sup>332</sup>, welches sich auf die Schlacht von Inverlochy im Jahre 1431 bezieht:

#### **Piobaireachd Dhòmhnail Duibh**

Piobaireachd Dhòmhnail Duibh  
 Piobaireachd Dhòmhnail  
 Piobaireachd Dhòmhnail Duibh  
 Piobaireachd Dhòmhnail  
 Piobaireachd Dhòmhnail Duibh  
 Piobaireachd Dhòmhnail  
 Piob agus bratach air faich Inbhir Lòchaidh

#### **Piobaireachd des schwarzen Donalds**

Piobaireachd des schwarzen Donalds  
 Piobaireachd Donalds  
 Piobaireachd des schwarzen Donalds  
 Piobaireachd Donalds  
 Piobaireachd des schwarzen Donalds  
 Piobaireachd Donalds  
 Dudelsack und Fahne am faich<sup>333</sup> von Inverlochy

Chaidh an-diugh, chaidh an-diugh, chaidh an-diugh oirne  
 Chaidh an-diugh, chaidh an-diugh, chaidh an-diugh oirne  
 Chaidh an-diugh, chaidh an-diugh, chaidh an-diugh oirne  
 Chaidh an-diugh' s chaidh an-dè, chaidh a h-uile latha oirne.

Heute gelang, gelang es, gelang es uns  
 Heute gelang, gelang es, gelang es uns  
 Heute gelang, gelang es, gelang es uns  
 Heute gelang es und gestern gelang es, alle Tage gelang es uns.

Theich 's gun do theich 's gun do theich Clann an Tòisich  
 Theich 's gun do theich 's gun do theich Clann an Tòisich  
 Theich 's gun do theich 's gun do theich Clann an Tòisich  
 Dh' fhalbh Clann Mhuirich ach dh' fhuirich Clann Dòmhnail

Es flohen, es flohen, es flohen die MacIntoshs  
 Es flohen, es flohen, es flohen die MacIntoshs

<sup>332</sup> Hiermit ist Domhnall Dubh Camshronach (Cameron) gemeint.

<sup>333</sup> Der *faich* von Inverlochy war der traditionelle Ort für die Versammlung des Clans Cameron. siehe: <http://www.altpibroch.com/ps177/> besucht am 3. Juni 2019

Es flohen, es flohen, es flohen die MacIntoshs

Die MacPhersons liefen weg aber die MacDonalds blieben

Piobaireachd Dhòmhnail Duibh

Piobaireachd des schwarzen Donalds

Piobaireachd Dhòmhnail

Piobaireachd Donalds

Piobaireachd Dhòmhnail Duibh

Piobaireachd des schwarzen Donalds

Piobaireachd Dhòmhnail

Piobaireachd Donalds

Piobaireachd Dhòmhnail Duibh

Piobaireachd des schwarzen Donalds

Piobaireachd Dhòmhnail

Piobaireachd Donalds

Pìob agus bratach air faich Inbhir Lochaidh

Dudelsack und Fahne am faich<sup>334</sup> von Inverlochy

## **cumha**

### **Cumha Cheann-Cinnidh nan Leòdach**

Ie Pàdraig Mòr MacCruimein

### **Nachruf auf MacLeod of MacLeod**

von Pàdraig Mòr MacCruimein

Tog orm mo phìob is thèid mi dhachaigh

Ich nehme meinen Dudelsack und gehe heim

Is truagh leam fhìn mo lèir mar thachair;

Ich bin so bedrückt über das, was geschah

Tog orm mo phìob 's mi air mo chràdh,

Ich nehme meinen Dudelsack, ich bin verzweifelt

Mu Ruairidh Mòr, mu Ruairidh Mòr.

Über Ruairidh Mòr, über Ruairidh Mòr

Tog orm mo phìob, tha mi sgèth

Ich nehme meinen Dudelsack, ich bin müde

'S mar faigh mi i thèid mi dhachaigh;

Ich nehme ihn und gehe heim

Tog orm mo phìob, tha mi sgèth

Ich nehme meinen Dudelsack, ich bin müde

'S mi air mo chràdh mu Ruairidh Mòr.

und bin verzweifelt über Ruairidh Mòr

Tog orm mo phìob is thèid mi dhachaigh

Ich nehme meinen Dudelsack und gehe heim

Is truagh leam fhìn mo lèir mar thachair;

Ich bin so bedrückt über das, was geschah

Clàrsach no pìob cha tog mo chridhe,

Weder Harfe noch Dudelsack heben mein Herz

Cha bheò fear mo ghràidh-sa, Ruairidh Mòr.

Mein geliebter Herr, Ruairidh Mòr, lebt nicht mehr.

Weitere Beispiele für das Genre *cumha* – Nachruf werden im folgenden Kapitel über die Dynastie der MacCruimean ausführlich behandelt und dargestellt.

---

<sup>334</sup> Der *faich* von Inverlochy war der traditionelle Ort für die Versammlung des Clans Cameron. siehe: <http://www.altpibroch.com/ps177/besucht> am 3. Juni 2019



### 8.3.7. Die Komponisten des Pìobaireachd

Von einigen Stücken sind die Komponisten bekannt, viele andere werden bestimmten Komponisten zugeschrieben, oft ohne dass sich das bisher belegen ließe. Dudelsackspieler waren als Hofmusiker in den Häusern der Hochland-Clanhäuptlinge angestellt. Das Amt des *pìobaire*, neben dem des *clàrsair*, des Harfners, wurde in der Familie vererbt. Die mit Abstand bekannteste Dynastie von Hof-Dudelsackspielern sind die MacCruimein (MacCrimmon), die diese Position im Hause MacLeòid<sup>335</sup> auf der Burg Dun Bheagain<sup>336</sup> ausübten. Ihre Familienchronik lässt sich bis von 1825 bis ungefähr ins Jahr 1570 zurückverfolgen.<sup>337</sup> Andere Musikerdynastien waren beispielsweise die MacArtair, MacGriogair, MacAoidh<sup>338</sup>, um nur einige zu nennen.<sup>339</sup>

Um alle diese Dynastien ranken sich Sagen und Geschichten, die teilweise als Stoff den Liedern dieser Dynastien zugrunde liegen und die Basis für ihre Instrumentalmusik bilden. Dabei lassen sich Themenkomplexe identifizieren. Einige stehen im Bezug zum Instrument selbst, Chanter<sup>340</sup> sind verzaubert oder werden von Feen in die Welt gebracht. Feen nehmen auch immer wieder Kontakt zu Dudelsackspielern auf oder umgekehrt, um sie in die Kunst des *pìobaireachd* einzuweihen. Ort mancher Sagen, die sich um bestimmte Dudelsackspieler drehen, sind beispielsweise Höhlen oder unterirdische Passagen.<sup>341</sup> All diese Geschichten trugen und tragen natürlich nicht unwesentlich zum Ruf eines Clans bei, seine Beziehung zu höheren Mächten macht ihn selbst berühmt. Um die Komplexität der Überlieferung zum Thema *pìobaireachd* und seinen Komponisten bzw. auch deren Selbstinszenierung zu demonstrieren, werden in einem weiteren Kapitel dieser Arbeit in einem Exkurs die Herkunft, die Karriere und die Selbstinszenierung des Clans der MacCruimein aufgerollt. Ebenso wird gezeigt, wie Themenkomplexe, die in der Musik der MacCruimein eine Rolle spielen, sich entwickelt und durch die Jahrhunderte eine Referenztransformation erfahren haben.

---

<sup>335</sup> engl. MacLeod

<sup>336</sup> engl. Dunvegan auf der Insel Skye

<sup>337</sup> Collinson (1966: 187)

<sup>338</sup> engl. MacArthur, MacGregor, Mackay

<sup>339</sup> Manson (1901: 257 ff.)

<sup>340</sup> die Spielpfeife des Dudelsacks

<sup>341</sup> Manson (1901: 233 ff), dem Autor wurden einige dieser Geschichten auch persönlich erzählt.

## 9. Fallstudie über die Performativität eines Lied-Themen-Komplexes am Beispiel von *Pìobaireachd*

Der Dudelsack und die klassische Kunst des Dudelsackspielens – *Pìobaireachd* wurden in jahrhundertelanger Tradition von darauf spezialisierten Clans bis zur heutigen Virtuosität entwickelt. Diese Kunst ist eng mit dem Clan der MacCruimein verbunden, Hofmusiker der MacLeòid von Dùn Bheagain (Dunvegan) auf Skye waren. Der Clan MacCruimein wiederum ist in der mündlichen Überlieferung des Gälischen Schottlands eng mit der Feenwelt, den *sìthichean*, verbunden.

Auch in der gälischen Welt werden *na sìthichean*, die Feen, heute überwiegend als eine Spezies aus der Vergangenheit gesehen, und trotzdem lässt sich ihr Einfluss bis heute nicht verleugnen. Laut mündlicher Überlieferung haben viele berühmte Dudelsackspieler ihrer Zeit das virtuose Spiel von den *sìthichean* gelernt.

*Sìthichean* leben in sogenannten *sìthean*<sup>342</sup>, i.e. die Behausung, in der sie wohnen, leben und ihrer Tätigkeit nachgehen. *Sìthean* zeichnen sich durch ihre runde Form und ihre sehr grüne landschaftliche Umgebung aus – mitten in einer ansonsten eintönigen Landschaft wird eine besonders grüne, fruchtbare Stelle oft als Feenbehausung erkannt. Ein Beispiel findet sich in dem Ortsnamen *Sròn an t-Sìthean* auf dem schottischen Festland östlich der Insel Mull. *Sìthichean* sind große Musikliebhaber und tanzen gerne.<sup>343</sup> Elfenmusik und -lieder sind melodischer als menschliche Musik. Der Dudelsack wird mit ihnen assoziiert. Manchmal gelang es Menschen, das Spiel des Dudelsacks von den *sìthichean* zu erlernen, diese Menschen galten als besonders virtuos in ihrer Kunst.

### 9.1. Der Clan der MacCruimein

Die Abkunft eines der berühmtesten Geschlechter von Dudelsackspielern in Schottland, den MacCruimein, ist bis heute nicht aufgeklärt. Hugh Cheape hat etwas mehr Licht in die Abstammung der MacCruimein gebracht. Im Wesentlichen lassen sich drei Stränge unterscheiden: 1. Die MacCruimein kommen ursprünglich aus Irland und waren bereits vor der Besiedlung durch die Wikinger auf Harris ansässig. 2. Die MacCruimein kommen

---

<sup>342</sup> [www.faclair.info](http://www.faclair.info) besucht am 19.10.2017

<sup>343</sup> Black (2005: 9)

ursprünglich aus Norwegen. 3. Die MacCruimein kommen aus Cremona in Italien und haben die Kunst des Dudelsackspiels mit nach Schottland gebracht.

Für alle drei dieser Thesen finden wir Belege in den Quellen. Jahrhundertlang waren die MacCruimein die Hofmusiker der MacLeòid von Dùn Bheagain. Im Archiv des Clans der MacLeòid, die bis heute ihre Stammburg Dùn Bheagain auf Skye bewohnen, findet sich ein Manuskript, welches nicht nur über die MacLeòid berichtet, sondern auch die Hofmusiker aus der Familie der MacCruimein erwähnt.

Das Bannatyne Manuskript aus dem 18. Jahrhundert, verfasst vom Lord President des Court of Session, William MacLeod Bannatyne of Kames (1749-1838)<sup>344</sup>, erwähnt unter anderen die MacCruimein als Landeigner auf Harris, außerdem sollen ihnen einige Inseln im *Caolas na Hearadh* – Sound of Harris gehört haben. Seine direkten Nachbarn waren *Clan Vic Vurichie*. Dieser Name erinnert sehr an die berühmte Familie von Dichtern der MacMhuirich, die ihrerseits ihre Abkunft auf Muireachadh Albanach Ó Dalaigh (1180-1250) zurückführen, der ursprünglich aus Irland kam, um dann beim Earl of Lennox in Dienste zu treten. Die MacMhurichs waren dann später die Hofdichter der Lord of the Isles und später von MacDonald of Clan-Ranald.

Das gesamte Land dieser Familien wurde, glaubt man dem Bannatyne Manuscript von Pal Balkason (gest. 1231), erobert, der dieses Land später an Leod vererbte und so den Grundstein für den Landbesitz des Clans der MacLeòid legte. Bereits hier findet sich also eine Verbindung zwischen späterem Lehnsherrn und Hofmusiker.

In einer 1876 publizierten Geschichte in *An Gàidheal*, einem gälischsprachigen Periodikum – *Sgialachd Mhic-Cruimein*, wird erzählt, dass MacCruimein aus dem heutigen Norwegen kam und Land auf den Hebriden in Besitz nahm.<sup>345</sup>

Alexander Nicolson erwähnt in seiner *History of Skye*, dass MacCruimein ein guter Harfenspieler war. Und andere Quellen, die Hugh Cheape anführt, berichten, dass der erste MacCruimein sich *Fionnlagh na Plàide Bàine* nannte, Finlay mit dem weißen Plaid. Cheape schließt daraus, dass es sich um eine gesellschaftlich höherstehende Persönlichkeit gehandelt haben muss, da die Verwendung weißer Kleidung hauptsächlich Klerikern oder Kriegern vorbehalten war.<sup>346</sup> Er leitet daraus eine mögliche irische Abkunft MacCruimeins

---

<sup>344</sup> Cheape TGS I (62: 5)

<sup>345</sup> Cheape, TGS I 62: 6

<sup>346</sup> Cheape, TGS I 62: 8

ab. Er setzt das *Plàide Bhàn* mit dem *lumman*, dem weißen Mantel, gleich, der laut Cheape in einer Satire von *Aisling Meic Conglinne* auftaucht.

Ein weiterer Beleg für die irische Abstammung könnte eine Verbindung des Namens MacCruimein mit dem Namen einiger irischer Könige *Crimthann* sein. Ebenso könnte der irische Vorname *Réamonn*, *Rumen* oder *Rumman* ein Kandidat für eine Verbindung sein. In Schottland wird der Name in verschiedenen Quellen dann auch *MacRumen* geschrieben. Alle diese möglichen Herleitungen lassen laut Cheape den Schluss zu, dass die MacCruimein zumindest in der Zeit der Landnahme durch die Wikinger bereits in Schottland ansässig waren und ursprünglich aus Irland kamen.

Eine weitere und letzte Vermutung über die Herkunft der MacCruimein ist von Rev. Dr. Norman MacLeod (1783-1862) in die Welt gesetzt worden. Norman MacLeod, von den Gälern auch *Caraid nan Gàidheal* wegen seiner vielfältigen karitativen Aktivitäten genannt, beschäftigte sich u.a. mit dem Verfassen und Publizieren gälischer Prosa. Der Begründer der Periodika *An Teachdaire Gaelach* und *Cuairtear nan Gleann* schrieb unter anderen die Geschichte *Clann 'ic-Cruimein, Pìobairean Dhùn Bheagain*<sup>347</sup>. Unmittelbar im 2. Satz der Geschichte geht MacLeod auf die Herkunft der MacCruimein ein:

Tha iad ag ràdh, gun tàinig a' chiad fhear den ainm seo maille ri MacLeòid o bhaile anns an Eadailt d' am b' ainm Cremona. –

Man sagt, dass der erste dieses Namens zusammen mit MacLeòid aus einer Stadt in Italien kam, die Cremona heißt.

Es gibt keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass diese Aussage zutreffen könnte. Uhlig hält diese Herleitung des Namens für nicht nachvollziehbar.<sup>348</sup> Cheape sieht einen möglichen Zusammenhang in der Tatsache, dass die MacCruimein für ihre virtuose Kunst bekannt waren und es im Gälischen eine Redewendung gibt, die darauf möglicherweise eingeht:

Nach robh e anns an Eadailt, far an do dh' ionnsaich e an sgoil dhubh?

War er nicht in Italien, um die schwarze Kunst zu lernen?

---

<sup>347</sup> *Caraid nan Gàidheal*. (1910: 378-382)

<sup>348</sup> Dr. Jürgen Uhlich Department of Irish and Celtic languages, Trinity College Dublin in einer Mail an den Autor: "Die „Cremona“-Lösung klingt in der Tat recht wild (würde man nicht sogar einen „ā-stämmigen“ Genitiv \**Cremona* erwarten?), und ansonsten habe ich nur die altnordische Herleitung von *Mac Ruimein* als „Sohn des *Hroðmundr*“ finden können."

## 9.2. Die Schule der MacCruimein

Bereits 1838 hatte Angus MacKay eine Notensammlung alter Dudelsackmusik veröffentlicht, *Angus MacKay's Collection of Ancient Pìobaireachd or Highland Pipe Music*.

In dieser Sammlung findet sich auch ein kurzer Abriss der Geschichte aller Dudelsackdynastien im schottischen Hochland. Den MacCruimein räumt MacKay besonders viel Raum ein, wenn er schreibt:

"Die meist gefeierten Spieler waren die MacCruimen, die, unter der Förderung der MacLeòid überall im Hochland berühmt wurden; und ihre Fähigkeit wurde so geschätzt, dass Studenten aus der ganzen Welt zu ihnen kamen, oder sie wurden von Ihren entsprechenden Häuptlingen diesen berühmten Meistern unterstellt, deren Sitz folglich mit dem Namen Kolleg gewürdigt wurde."<sup>349</sup>

Dies mag daran liegen, dass der Vater MacKays möglicherweise seine Ausbildung zum Dudelsackspieler selber in Boraraig absolvierte und seinen Lehrer sehr verehrte.

Caraid nan Gàidheal scheint diesen ersten Satz exakt so von MacKay abgeschrieben und dann ins Gälische übersetzt zu haben:

"Cha robh pìobairean ann an Albainn cho ainmeil ri Cloinn 'ich Cruimein an Dùin. Fad iomadh linn bha iad nam pìobairean aig cinn-fheadhna nan Leòdach."<sup>350</sup>

Nie waren Dudelsackspieler in Schottland berühmter als die MacCruimein. Jahrhundertlang waren sie die Spieler der Häuptlinge der MacLeòid.

Sowohl MacLeòid als auch MacKay, der Verfasser der Collection, beschreiben ausführlich die Situation der Dudelsackschule der MacCruimein auf der Insel Skye in Boraraigh. Sie wurde *oil-thigh* genannt, ein Haus des Wissens, damals ein gebräuchlicher Ausdruck für Schule oder Seminar. In der Geschichte MacLeòids in *Caraid nan Gàidheal* ist auch die Rede von *uamh nam pìobairean* – einer Höhle der Dudelsackspieler, in der wohl häufiger Schüler übten. Ansonsten muss es sich bei der Schule um ein relativ gewöhnliches Gebäude im regionalen Stil der Insel Skye gehandelt haben, von dem heute keine Reste mehr zu sehen sind.

---

<sup>349</sup> "The most celebrated Pipers were the MacCrummens, who, under the liberal patronage of the Lairds of MacLeod, became famous all over the Highlands; and their abilities were so well appreciated, that students from all quarters resorted to them, or were placed by their respective chiefs under those famous masters, whose residence consequently became dignified with the name of College."

<http://www.ceolsean.net/content/MacKay/Book08/Hereditary.pdf> besucht 18.Oktober.2017

Siehe auch Manson (1901)

<sup>350</sup> Caraid nan Gàidheal. (1910: 378)

Lediglich ein Cairn erinnert an den Ort, an dem die Schule gestanden haben soll. Über 200 Jahre lang war diese Schule das Studienzentrum für Dudelsackspiel im schottischen Hochland, in der die Familie der MacCruimein lehrte.<sup>351</sup>

Seit MacKay wird keine Dynastie von Dudelsackspielern so mit einem bestimmten Musikstil in Schottland assoziiert, wie die MacCruimein mit *Pìobaireachd*, einem Musikstil, den sie angeblich erfunden oder zuerst gespielt haben sollen.

### 9.3. Pìobaireachd und die Feen – Vermischung von Realität und Phantasie

Wann genau und wo *Pìobaireachd* entstanden ist, ist bis heute nicht geklärt und lässt Raum für vielerlei Spekulationen. Hält man sich allerdings an die Welt der Sagen und überlieferten Mythen in Schottland, dann erscheint vollkommen klar, dass diese Musik in ihrer Perfektion und Schönheit nicht aus der Welt der Menschen, sondern aus der Feenwelt stammen muss. Bereits einer der berühmtesten Dichter der gälischen Welt, Alasdair MacMhaighstir Alasdair, verklärt in seinem Gedicht *Moladh Pìob Mhòr MhicCruimein*<sup>352</sup> ca.1751 die Überlegenheit des Dudelsacks über alle anderen Instrumente:

Rinn thu òinid den chlàrsaich,	Die Harfe machtest du zum Trottel
Searbh mar ràcadal fìdhlean:	scharf wie Meerrettich die Geigen
Ciùil bhochd mhosgaideach phràmhail	armselige, geistlose, einschläfernde Musik
Airson seann daoine is nìonag:	für alte Männer und kleine Mädchen...

Zu dieser Zeit hatte der Dudelsack längst die Harfe als das höfische Instrument längst abgelöst.<sup>353</sup> Die MacCruimein sollen am Beginn ihres steilen Aufstieges ursprünglich auch Harfner gewesen sein, sind aber dann wohl der Mode folgend auf den Dudelsack umgestiegen. Woher der schnelle Erfolg dann kam, erfahren wir bei Alasdair Mac 'IlleMhìcheil oder Alexander Carmichael in Band 2 der *Carmina Gadelica*.

„Als Iain Òg in Sliochd nam Pìobairean in Boraraigh übte, näherte sich ihm die Königin der Feen aus einem Feenhügel und sprach:

Thug do mhaise 's ceòl do phioba

Deine Schönheit und die Musik des Dudelsackes

---

<sup>351</sup> Eine Genealogie der MacCruimean findet sich bei Collinson (1970: 187)

<sup>352</sup> Watson: *Bàrdachd Ghàidhlig*, (1918: 107)

<sup>353</sup> Siehe auch Bennett (1999: 3)

Leannan-sidhe air do thòir	haben eine Fee angezogen
Sinim dhuit an sionnsair airgid	Lass mich Dir das silberne Mundstück überreichen
A bhios binn gun chearb fod mheòir	welches lieblich ohne Fehler unter deinen Fingern (klingen) wird. <sup>354</sup>

In einer Aufnahme der School of Scottish Studies aus dem Jahre 1958 berichtet Patrick MacCormick aus South-Uist<sup>355</sup>, dass die MacCruimein die Kunst des Dudelsackspiels von einem Feen-Mann lernten. Der Junge MacCruimein begegnet einem alten Mann, der den Dudelsack wunderschön spielt, und möchte das ebenso gut können. Darauf entgegnet der Mann, das sei dann möglich, wenn MacCruimein seine Finger auf die Finger des alten Mannes legen würde und seine Zunge auf dessen Zunge. Dies tut MacCruimein und ist fortan der beste Dudelsackspieler seiner Zeit.

Andere Quellen berichten, dass die Erfolgsgeschichte der MacCruimein mit einem Diebstahl begann. Die Geschichte *The Black Chanter* spielt vor dem Ende des Inselkönigtums der MacDonald im Jahre 1493.<sup>356</sup> MacDonald Lord of the Isles nimmt einen jungen MacCruimein mit nach Islay. MacDonald wird dort in Finlaggan Hof gehalten. Hier hatte ein riesenhafter Landarbeiter einen schwarzen *chanter*<sup>357</sup> von einem Feenmann erhalten und konnte darauf sofort vollendet spielen, so gut, dass er fortan Schüler anzog, die bei ihm lernen wollten. So erging es auch dem jungen MacCruimein, der allerdings bald dahinterkam, dass der Landarbeiter seine Virtuosität nur dem Feen-Chanter verdankte. MacCruimein bandelt mit der Tochter seines Lehrers an, die ihm aus Liebe den Chanter verschafft, mit dem MacCruimein Islay sofort verlässt und seine Geliebte sitzenlässt. Angekommen in Skye wird er zum berühmten Dudelsackspieler, der selber in Boraraig zukünftig Schüler aus ganz Schottland anziehen wird.

Kommen wir nun zurück auf den bereits erwähnten Caraid nan Gàidheal, Rev. MacLeod und seine Geschichte über die MacCruimein. Das bereits erwähnte Gedicht über den silbernen Chanter hat noch eine Fortsetzung, die später in einem Schulbuch des Rev. Niall Ros<sup>358</sup> auftaucht.

---

<sup>354</sup> Carmina Gadelica II, S. 354

<sup>355</sup> Mar a fhuair fear de Chlann 'icCruimein pìobaireachd bho na Sithichean

Permanent Link – <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/32013/1> besucht am 23. April 2017

<sup>356</sup> McHardy. (2004: 24-29)

<sup>357</sup> Mundstück der Spielflöte eines Dudelsackes

<sup>358</sup> An t-Urr. Niall Ros. Sionnsar-airgid MhicCruimein. Leabraichean-sgoile IV. Glaschu

Thug do mhaise 's ceòl do phìoba  
Leannan-sidhe air do thoir  
Sinim dhuit an sionnsair airgid  
A bhios binn gun chearb fod mheòir

Fhad gu bràth 's a nì thu chumail  
cha tig cunnart ann ad chòir;  
là is bliadhna triall fo gheasaibh,  
is thig thu leis do Uaimh an Òir.

Ann an Caisteal liath Dhùn Bheagain,  
far an ciataich fleadh is ceòl,  
tha bho chian fo ghlais na sìneadh  
bratach-shìth as uaine sròl.

Feuch nach cluich thu an sionnsar airgid  
far an tig a thoirm na còir;  
cuimhnich gu bheil thu fo gheasaibh,  
's thig thu leis do Uaimh an Òir.

Dèan an sionnsar ùr a chumail,  
is cha tig cunnart ann ad chòir,  
slàn gum falbh thu, slàn gum till thu,  
is chì mi thu an Uaimh an Òir.

Deine Schönheit und die Musik des Dudelsackes  
haben eine Fee angezogen  
Lass mich Dir das silberne Mündstück überreichen  
welches lieblich ohne Fehler unter deinen Fingern (klingen)  
wird.<sup>359</sup>

Solange du ihn behältst  
wird dich keine Gefahr ereilen  
über Jahr und Tag bis du unter einem Zauber  
und du kommst mit ihm in die goldene Höhle

In der grauen Burg Dunvegan  
wo es gute Musik und Unterhaltung gibt  
liegt seit langer Zeit ausgebreitet  
die Feenflagge aus grünem Satin

Spiele nicht den silbernen chanter dort  
wo sein Klang in ihre Nähe kommt  
bedenke, du bist unter dem Zauber  
und du kommst mit ihm in die goldene Höhle

Behalte den silbernen chanter  
es wird dich keine Gefahr ereilen  
gesund gehst du, gesund kehrst du zurück  
und ich sehe dich in der goldenen Höhle

Laut Auskunft der gälischen Sängerin Margaret Stewart handelt es sich bei diesem Gedicht um eine Erfindung aus viktorianischer Zeit<sup>360</sup>. Es scheint aber einige Stränge eines Sagenzyklus zusammenzufassen, der sehr viel älter ist, nämlich der der Sage vom Dudelsackspieler und der goldenen Höhle *uamh an òir*. Frances Tolmie<sup>361</sup> gibt uns eine Zusammenfassung der Legende, die hier verkürzt inhaltlich wiedergegeben wird:

---

<sup>359</sup> Carmina Gadelica II, 354

<sup>360</sup> Mail vom 12. Juli 2013 an den Autor

<sup>361</sup> Tolmie (1911: 157 ff.)



#### 9.4. Cha till MacCruimein – MacCrimmon kehrt nicht wieder

Der Eingang der Höhle befindet sich auf der Insel Skye in Harlosh südwestlich von Dunvegan, also nicht weit von Boraraigh. Eines Tages macht sich eine Gruppe Männer, angeführt von einem Piper, auf, die Höhle zu erkunden. Sie erwarten, eine unterirdische Passage zu finden, die sie zu der Höhle gleichen Namens auf der anderen Seite der Insel in Monkstadt bringen soll. Einige Stunden nachdem die Männer in der Höhle unterwegs sind, hört eine Frau an einem heiligen Brunnen in Tulach bei Harlosh einen Piper ausrufen: *Is trugh a Rìgh is mi gun trì làmhhan, dà làimh sa' phìob, tè sa' chlaindeamh – O Gott hätte ich nur drei Hände – zwei für den Dudelsack und eine für das Schwert.* Laut Tolmie ist diese Legende weitverbreitet und wird auch in Verbindung mit anderen Gegenden erzählt; sie weiß allerdings von einer Version, die sich auf MacCruimein bezieht, der in die goldene Höhle geht und nicht mehr zurückkehrt. Er spielt dort schließlich verzweifelt das Stück. *Cha till, cha till, cha till MacCruimein – MacCruimein wird nicht zurückkehren.*

Für Tolmie ist die Musik eine Art Zauber, die den Piper vor der Vernichtung bewahrt. Als er aufhört zu spielen, ist sein Ende gekommen.<sup>362</sup> Alleine von den assoziierten Liedern und Balladen gibt es mindestens drei bei Tolmie, die als Schlaflied gesungen werden. Eine weitere Version taucht in der Gesto-Collection<sup>363</sup> auf, hier als *pibroch* bezeichnet. Im Archiv der School of Scottish Studies befinden sich mehrere Versionen und Fragmente der Version von Tolmie. Margaret Fay Shaw gibt zwei Versionen, ebenfalls sehr kurz und ihre Informanten in South-Uist bestätigen die Verbindung zur Legende um den Piper.<sup>364</sup> In Keith Norman MacDonalds Werk *Port à Beul* finden wir eine weitere fragmentarische Version. MacDonald sagt allerdings, dass es sich bei *Òir* um einen Schreibfehler handele, es heiße eigentlich: *Uamh an Ear – Höhle des Ostens.*<sup>365</sup>

Eine weitere Variante des gleichen Themas ist eine ungleich längere Ballade im Vergleich zu den bisher genannten. William Matheson singt 1961 in einer Aufnahme der School of S.Studies *uamh an òir*:<sup>366</sup> Diese ist in Tocher ausführlich dokumentiert und notiert.<sup>367</sup>

---

<sup>362</sup> Die gesamte Legende *uamh an òir* in Verbindung mit den MacCruimein findet sich in *The Celtic Monthly* 10 ab Seite 46.

<sup>363</sup> Gesto Collection. S. 23 Anhang

<sup>364</sup> Shaw (1999: 132,133)

<sup>365</sup> MacDonald (1902: 130, 131)

<sup>366</sup> *Uamh an Òir* [www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/86909/1](http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/86909/1) besucht am 22.November 2018

<sup>367</sup> Tocher 47. School of Scottish Studies, Edinburgh 1994.

## UAMH an ÒIR

Is truagh a Rìgh gun trì làmhan  
Dà làimh sa' phìob, dà làimh sa' phìob  
Is truagh a Rìgh gun trì làmhan  
Dà làimh sa' phìob, làmh sa' chloidheamh

Eadarainn a' chruit, a' chruit, a' chruit  
Eadarainn a' chruit, mo chuideachd air m' fhàgail  
Eadarainn a luaidh, a luaidh, a luaidh  
Eadarainn a luaith, 's i ghall' uain' a shàraich mi

Mo thaobh fodham, m' fheòil air breòthadh  
Daol 'nam shùil, Daol 'nam shùil  
Dà bhior iarainn 'gan sior fhiaradh  
Ann am ghlùin, ann am ghlùin

Bidh na minn mheigeach 'nan gobhar chreagach  
man tig mise, man till mis' á Uaimh an Òir, Uamh an Òir  
'S na lothan cliata nan each dhialta  
man tig mise, man till mis' á Uaimh an Òir, Uamh an Òir

Bidh na laoigh bheaga 'nan crodh eadraidh  
man tig mise, man till mis' á Uaimh an Òir, Uamh an Òir  
'S na mic uchda 'nam fir fheachda  
man tig mise, man till mis' á Uaimh an Òir, Uamh an Òir

'S iomadh maighdeann òg fo chiad bhàrr  
Théid a-null, théid a-null  
man tig mise, man till mis' á Uaimh an Òir, Uamh an Òir

## nach William Matheson

Furchtbar o Herr, dass ich nicht drei Hände habe  
zwei für den Dudelsack 2x  
Furchtbar o Herr, dass ich nicht drei Hände habe  
zwei für den Dudelsack, eine für das Schwert

Zwischen uns die Harfe, die Harfe, die Harfe  
meine Gefährten haben mich verlassen  
Zwischen uns, mein Lieb, mein Lieb, mein lieb  
die grüne Hündin, die mich vernichtet.

Meine Seite unter mir, mein Fleisch ist verrottet  
ein Käfer in meinem Auge, ein Käfer in meinem Auge  
zwei eiserne Nägel dringen immer weiter ein  
in mein Knie, in mein Knie

meckernde Zicklein werden zu Bergziegen  
bevor ich aus der goldenen Höhle zurückkehre  
und reife Fohlen werden zu gesattelten Pferden  
bevor ich aus der goldenen Höhle zurückkehre

die kleinen Kälber werden zu Milchkühen  
bevor ich aus der goldenen Höhle zurückkehre  
und Schoßkinder werden zu bewaffneten Männern  
bevor ich aus der goldenen Höhle zurückkehre

manch ein Mädchen in seiner ersten Blüte  
werden vorübergehen, werden vorübergehen  
bevor ich aus der goldenen Höhle zurückkehre

Dieser sehr unheimlich klingende Text erschließt sich größtenteils selbst, zwei Begriffe bedürfen allerdings der Erläuterung, damit der Sinn der gesamten Ballade klarer wird. Die im Refrain auftauchende Harfe – *cruit* ist hier offensichtlich fehl am Platze. Es handelt sich laut William Matheson entweder um einen Harfenisten als Konkurrenz zum Dudelsackspieler oder eher um das Wort *croit*, welches auch Hügel oder Brocken bedeuten kann und als Hindernis zwischen den Dudelsackspieler und seiner Begleitung verstanden werden kann.

*A luaidh* scheint hier mit „mein Schatz, mein Lieb“ im Kontext nicht zu passen, möglicherweise ist eher das Wort *luaidh* – Blei als bleiernes Hindernis, vielleicht ein Tor, zu verstehen.<sup>368</sup>

William Matheson erläutert in der Aufnahme der School of Scottish Studies, dass unter der *gall uain'* – der grünen Hündin ein Feenhund zu verstehen ist, der entweder den Piper bedrängt oder ihn eigentlich schützen soll, dies aber nicht tut. Wir erinnern uns, dass bereits Gregorson Campbell berichtet, dass Feen-Hunde immer ein grünes Feld haben. In einer Version der Sage wird berichtet, dass, nachdem der Piper aufgehört hat zu spielen und nach Hilfe ruft, ein grüner Hund mit versengtem Fell aus der Höhle gelaufen kommt. Von dem Piper sieht und hört man nie wieder.

Der Sage folgend hat MacCruimein im Angesicht seines Endes noch schnell ein Stück auf seinen Tod gespielt:

Nach truagh leat mi gun trì làmhan	Schlimm, dass ich nicht drei Hände habe
Nach truagh leat mi gun trì làmhan	Schlimm, dass ich nicht drei Hände habe
Nach truagh leat mi gun trì làmhan	Schlimm, dass ich nicht drei Hände habe
dà làimh sa' phìob is té sa' chladheamh	zwei für den Dudelsack und eine für das Schwert

meall òir, meall òir, meall òir mo ghille	Haufen von Gold, von Gold, von Gold, mein Sohn
meall òir, meall òir, meall òir mo ghille	Haufen von Gold, von Gold, von Gold, mein Sohn
meall òir, meall òir, meall òir mo ghille	Haufen von Gold, von Gold, von Gold, mein Sohn
ma bhitheas tu beò is tu pròis do chinnidh	wenn du lebst, dann bist du der Stolz der Deinen

mo ghaol, mo bhean òg is mo chòigear chloinne	meine Liebe, meine junge Frau, meine 5 Kinder
mo ghaol, mo bhean òg is mo chòigear chloinne	meine Liebe, meine junge Frau, meine 5 Kinder
mo ghaol, mo bhean òg is mo chòigear chloinne	meine Liebe, meine junge Frau, meine 5 Kinder mein
mo thòir, geall òir is na deòir a' sileadh	mein Verlangen, Goldgier und die Tränen werden vergossen.

mo chùl, mo chùl, mo chùl ri'm chruinneig	Abgewandt, abgewandt, abgewandt von meiner Liebsten
mo chùl, mo chùl, mo chùl ri'm chruinneig	Abgewandt, abgewandt, abgewandt von meiner Liebsten
mo chùl, mo chùl, mo chùl ri'm chruinneig	Abgewandt, abgewandt, abgewandt von meiner Liebsten
mo chùl ri do chùl gun dùil ri tilleadh	ohne Absicht zurückzukehren

<sup>368</sup> Matheson in Tocher 47. S. 284

Cha till, cha till, cha till MacCruimein	MacCruimein kehrt nicht wieder
Cha till, cha till, cha till MacCruimein	MacCruimein kehrt nicht wieder
Cha till, cha till, cha till MacCruimein	MacCruimein kehrt nicht wieder
Cha till e gu bràth gu latha na cruinne	Er kehrt bis zum jüngsten Tag nicht mehr wieder.

Offensichtlich handelt es sich um die Vermischung zweier Traditionsstränge zum Thema *uamh an òir*. Zeile 1 ist lediglich eine Abwandlung der langen Ballade *uamh an òir*. Dann jedoch wird die Geschichte weitergesponnen bzw. eine Begründung dafür geliefert, warum MacCruimein in die goldene Höhle geht. Offensichtlich erwartet er nach dem Chanter, dem Geschenk der Fee, noch mit immensem Reichtum beschenkt zu werden; und die Gier nach Gold treibt ihn ins Unglück. Und wenn wir uns an die Natur der Feen erinnern und ihre zweifelhaften Gaben für die Menschen, dann musste klar sein, dass in der goldenen Höhle nicht Lohn und Reichtum warten würde, sondern die Rechnung der Feen für den silbernen Chanter beglichen werden musste. In der traditionellen Überlieferung ist somit der Kreis geschlossen, und alle Charaktere der Geschichte werden ihren Rollen gerecht.

*Cha till, cha till* gibt es allerdings in noch mindestens drei weiteren Versionen. Hier diejenige, die Caraid nan Gaidheal<sup>369</sup> beisteuert:

### ***Cha till, cha till***

Dh' iath ceò nan stùc mu aodann Chuilinn  
 'Us sheinn a' bhean-shìth a torman mulaid  
 Tha sùilean gorm ciùin 's an Dùn a' sileadh  
 On thriall thu bhuainn 's nach till thu tuilleadh  
*sèist*  
 Cha till, cha till, cha till MacCruimein  
 An cogadh neo sìth, cha till e tuilleadh  
 Le airgead neo nì cha till MacCruimein  
 Cha till gu bràth gu latha na cruinne

Tha osag nan gleann gu fann ag imeachd;  
 Gach struthan is gach allt gu mall le bruthach;

### ***nach Caraid nan Gaidheal***

Der Nebel der Gipfel zieht über die Abhänge der Cuillins  
 und die Fee sang mit wehmutigem Raunen  
 Blaue Augen in der Burg weinen  
 Seit du von uns schiedst und nicht mehr wiederkehrst  
*Refrain:*  
 MacCruimein kehrt nicht mehr zurück  
 Im Krieg oder Frieden, nie mehr kehrt er zurück  
 um nichts in der Welt kehrt MacCruimein zurück  
 Nie kehrt er zurück bis zum jüngsten Tag.

Eine Brise durchstreicht sanft die Täler  
 langsam jedes Bächlein, jeder Fluss mit Abhang

<sup>369</sup> Caraid nan Gàidheal (1910: 381)

Tha ialt' nan speur feadh gheugan dubhach,  
a' caoidh gun d' fhalbh 's nach till thu tuilleadh  
*sèist*

Die Vögel des Himmels unter düsteren Zweigen  
klagen, dass du gingst und nicht mehr wiederkehrst.

Tha an fhairge fa dheòidh làn bròin 'us mulaid,  
Tha 'm bàta fo sheòl, ach dhiùlt i siubhal;  
Tha gàir nan tonn le fonn neo-shubhach  
Ag ràdh gun d' fhalbh 's nach till thu tuilleadh  
*sèist*

Das Meer schließlich ist voller Trauer und Gram  
Das Boot unter Segeln, aber es weigert sich zu segeln  
Das bittere Lachen der Wellen spricht,  
dass du gingst und nicht mehr wiederkehrst

Cha chluinnear do cheòl 's an Dùn mu fheasgar  
's mactalla nam mùr le mùrn 'ga fhreagairt;  
Gach fleasgach 's òigh, gun cheòl, gun bheadradh,  
On thrialld thu bhuainn 's nach till thu tuilleadh.  
*sèist*

Man hört deine Musik nicht mehr abends in der Burg  
Das Echo der Wände nicht mit Freude beantwortet  
jeder Jüngling, jede Maid (ist) ohne Musik, ohne Flirt  
Seit du von uns schiedest und nicht mehr wiederkehrst.

In dieser Version ist von der Fee die Rede, die das Verschwinden MacCruimeins beklagt. Sie tut das mit wehmütigem Raunen, einer Spezialität der Feen, wie bereits Gregorson Campbell weiß. Allerdings wird hier in keiner Strophe eine Verbindung mit der goldenen Höhle hergestellt. Im Kontext seiner Geschichte bezieht Caraid nan Gàidheal dieses Lied allerdings auch auf ein anderes Ereignis im Leben eines der MacCruimein Dudelsackspieler, nämlich der Tatsache, dass MacCruimein die Fähigkeit zu musizieren ursprünglich von der Fee bekommen hatte, die in ihn verliebt war.

Neben dieser Version gibt es noch mehrere weitere, die allerdings alle „Cha till MacCruimein“ heißen

#### **Cha till MacCruimein 1** <sup>370</sup>

Cha till, cha till, cha till MacCruimein  
An cogadh neo sith, cha till e tuilleadh  
Cha till, cha till, cha till MacCruimein  
's ged thilleas a phìob, cha till MacCruimein

#### **Allan MacDonald, Glen Uig**

MacCruimein kehrt nicht zurück, nicht zurück  
Ob Krieg oder Frieden, er kehrt nicht mehr zurück  
MacCruimein kehrt nicht zurück, nicht zurück  
Obwohl sein Dudelsack zurückkehrt, kehrt er nicht zurück

Cha till, cha till, cha till MacCruimein

MacCruimein kehrt nicht zurück, nicht zurück

---

<sup>370</sup> Version Allan MacDonald Juli 2012

's ged thilleas MacLeòid, cha bheò MacCruimein	Obwohl MacLeòid zurückkehrt, ist MacCruimein tot
Cha till, cha till, cha till MacCruimein	MacCruimein kehrt nicht zurück, nicht zurück
Cha till gu bràth gu latha na cruinne	Er kehrt nimmer zurück bis zum jüngsten Tag

Mo chùl rid chùl, gun dùil ri tilleadh	Von Dir abgewandt, ohne Hoffnung zurückzukehren
Mo bheul rid bheul 's na deòir a' sileadh	Mein Mund gegen Deinen, und die Tränen laufen
Mo chùl rid chùl, gun dùil ri tilleadh	Von Dir abgewandt, ohne Hoffnung zurückzukehren
Mo bheul rid bheul 's na deòir a' sileadh	Mein Mund gegen Deinen, und die Tränen laufen

Mo chùl tuilleadh riut, gun dùil tilleadh riut	Von Dir abgewandt, ohne Hoffnung zurückzukehren
Gun dùil tilleadh riut, gun dùil tilleadh riut	ohne Hoffnung zurückzukehren (2x)
Mo chùl tuilleadh riut, gun dùil tilleadh riut	Von Dir abgewandt, ohne Hoffnung zurückzukehren
Mo chùl rid chùl 's na deòir a' sileadh.	Von Dir abgewandt, und die Tränen laufen

Von William Matheson existiert eine Aufnahme<sup>371</sup> der School of Scottish Studies, die dieses Motiv aufnimmt:

Cha till, cha till, cha till, cha till MacCruimein	MacCruimein kehrt nicht wieder, wieder, wieder
Cha till, cha till, cha till, cha till MacCruimein	MacCruimein kehrt nicht wieder, wieder, wieder
Cha till, cha till, cha till, cha till MacCruimein	MacCruimein kehrt nicht wieder, wieder, wieder
MacCruimein 's a phìob, cha till e tuilleadh	MacCruimein und sein Dudelsack kehren nicht wieder

Mo chùl, mo chùl, mo chùl rim chruinneig	Abgewandt, abgewandt, abgewandt von meiner Liebsten
Mo chùl, mo chùl, mo chùl rim chruinneig	Abgewandt, abgewandt, abgewandt von meiner Liebsten
Mo chùl, mo chùl, mo chùl rim chruinneig	Abgewandt, abgewandt, abgewandt von meiner Liebsten
Mo chùl ris na Dùn, gun dùil ri tilleadh	Abgewandt von der Burg, ohne Hoffnung wiederzukehren

'S ann am Port-Ruigh a dh' fhàg mi mo chruinneag	In Portree ließ ich meine Liebste zurück
'S ann am Port-Ruigh a dh' fhàg mi mo chruinneag	In Portree ließ ich meine Liebste zurück
'S ann am Port-Ruigh a dh' fhàg mi mo chruinneag	In Portree ließ ich meine Liebste zurück
mo thriuir nigheann donn 's mo chòignear chloinne	meine drei dunklen Töchter und meine fünf Kinder

Dol sìos, dol sìos, dol sìos dhan iomairt	Hinunter geht es in den Krieg
Dol sìos, dol sìos, dol sìos dhan iomairt	Hinunter geht es in den Krieg
Dol sìos, dol sìos, dol sìos dhan iomairt	Hinunter geht es in den Krieg
bha fear air a' bhàr, sùil bhlàth a' sileadh	Ein Mann lag am Boden, ein ruhiges Auge weint

<sup>371</sup> [www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/95432/1](http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/95432/1) besucht am 21. November 2018

Cha till, cha till, cha till, cha till MacCruimhein	MacCruimein kehrt nicht wieder, wieder, wieder
Cha till, cha till, cha till, cha till MacCruimhein	MacCruimein kehrt nicht wieder, wieder, wieder
Cha till, cha till, cha till, cha till MacCruimhein	MacCruimein kehrt nicht wieder, wieder, wieder
ged thilleas MacLeòid, cha till e tuilleadh	Obwohl MacLeòid zurückkehrt, kommt er nicht wieder.

Diese Versionen, wie die von *Caraid nan Gàidheal* nehmen Bezug auf ein historisches Ereignis<sup>372</sup> im Jahre 1746, bei dem eine Abordnung der MacLeòid zusammen mit Dòmhnall Bàn MacCruimein auf hannoveranischer Seite im Vorfeld der Schlacht bei Culloden in der Nähe von Moy 6 Meilen entfernt von Inverness in ein Scharmützel verwickelt werden und als einziger MacCruimein dabei den Tod findet. Er hatte wohl schon bei der Verabschiedung auf Skye dieses Ende vorausgesehen und dazu ein Stück komponiert, und er spielt es bei Moy angesichts des Todes. Die Informationen in den einzelnen Versionen über MacCruimein sind hier konkreter als bei *Caraid nan Gàidheal*. MacCruimein ist offensichtlich verheiratet, hat drei Töchter und fünf Söhne, die er in Portree verlässt, um mit MacLeod in die Schlacht zu ziehen. Ob das Stück bereits vorher, von einer Vorahnung erfasst, von ihm komponiert oder hinterher von den Rückkehrern publik gemacht oder sogar komponiert wurde, lässt sich heute nicht mehr sagen.

Im Jahre 1978 hat Virginia Blankenhorn<sup>373</sup> bereits den Komplex *Uamh an òir* und *Cha till* für die School of Scottish Studies untersucht und präsentiert eine weitere Version von *Cha till*, diesmal auf English und von Sir Walter Scott<sup>374</sup> geschrieben:

#### **MacKrimmon's Lament**

MacLeod's wizard flag from the grey castle sallies,  
The rowers are seated, unmoor'd are the galleys;  
Gleam war-axe and broadsword, clang target and quiver,  
As Mackrimmon sings, "Farewell to Dunvegan for ever!  
Farewell to each cliff, on which breakers are foaming;  
Farewell, each dark glen, in which red-deer are roaming;  
MacLeod may return, but Mackrimmon shall never!

"Farewell the bright clouds that on Quillan are sleeping;  
Farewell the bright eyes in the Dun that are weeping;

---

<sup>372</sup> Campbell (2004: 146–147)

<sup>373</sup> Virginia Blankenhorn (1978: 46)

<sup>374</sup> AA Band II (1816: 54)

To each minstrel delusion, farewell! – and for ever –  
Mackrimmon departs, to return to you never!  
The Banshee's wild voice sings the death-dirge before me,  
The pall of the dead for a mantle hangs o'er me;  
But my heart shall not flag, and my nerves shall not shiver,  
Though devoted I go – to return again never!

"Too oft shall the notes of Mackrimmon's bewailing  
Be heard when the Gael on their exile are sailing;  
Dear land! to the shores whence unwilling we sever,  
Return – return – return shall we never!  
Cha till, cha till, cha till sin tuille!  
Cha till, cha till, cha till sin tuille,  
Cha till, cha till, cha till sin tuille,  
Ged thillis MacLeod, cha till Mackrimmon!"

Sie stellt fest, dass Caraid nan Gàidheal dieses Gedicht wohl selbst ins Gälische übersetzt und in *an Teachdaire Gàidhealach* veröffentlicht hat.<sup>375</sup> So hat es Eingang in die gälische Überlieferung gefunden. Das Lied selber hat dann große Verbreitung erfahren, da es häufig am Hafen für die Auswanderer gespielt wurde, die mit dem Schiff ihre alte Heimat verlassen mussten. Daher auch die Änderung im Text *cha till sin(n) tuille(adh) – wir werden nicht zurückkehren*. Trotz des recht schwülstigen und romantisierenden Stils von Scott beziehen sich seine Version und die von Caraid nan Gàidheal und auch von Matheson auf ein wohl tatsächlich stattgefundenes Ereignis, den Tod von Dòmhnall Bàn MacCruimein in Moy im Jahre 1746. Wir erkennen hinter all den ausschmückenden, emotional aufgeladenen, poetischen Mitteln eine reale Burg Dunvegan, eine Seefahrt und die sich in Dunvegan befindliche Feenflagge bei Scott. Die Version von Matheson liefert ergänzende Informationen: In Portree verabschiedet sich MacCruimein von seinen Angehörigen. Das alles kann so passiert sein und hat in seiner Substanz nichts märchenhaft Überhöhtes an sich. Dass MacCruimein möglicherweise sein Ende vorhergesehen hat, wie Matheson aus seiner mündlichen Überlieferung erzählt, taucht schriftlich 1763 bei Theophilus Insulanus, *Treatise of the second sight* bereits auf, also weit vor MacKay.<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Blankenhorn (1978: 49)

<sup>376</sup> Blankenhorn (1978: 47)



So kann hier festgestellt werden, dass der gesamte Komplex um Dòmhnall Bàn MacCruimein und seinen Tod und die damit verbundene Überlieferung historisch schlüssig und somit Teil der historischen Überlieferung der gälischen Kultur sein kann. Dabei nimmt keine der Versionen Bezug auf den Sagenkomplex *uamh an òir*.

### **Zusammenfassung**

Wie sind nun die Geschichten um die Feen, den Clan MacCruimein und das Dudelsackspiel einzuordnen? Handelt es sich um traditionelle Überlieferung in der gälischen Volkskultur oder um gut gemachte Erfindungen? Oder eine Mischung aus beidem?

Wir erinnern uns kurz an die Protagonisten der schriftlichen Überlieferung:

Angus MacKay und seine *Collection of Ancient Highland Music* 1838. Ob MacKays Vater jemals wirklich ein Schüler der MacCruimein war, lässt sich nicht sagen, da es keinerlei andere Aufzeichnungen als die seines Sohnes gibt. Dieser wurde nach einem Besuch Königin Victorias im Hochland zum ersten königlichen Piper ernannt. Victoria folgt hier einer ihr zu Ohren gekommenen alten Tradition im Hochland, die sie hier im größeren Kontext der britischen Monarchie wiederaufleben lässt. Dieser Piper stürzt sich in geistiger Verwirrung und in dem Glauben, mit Viktoria verheiratet zu sein, in die Themse. Wir wissen nicht, ob er bereits gesundheitlich angegriffen war, als er seine *Collection* zusammenstellte und die biographischen Daten zu den MacCruimein verfasste.

Caraid nan Gàidheal und seine selbstverfassten Periodika *An teachdaire Gàidhealach* und *An deò grèine* und seine Version des Gedichtes scheint eine Rückübersetzung eines Textes von Sir Walter Scott aus dem Englischen zu sein und ist somit kein ursprüngliches gälisches Substrat. Ein kleines Stück dieses Gedichtes landet über die mündliche Überlieferung dann schließlich in *Carmina Gadelica*. Diese hochangesehene Sammlung adelt das Gedicht sozusagen als Originalüberlieferung.

Niall Ross erzählt die Geschichte in einem Schulbuch nach und sorgt so für ihre große Verbreitung. Seine Version basiert eindeutig auf der von Caraid nan Gàidheal.

Und schließlich das Haus MacLeòid selbst, welches durch die Abhaltung des *silver chanter competition* dafür sorgt, dass die Geschichten um die MacCruimein und ihren Feen-Chanter

regelmäßig weitergetragen und unter Aspekten des Marketings öffentlichkeitswirksam als magisch bezeichnet weiterverbreitet werden<sup>377</sup>

Bleibt zu klären, wie das berühmte College der MacCruimein und der Feengabe des chanterers einzuordnen ist.

Es gibt auch hier die mündliche Überlieferung, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts lebendig war und hier eine Verbindung zwischen den Feen, den MacCruimeins und dem Dudelsackspiel sieht. Allerdings wird die Geschichte, dass Piper in Höhlen verschwinden ebenso in anderen Landesteilen Schottlands erzählt und ist nicht singulär mit den MacCruimein verbunden. Blankenhorn erwähnt eine Version von *Cha till*, die sie von Mòrag NicLeòid von der School of Scottish Studies hörte. William Matheson kannte sie ebenfalls. Dies ist die gleiche Version, die der Autor von Margaret Stewart lernte, und es ist die einzige, die auf die goldene Höhle verweist.

Eine sehr kontroverse Meinung zum Thema MacCruimein vertritt der Autor und Dudelsackspieler Alastair Campsie.<sup>378</sup> Er bestreitet schlichtweg die Existenz einer Dudelsackschule der MacCruimein in Boraraigh, da sich seiner Meinung nach hierzu keinerlei belastbare schriftliche Quellen finden lassen. Die Angaben MacKays in seiner Collection zieht er ebenso in Zweifel, da seiner Meinung nach MacKay bereits im Alter von 20 Jahren wahnsinnig war und seine Collection möglicherweise eine selbstfabrizierte und veränderte Version von Musikstücken war, die mit den MacCruimein nicht zu tun hat. Dies hat in den verschiedenen Fraktionen der schottischen Dudelsackszene für teils heftige Grabenkämpfe gesorgt, unter denen nicht zuletzt Campsie zu leiden hatte.

Möglicherweise ist die Theorie Campsies aber nicht vollkommen abwegig. Möglicherweise hat der Vater Mackay nicht bei einem MacCruimein gelernt. Möglicherweise hat Angus MacKay seine Collection auch zu seinem eigenen Ruhm verfasst. Es wäre nicht das erste Mal, dass Folklore- oder Musiksammler die Tradition zu ihren eigenen Gunsten veränderten. Allerdings spricht dagegen, dass kein geringerer als Alasdair MacMhaistir Alasdair seine Ode an den großen Dudelsack des MacCruimein schreibt und mit Lob über 18 Strophen lang mit

---

<sup>377</sup>The competitors for the 2012 Silver Chanter competition held in the Castle on 8th August. Pictured in the Dining Room with the worthy winner, Iain Speirs, second from right and their adjudicator, Jim MacGillivray, front left, who captured ... the spirit of this event in his vote of thanks by saying that this is a magical place and the Piobaireachd is magical music played on magical instruments by magical men.

[http://www.dunvegancastle.com/content/default.asp?page=s25\\_4](http://www.dunvegancastle.com/content/default.asp?page=s25_4) besucht am 29.7.2017

<sup>378</sup> Gibson (2002: 111)

insgesamt 214 Zeilen nicht eben spart. Hätte es keinen MacCruimein mit einer solch hoher Kunstfertigkeit gegeben, wäre dieses Gedicht wohl nicht entstanden.

Ob man zu irgendeiner Zeit wirklich geglaubt hat, dass die Musik von den Feen kommt, kann man heute nur aufgrund der vielen Erzählungen vermuten. Dass wir heute aber noch von elfenhaftem Spiel sprechen, wenn wir eine virtuose Theaterschauspielerin sehen oder exquisitem Harfenspiel lauschen, wird niemand bestreiten. Große Orchestermusik bezeichnen wir als eine Offenbarung – und wo wäre die Musik näher mit dem Transzendenten verbunden als z.B. in der Kirchenmusik?

So handelt es sich möglicherweise um nichts als einen seit hunderten von Jahren weitergetragenen Ausdruck der Bewunderung für eine Musik, die auf ihre Weise bis heute einzigartig ist. Virginia Blankenhorn stellt 1978 eine Vermischung der traditionellen Überlieferung und der Erfindungen des 19. Jahrhunderts fest. Sie geht allerdings nicht auf die Abtrennung der gälischen Sprache von ihrem kulturellen Kontext ein. *Pìobaireachd* lässt sich ohne die Kenntnis der gälischen Sprache aber nicht adäquat spielen oder vermitteln.<sup>379</sup>

Die damit verbundenen gälischen Überlieferungen in Literatur und Musik lassen sich in Übersetzungen nur ansatzweise verstehen. Sie werden von großen Teilen der nicht Gälisch sprechenden Musiker seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bis heute im Gegenteil komplett ignoriert, obwohl wir heute so leicht wie noch nie online Zugang zu den Quellen haben.

Waren bis ins 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zuerst Gälisch und dann beide Sprachen, Englisch und Gälisch, Träger der gegenseitig sich vermischenden Erzählungen und schrieben Traditionen fort, solange das Gälische noch stark genug dazu war, geschieht dies heute immer mehr ausschließlich über das Englische. Und hier manifestiert sich seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert der endgültige Bruch in der traditionellen Überlieferung.

Gälische Feen sprechen in englischer Übersetzung zu uns, und *pìobaireachd* wird Pibroch genannt, in ein diskussionswürdiges Notationssystem übertragen und die einzelnen Stücke mit englischen Titeln benannt. Die gälische Musik bekommt einen neuen Rahmen im kulturellen Kontext der anderen Sprach- und Kulturwelt und existiert parallel in ihrer immer kleiner werdenden Sphäre weiter.

---

<sup>379</sup> dazu auch die Thesen von Allan MacDonald:  
<http://www.cl.cam.ac.uk/~rja14/musicfiles/manuscripts/allanmacdonald/ch1.pdf>  
besucht am 29.7.2017

Die Ausführungen zum Clan der MacCruimein und zum von ihnen maßgeblich repräsentierten musikalischen Genre *pìobaireachd* zeigen exemplarisch, wie weitverzweigt die Herkunft eines einzigen Liedstoffes in der gälischen Kultur sein kann und wie eng er mit Personen verknüpft ist. Bis heute sind die Protagonisten bekannt, ihre musikalischen Werke lassen sich ihnen zuordnen, Texte und Musik sind bekannt und werden gespielt bzw. aufgeführt. Die Tatsache, dass bis heute Gewährsleute über das Wissen um die Zusammenhänge zwischen Lied und Geschichten verfügen, belegt, dass die Tradierung bis heute noch in der gälischen Kultur lebendig ist. Teilweise haben die Themen Eingang in den englischsprachigen Kulturraum Schottlands gefunden.

Die in diesem Kapitel aufgezeigte Verbindung nur dieses einen Liedkomplexes um die goldene Höhle und denjenigen, die diese Musik aufführen, zeigt die grundsätzliche Dichte des Stoffes, wenn wir Liedbiographien in der gälischen Überlieferung rekonstruieren wollen. Zu erwarten ist, dass die Rückverfolgung gälischer Vorlagen für die schottischen Lieder Beethovens ähnlich komplex sein wird.

## 10. Hohe Berge, Hirsche und der wilde, ungezähmte Hochländer

### Die Rezeption der gälischen Sprache und Kultur in Kunst, Literatur und Musik

*"Alles, was Emotionen in der Musik hervorrufen können hat der Kelte getan; in den schottischen und irischen Melodien atmet die eigentliche Seele der Emotionen. Aber mit all dieser Kraft des musikalischen Empfindens, über welche der Kelte verfügt, so bestrebt nach Emotion; er hat keine Muße für die Wissenschaft, im Vergleich mit dem, was der weniger gefühlvolle Deutsche bewirkt hat, ständig sein musikalisches Gefühl mit der Wissenschaft eines Sebastian Bach oder Beethoven weiterentwickelnd,."<sup>380</sup>*  
(Matthew Arnold, 1867)

#### 10.1. Keltomanie

Die schottisch-gälische Sprache gehört zur keltischen Gruppe der indogermanischen Sprachen. Die Rezeption der kulturellen Leistungen in den keltischen Sprachen, und hier insbesondere der schottisch-gälischen, wird bis heute zum größten Teil von Wünschen, Vorstellungen, Vorurteilen und Projektionen der Rezipienten verdeckt. Sie macht es bis heute schwer bis unmöglich, mit authentischen Informationen über die gälisch-sprachige Sprache und Kultur zum Informationsempfänger durchzudringen. Insbesondere die weltweit populären Musikstile, die heute keltisch genannt werden, verdecken die tatsächlich überlieferte und originär geschaffene Musik der keltischen Sprachen teilweise bis zur Unkenntlichkeit. Es handelt sich um ein Teilproblem eines größeren Phänomens, welches in der Literatur als Keltomanie, Keltenwahn oder auch Keltenideologie, im englischsprachigen Raum als Celticism oder Celtomania<sup>381</sup> bekannt ist. Chapman beschreibt eine

---

<sup>380</sup> Arnold (1867: 103-104): "All that emotion can do in music the Celt has done; the very soul of emotion breathes in the Scotch and Irish airs but with all this power of musical feeling, what has the Celt, so eager for emotion, that he has no patience for science, effected in music, to be compared with what the less emotional German, steadily developing his musical feeling with the science of a Sebastian Bach or a Beethoven, has effected"

<sup>381</sup> Patrick Sims-Williams (1998: 1-35)

Keltenrezeption, die hauptsächlich bis heute durch Kelten-Klischees geprägt ist, angefangen bei Matthew Arnold<sup>382</sup> und Ernest Renan:

"In diesem zurückgezogenen Leben, in diesem Misstrauen gegen alles, was von außen kommt, müssen wir die Erklärung der Hauptmerkmale des Charakters der keltischen Rasse suchen. Es hat alle Mängel und alle Eigenschaften des Einzelnen: gleichzeitig stolz und schüchtern, gefühlsstark und tatenschwach; zu Hause frei und erfüllt; draußen unsicher und verlegen. Sie misstraut dem Fremden, weil sie in ihm ein feineres Wesen sieht als sich selbst, welches ihre Einfachheit missbrauchen würde. Gleichgültig gegenüber der Bewunderung anderer bittet sie nur um eine Sache, sie in Ruhe zu lassen. Es handelt sich um eine häusliche Rasse, die für die Familie und die Freuden des Zuhauses geschaffen ist."<sup>383</sup>

Zimmer schreibt zum Keltenwahn: "Die Begeisterung für das Nebulös-Schwärmerische des angeblich keltischen Charakters, sein Hang zur Esoterik und Emotionalität, sein Talent für Poesie und seine angeblich mangelnden Fähigkeiten zur rationalen Bewältigung der Welt spuken bis heute durch das Feuilleton selbst angesehener Zeitungen."<sup>384</sup> Maier fügt hinzu, dass sie erweitert wird "durch die missbräuchliche Vereinnahmung keltischen Kulturgutes für weltanschauliche oder politische Zwecke."<sup>385</sup> "Die Kelten, "das geheimnisvolle Volk", sind ein Modeartikel geworden, der sich allenthalben nicht schlecht verkauft, sei es im Bereich der nüchternen Wissenschaft, sei es in dem der Esoterikwelle. Man ist "keltenbewusster" geworden, und weiß oder glaubt zu wissen, was man den Kelten verdankt", so Birkhan.<sup>386</sup> Das Bestreben, ein angebliches "keltisches Erbe" wiederzuentdecken ist ebenfalls dieser Welle der Keltomanie zuzuordnen. Donald Meek merkt hier an:

"Keltisches Erbe wird von der Wirtschaft innerhalb der keltischen Regionen eifrig betont. Sie werben mit dem Image einer gesunden und alternativen Gesellschaft; und Kunst und Handwerk verschiedener Art, eine Vielzahl ‚keltischer‘ Waren offerierend, werden prominent beworben. Sie können ‚keltische‘ Ferien erleben oder in einem ‚keltischen‘ Stuhl sitzen. Es überrascht nicht, dass es einige Leute ankommt, ‚keltisch‘ zu träumen. Einige

---

<sup>382</sup> Arnold 1867

<sup>383</sup> Renan (2001: 8) C'est dans cette vie retirée, dans cette défiance contre tout ce qui vient du dehors, qu'il faut chercher l'explication des traits principaux du caractère de la race celtique. Elle a tous les défauts et toutes les qualités de l'homme solitaire: à la fois fière et timide, puissante par le sentiment et faible dans l'action; chez elle, libre et épanouie; à l'extérieur, gauche et embarrassée. Elle se défie de l'étranger, parce qu'elle y voit un être plus raffiné qu'elle, et qui abuserait de sa simplicité. Indifférente à l'admiration d'autrui, elle ne demande qu'une chose, qu'on la laisse chez elle. C'est par excellence une race domestique, formée pour la famille et les joies du foyer.

<sup>384</sup> Stefan Zimmer in Zimmer u.a. (2004: 8)

<sup>385</sup> Maier (1994: 188)

<sup>386</sup> Birkhan (1997: 4)

Enthusiasten gehen soweit, ihre ‚keltische‘ Kindheit nachzuerleben, die (seltsamerweise) unentdeckt blieb, bis sie ein bemerkenswertes Erwachsenenalter erreicht hatten.<sup>387</sup>

Alexander Demandt schreibt, dass der Keltenwahn nicht nur den deutschen Wortschatz bereichert habe, um "Druidentor, Druidenzauber, Druidenstein, Druidenzirkel und Druidenkraft", sondern auch im politischen Alltag Auswirkungen habe. Er zitiert den ehemaligen österreichischen Kanzler Bruno Kreisky, der die Österreicher als "Nachfolger der Kelten" bezeichnet hat, ferner sprach der Historiker Karl Bosl von den Bayern als "keltisch bestimmtes Mischvolk".<sup>388</sup>

## 10.2. Die Keltologie sorgt für Klärung

Die oben zitierten Vorstellungen zum Keltenbegriff halten sich hartnäckig bis heute, obwohl spätestens mit der Etablierung der Wissenschaft von der Keltologie zu Beginn des 19. Jahrhunderts besseres Wissen verfügbar ist. Seit Johann Caspar Zeuß (1808-1856) und Franz Bopp (1791-1867) über eine lange Reihe bedeutender Wissenschaftler bis zu Rudolf Thurneysen (1857-1940) und heutigen Vertretern ihres Faches darf man sich beim Keltenbegriff in der Keltologie nach Meek auf festem und sicherem Grund wissen: "Die Schlussfolgerung, dass der Begriff zu Recht auf eine bestimmte Sprachfamilie angewendet werden kann, wird durch eine Reihe substantieller philologischer Beweise bestätigt. Der sprachliche Anker ist zweifellos der sicherste Liegeplatz, der für den Begriff zur Verfügung gestellt werden kann."<sup>389</sup> Dies gilt selbstverständlich ebenso für die Belege zur Existenz von keltischen Kulturen, die die Archäologie hervorgebracht hat.

Jedoch kommt auch die Keltologie nicht umhin, sich mit der nebulösen Seite ihres Faches auseinanderzusetzen, da diese oft mit der Wissenschaft vermischt wird und man durchaus feststellen kann, dass die Etablierung des Faches unter anderem auch deshalb erfolgte, um die keltomanischen Nebel zu lichten und zu vertreiben. Die Erforschung der keltischen Sprachen und die wissenschaftlich abgesicherte, fundierte Übersetzung von Texten aus den

---

<sup>387</sup> Meek (2000: 9) "'Celtic heritage' is being marked assiduously by enterprise bodies within the Celtic areas, promoting an image of a healthy, alternative society; and arts and crafts of variant signs, offering a huge variety of "Celtic" wares, are prominently advertised. You can go for a 'Celtic' holiday or sit in a 'Celtic' chair. It is not surprising that many people appear to dream 'Celtic' dreams. Some enthusiasts are reliving their 'Celtic' childhoods, which (curiously) had remained undiscovered until they had reached years of considerable maturity.

<sup>388</sup> Demandt (2005: 119)

<sup>389</sup> Meek (2000: 8): "The conclusion that the term can be applied fairly to a particular family of languages is borne out by a substantial body of philological evidence. The linguistic anchor is undoubtedly the most secure mooring which can be provided for the term."

jeweiligen keltischen Sprachen in die großen europäischen Wissenschaftssprachen waren unter anderem auch die Antwort auf eine Fälschung.

### 10.3 Erfundene Tradition – Ossian

Im Jahre 1760 erschien in Edinburgh das Buch *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language*. Der Autor dieses Werkes war James MacPherson (1736-1796). MacPherson (Iain Mac a' Phearsain auf Gälisch) war selbst Gälischsprecher und hatte im schottischen Hochland und auf den Äußeren Hebriden einige gälische Manuskripte gesammelt. Diese 'Fragmente', wie er sie nannte, stammten, so behauptete er, von niemand geringerem als einem sagenhaften Helden der schottischen dark ages, Ossian, dem Sohn von Fingal. Professor Hugh Blair in Edinburgh sorgte für die Veröffentlichung von Ossians Gesängen, die sofort zu einem sensationellen Erfolg wurden. Es erschienen insgesamt drei Bände, einzeln und in Zusammenfassungen. Nach Band 1 im Jahre 1760 folgte sehr schnell 1761 *Fingal – An Ancient Epic Poem in Six Books; Together with Several other Poems, Composed by Ossian, the Son of Fingal* und schließlich im Jahre 1763 *Temora, an Ancient Epic Poem in Eight Books, Together with Several Other Poems, Composed by Ossian, The Son of Fingal*. 1773 erschien eine Gesamtausgabe aller drei Bände mit dem Zusatz *A New Edition, Carefully Corrected, And Greatly Improved*. Ossian wurde in Schottland als das wiederentdeckte und lange entbehrt Nationalepos angesehen, die Werke wurden in andere Sprachen übersetzt und fanden ihren Weg nach Mitteleuropa, wo sie ebenfalls enthusiastisch gefeiert wurden. Herder und Goethe zeigten sich begeistert, Ossian trug maßgeblich zur literarischen Strömung des *Sturm und Drang* bei, und sogar Napoleon besaß ein Exemplar. Bald jedoch tauchten Zweifel an der Echtheit der Werke auf, erste Zweifel äußerte Dr. Samuel Johnson, der sich auf seiner Hebridenreise vergeblich auch nach mündlichen Überlieferungen zu Ossian erkundigte. 1796 wurden Ossians Gesänge endgültig als teilweise Fälschung und Erfindung entlarvt, was ihrem weiteren Erfolg jedoch keinen Abbruch tat.<sup>390</sup>

---

<sup>390</sup> Teilweise erfundene oder stark veränderte "Originalliteratur" hat es auch in anderen keltischsprachigen Regionen gegeben. Zum bretonischen Barzaz Breiz vergleiche Hemprich in Zimmer u.a. (2004: 189).



#### 10.4. Kolonisierung und Romantisierung des Hochlandes

Ossian steht für das Phänomen in Schottland, dass die britisch akklimatisierte und in den britischen Gesamtstaat integrierte urbane Mehrheitsgesellschaft des schottischen Tieflandes den Hochlandbewohner insgesamt zwar als barbarisch, seine Lebensumgebung aber als *unspoiled in tradition* und *simplicity* begreift. Stroh bemerkt, dass das andere, traditionelle und authentische des unverdorbenen edlen Wilden den Gegensatz und auch die Alternative für die eigene rationale Lebensweise in der aufgeklärten Gesellschaft des Enlightenment bilde. Diese Idealisierung von Minderheitskulturen oder denjenigen, die eine vermeintliche Alternative zum sogenannten *mainstream* sind, hat eine bis heute anhaltende Tradition. Sie findet ihre besondere Ausprägung in Europa des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts mit der Ästhetisierung des Kelten durch Mitteleuropäer, im Vereinigten Königreich mit der ästhetischen Verklärung der Schotten durch andere Bewohner des britischen Staates und schließlich in Schottland selbst der Gälen im Hochland durch die Bewohner des schottischen Tieflandes, je nachdem, welche geographische Distanz zum Objekt der Begierde besteht.

Ähnliches lässt sich über die Ureinwohner von Kolonien sagen. Stroh stellt allerdings auch klar, dass es eine unabdingbare Voraussetzung für diese Rollenzuweisung und die anschließend stattfindende Romantisierung gebe: die Unterwerfung und Kontrolle über die entsprechende gesellschaftliche oder ethnische Gruppe. Sie darf die Mehrheitsgesellschaft nicht (mehr) bedrohen. Stroh führt weiter aus, dass der Gedanke, "primitive" Völker könnten über so etwas wie Tugenden verfügen, die "zivilisierte" Mehrheitsgesellschaft nicht davon abhalte, die Zivilisierung und damit die Integration in genau diese Gesellschaft zu fordern und zu fördern, die festgestellten simplen Tugenden werden dazu sogar als die Voraussetzung zum Erfolg dieses Vorhabens angesehen.<sup>391</sup>

In Bezug auf das schottische Hochland war die politische Integration seit 1746 vollzogen, Infrastrukturmaßnahmen, wie z.B. Straßenbau, ermöglichten nun die geographische Kolonialisierung, der nun die gesellschaftliche innere Kolonialisierung folgte. Dieser nächste Schritt war der schwierigste, nämlich den Ersatz der indigenen Sprache und Kultur durch die des britischen Gesamtstaates. Letztendlich bedeutete dies die Ausrottung der Sprache und Kultur der kolonisierten Territorien zugunsten der vermeintlich gesamtbritischen

---

<sup>391</sup> Stroh (2017: 115ff)

Mehrheitskultur. Waren die vermeintlich unzivilisierten Wilden erst einmal gezähmt, konnten sie gefahrlos innerhalb des neuen soziokulturellen Rahmens romantisiert werden. Die jetzt ungefährlichen, aber immer noch ausreichend fremden und andersartigen Gegenden des schottischen Hochlandes wurden nun ein begehrtes Reiseziel für eine finanziell gutgestellte britische und festland-europäische Oberschicht auf der Flucht vor dem *ennui* und zur Befriedigung des romantischen Erlebens. Martin Rackwitz<sup>392</sup> beschreibt die Zusammenhänge zwischen verbesserter Infrastruktur für Reisende und der Zunahme des Verkehrs im schottischen Hochland bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die zahlreichen frühen Touristen und ihre Reiseberichte erschaffen ein immer wiederkehrendes Bild des Hochlandes und seiner Bewohner, welches sich nur langsam von den prägenden Schilderungen in Camdens Britannia aus dem Jahre 1586 entfernt. Dort beschreibt er die Hochlandbewohner als gesetzlose Räuber und Diebe, kriegslüsternd, brutal und wilden Gebräuchen folgend. Die Jakobitenaufstände von 1689 bis 1746 verstärken dieses Bild noch zusätzlich. Insgesamt bilden die Reiseberichte, die Rackwitz zusammengetragen hat, die perfekte Kulisse für Schauergeschichten aller Art, ein literarisches Genre, welches zu dieser Zeit eine erste Hochkonjunktur erlebte.<sup>393</sup>

Erst mit der zunehmenden Integration in den britischen Gesamtstaat, wie von Stroh beschrieben, ändert sich nun das Bild. Gälen bzw. Hochlandbewohner werden Ende des 18. Jahrhunderts mehrheitskompatibel, sie werden als Beobachtungs- und Versuchsobjekt in die britische Gesellschaft inkorporiert, jedoch weit davon entfernt, als gleichberechtigt anerkannt zu werden. Oft werden sie als eine Art Ausstellungsobjekt oder Zootier betrachtet, welches entsprechend fasziniert bestaunt wird und von dem erwartet wird, dass es sich auch so verhält. Als besonders anschauliches Beispiel sei hier die deutsche Reisende Johanna Schopenhauer erwähnt, die von Rackwitz wie folgt zitiert wird: "St. Kilda, wo Menschen wohnen, die noch kein Geld kennen, keine Prozesse, keine Zeitungen, überall keine Bücher, da sie nicht lesen noch schreiben können; die wie Genssen auf ihren Bergen herumklettern und dabey, wie man mich versichert, das lustigste, offenherzigste, gutmüthigste Völkchen ausmachen, das villeicht jetzt auf Erden lebt."<sup>394</sup>

---

<sup>392</sup> Rackwitz (2004: 247ff)

<sup>393</sup> Siehe hierzu die einschlägigen Titel zeitgenössischer Autoren, wie Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Lord Byron, E.T.A. Hoffmann u.a.

<sup>394</sup> siehe auch Michaelis-Jena and Merson Hrsg.: Lady Travels – Johanna Schopenhauer, Seite. 54-55. und in J. Mawman: An Excursion To The Highlands Of Scotland And The English Lakes. London 1805. Dazu muss man

Neben den relativ gefahrlosen Reisemöglichkeiten und der beruhigten politischen Lage hatte sich das Bild des Hochlandbewohners nicht nur durch Ossian verändert. Bereits im Jahre 1757 erschien in London Edmund Burkes *Philosophical Enquiry Into The Origin of our Ideas Of The Sublime And Beautiful*. Es führte zu einer Neubewertung der Natur und somit auch des schottischen Hochlandes.<sup>395</sup> Künstler und Landschaftsmaler besuchten das Hochland, um sich diesem Naturerlebnis auszusetzen. Rackwitz zitiert hier den englischen Dichter Thomas Gray im Jahre 1756:

"Ich bin aus Schottland zurückgekehrt und von meiner Expedition entzückt. Ich spreche vom Hochland. Das Flachland ist einmal sehenswert, aber die Berge sind ekstatisch und sollten einmal im Jahr auf Pilgerreise besucht werden. Niemand außer diesen monströsen Kreaturen Gottes weiß, wie man so viel Schönheit mit so viel Entsetzen verbindet."<sup>396</sup>

### 10.5. Beauty and Horror in Musik, Kunst und Literatur

Neben Schönheit und Entsetzen – *Beauty* und *Horror* – war ein weiterer Faktor für die Hochlandbegeisterung prägend: der Niedergang der gälischen Sprache und Kultur, eine Entwicklung, welche das schottische Hochland mit derjenigen Irlands teilt. Stroh beobachtet, dass Voraussetzung für die Integration des schottischen Nordens in das soziokulturelle Konzept des britischen Gesamtstaates die Kontrolle und die Romantisierung der indigenen Kultur waren. Logische Konsequenz dieser Integration war das langsame, aber unaufhaltsame Verschwinden dieser Kultur. Das hinderte jedoch niemanden daran, ein Trugbild, sozusagen eine Phantasiewelt dieser Kultur in der Kunst, in der Musik und im Theater weiterzuspinnen. Die tatsächliche gälische Kultur war zum Aussterben verurteilt, ihre Wiedergänger in der Kunst und Kultur desjenigen, der sie zum Aussterben bestimmt hatte, sollten sich bis heute als äußerst langlebig herausstellen. Opernstoffe waren und sind von schottischen oder gälischen Themen bis heute inspiriert und spinnen den Mythos des Hochlandes fort. Sir Walter Scott lieferte mit seinen Romanen die literarischen Vorlagen für Welterfolge. Durch die Übersetzung seiner Werke ins Deutsche brach sich eine wahre Flut

---

anmerken, das sie bei ihrer Reise nie bis nach St. Kilda im Atlantik kam, sondern die Reise nur bis zum Fluss Tweed führte.

<sup>395</sup> Rackwitz (2004: 231)

<sup>396</sup> Tovey. D.C. Hrsg.: *The Letters Of Thomas Gray*. vol. iii London, 1912. Seite 95.: "I am returned from Scotland charmed with my expedition; it is of the Highlands I speak; the Lowlands are worth seeing once, but the mountains are ecstatic, and ought to be visited in pilgrimage once a year. None but those monstrous creatures of God know how to join so much beauty with so much horror."

schottischer Themen in der Musikwelt der deutschsprachigen Länder und insgesamt Europas Bahn. 1819 erschien *The Bride of Lammermuir* von Walter Scott<sup>397</sup>, wenige Jahre später schrieb Donizetti eine Oper basierend auf Scotts Werk – *Lucia di Lammermoor*<sup>398</sup>. Die Premiere fand am 26 September 1835 im Teatro San Carlo in Neapel und 1838 in Berlin statt. Goethe<sup>399</sup> zählte Scotts *Waverley* zu den besten Büchern der Welt; und Theodor Fontane nannte ihn *den Shakespeare unter den Schriftstellern*.<sup>400</sup>

1834 schrieb Donizetti eine weitere Oper mit schottischem Thema, *Maria Stuarda*<sup>401</sup>, dieses Mal basierend auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*, einem weiteren schottischen Thema. Schiller hatte *Maria Stuart* im Jahre 1800 fertiggestellt, das Stück erlebte seine Premiere am 14. Juni desselben Jahres am Hoftheater in Weimar; zum Thema hatte er bereits ab dem Jahre 1783 recherchiert. Interessanterweise erlebte die Oper ihre deutsche Premiere erst 1963 in Stuttgart.<sup>402</sup> 1847 wurde die Oper *MacBeth* von Guiseppe Verdi am Teatro della Pergola in Florenz uraufgeführt, 1850 in Hannover<sup>403</sup>.

Seit den Zeiten Walter Scotts haben schottische Themen auf Musikbühnen nichts von ihrem Reiz verloren und werden bis heute gespielt. 1934 schrieb Dmitri Schostakowitsch seine Oper *Lady MacBeth aus Mzensk*<sup>404</sup> (deutsche Premiere im Jahre 1959 in Düsseldorf). 2006 veröffentlichte Elfriede Jelinek ihr Drama *Ulrike Maria Stuart*, in dem die Biographien der deutschen RAF- Mitglieder Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin mit den Personen Maria Stuarts sowie Elisabeths I., der schottischen und der englischen Königin, verschmelzen.<sup>405</sup> Wenn es um die Bearbeitung schottischer Stoffe geht, darf Felix Mendelssohn-Bartholdy nicht übergangen werden. Nachdem er die Hebrideninseln Staffa und Mull besucht hatte, entstand 1832 *Die Hebriden op. 26*, gefolgt von *Sinfonie Nr. 3 a-Moll („Schottische“) op. 56*

---

<sup>397</sup> Eine Auswahl der Werke Scotts in deutscher Übersetzung:

- Ivanhoe
- Im Auftrage des Königs – Die gefährlichen Abenteuer des Quentin Durward
- Kenilworth
- Das Herz von Mid-Lothian
- Richard Löwenherz

Liste der dt. Übersetzungen Scotts bei: <http://www.gasl.org/as/referenz/alles.php> besucht am 7.8.2018

<sup>398</sup> Harenberg Kulturführer Oper 2007: 147)

<sup>399</sup> Weber, Hermann: Hrsg.: Annäherungen an das Thema "Recht und Literatur" – Recht, Literatur und Kunst in der Neuen Juristischen Wochenschrift (1)

Sir Walter Scott – Dichter, Sheriff, Schotte. Baden-Baden (2002: 91-108)

<sup>400</sup> Herrmann Weber, (1990: 2)

<sup>401</sup> Harenberg (2007: 148)

<sup>402</sup> Harenberg (2007: 148)

<sup>403</sup> Harenberg (2007: 657)

<sup>404</sup> Harenberg (2007: 554)

<sup>405</sup> Hier muss auch Mike Oldfield genannt werden – To France, auf der LP Discovery im Jahre 1984

im Jahre 1842. Carl Loewe (1796 – 1869) wurde mit seinen Balladen *Archibald Douglas* und *Thomas der Reimer* bekannt.<sup>406</sup> Max Bruch (1838-1920) schuf die *Schottische Fantasie für Violine und Orchester Es-Dur op. 46* in den Jahren 1879/80, dabei bezog er sich auf Mendelssohn-Bartholdy.

## 10.6. Simpel, wild und romantisch – schottische Liedbearbeitungen

Die Liedbearbeitungen von Haydn, Pleyel, Weber, Kozeluch, Beethoven und anderen sind Teil dieser Begeisterung für alles Schottisch-Keltische. Ob ein Stoff für eine klassische Komposition nun auf einer scheinbar keltischen Quelle beruhte oder nicht, war jedoch nicht unbedingt wichtig, solange es wild und mysteriös zuing. Erklärungen zum Ursprung eines Liedes bleiben nebulös, werden Melodiesammlern von leider unbekanntem Damen und Herren mitgeteilt oder nur fragmentarisch aus der Kindheit erinnert. Zu anderen Liedern werden Geschichten erfunden. Das Lied *Gramachree* von Josef Haydn wurde wie folgt überschrieben: "said to have been written in Bedlam by a Negro" Das Stück wurde wohl eher nicht "von einem Neger in Bedlam" geschrieben. Tatsächlich ist die Melodie irisch, der Titel lautet *grá mo chroí – Liebe meines Herzens*. Das Zitat zu Bedlam, der damaligen "Irrenanstalt" in London, bezieht sich auf ein Kapitel eines sentimental Romans von Henry MacKenzie mit dem Titel *A Man of Feeling* aus dem Jahre 1771. Es entspringt also reiner Fiktion und beruht nicht auf einem tatsächlichen Ereignis in eben jener "Irrenanstalt". Aber es verkaufte sich offensichtlich gut. Keltisch, Gälisch, Schottisch – in welcher Kombination der drei Begriffe auch immer – sind Etiketten, die eine Ware, ein Buch, einen Film oder ein musikalisches Werk bestens vermarkten helfen.

Vertreter des klassischen Faches sind bis heute nicht davor gefeit, sich des Marketinglabels "Keltisch" oder "Celtic" zu bedienen. Stellvertretend für viele sei hier ein Konzert *Beethovens keltische Lieder und Gedichte*<sup>407</sup> und eine Neueinspielung schottischer Melodien Beethovens mit dem Titel *Beethoven's Celtic Voices*<sup>408</sup> genannt.

Es gibt ein einziges Beispiel für ein Musiktheater in schottisch-gälischer Sprache, welches sich mit einem originär gälischen Thema auseinandersetzt und den Anspruch hat,

---

<sup>406</sup> Carl Loewe: Ausgewählte Balladen und Gesänge. Hrsg. von Joseph Waldner. Tom der Reimer. Altschottische Ballade. (Th. Fontane). Berlin 1900

<sup>407</sup> <https://portal.toubiz.de/untersee/event/detail/476792/2014-11-29?tt=cgu6mhh1r3tq1ghb42ulnmr5a7> besucht am 28. Oktober 2018

<sup>408</sup> TrioVanBeethoven (Gramola 99174)

authentische Aspekte der schottisch-gälischen Kultur auf die Bühne zu bringen. Es handelt sich um die Oper *MacTalla nan Eun*<sup>409</sup> aus dem Jahre 2007. Ihre Rezeption innerhalb und außerhalb des gälischen Kulturraums wurde in einer Masterarbeit<sup>410</sup> an der Oilthigh na Gàidhealtachd agus nan Eilean – Sabhal Mòr Ostaig<sup>411</sup> untersucht. Das Ergebnis war ernüchternd: Der gälische Kulturraum empfand das Konzept Oper in Zusammenhang mit der gälischen Sprache als künstlich, und die Rezeption außerhalb der gälischen Welt kann mit dem Begriff des kuriosen Einzelprojektes umschrieben werden.

### **10.7. Von der Keltomanie zur Fantasy – Keltenwahn als Wirtschaftsfaktor in der Musik- und Filmindustrie**

Mit der allgemeinen Romantisierung des schottischen Hochlandes nicht nur in der Musik, in Kunst, Literatur und Malerei setzt sich eine Entwicklung fort, die bis heute andauert und von der eine immer wichtiger werdende Tourismusindustrie lebt. Die Verklärung und Umdeutung der tatsächlich vorhandenen gälischen Sprache und Kultur zugunsten einer marktkonformen "keltischen" Erlebniswelt dauert bis heute fort. Die Dramaturgie und die technischen Mittel haben sich seit den Zeiten MacPhersons und Sir Walter Scotts verändert, der Effekt ist aber nach wie vor der gleiche. Die mystische Welt, in der z.B. Tolkien seine Geschichte vom Herrn der Ringe spielen lässt, bedient sich erfolgreich der keltischen Klischees. Noch viel deutlicher geschieht dies in den ebenfalls weltweit rezipierten Werken der Autorin Marion Zimmer Bradley.<sup>412</sup> Die Verfilmung der Harry-Potter-Reihe der in England geborenen und in Schottland lebenden Autorin Joanne K. Rowling bedient sich der Kulisse des rauen und mysteriösen schottischen Hochlandes. Dies trägt zum Erfolg der Filme wesentlich bei. Ein weiteres aktuelles Beispiel ist der Erfolg der Fantasy-Roman-Reihe Highland-Saga der amerikanischen Autorin Diana Gabaldon<sup>413</sup>, die der Fernsehserie *Outlander* zugrunde liegt.<sup>414</sup> Kritiker der Highland-Saga sprechen von "Balance zwischen schwülstiger Romanze und faszinierender Highlands-Mystik"<sup>415</sup>, in der auch die deutschen

---

<sup>409</sup> Komposition 2007 David Paul Graham und Jean Paul Dessy. Alle Informationen <https://www.6-tage-oper.de/2007/besucht> am 28.10.2018

<sup>410</sup> Klevenhaus, Michael: *Cuspairean Cultair Dhùthchasaich anns an Opra Hiort- MacTalla nan Eun agus Dearbh-aithne Chultarach nan Gàidheal. Sabhal Mòr Ostaig 2007*

<sup>411</sup> University of the Highlands and Islands, Sabhal Mòr Ostaig

<sup>412</sup> Das bekannteste Werk von ihr ist *Die Nebel von Avalon*, welches zu einer neuen Kelten-Begeisterung führte.

<sup>413</sup> Gabaldon, Diana: *Feuer und Stein* (1991), *Ferne Ufer* (1993), *Der Ruf der Trommel* (1996), *Das flammende Kreuz* (2001), *Echo der Hoffnung* (2009) und weitere

<sup>414</sup> <https://www.fernsehserien.de/outlander>. besucht am 28. Oktober 2018

<sup>415</sup> Ursula Scheer: *Die Liebe in Zeiten der Kiltträger*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21. Mai 2015

Synchronstimmen teilweise Gälisch sprechen, und zwar ohne deutsche Untertitel, was zur Mystifizierung beiträgt. Für die Kritikerin der FAZ handelt es sich um "Eskapismus-Fernsehen".<sup>416</sup>

Das Medium Film hat im 20. Jahrhundert wesentlich zur Erschaffung und Weiterentwicklung von Klischees über die Kelten, die gälische Kultur und damit verbunden, das schottische Hochland beigetragen. Auf dem Hintergrund der seit der Romantik als dramatisch empfundenen Landschaft spielen sich Erzählungen ab, die sich thematisch seit Ossian immer wiederholen. In *Brigadoon*<sup>417</sup> (1954) wird der Traum von ewiger Liebe in einer besseren Welt mit edlen Menschen weitererzählt – hier sogar in der Anderwelt des Dorfes Brigadoon, welches nur einmal alle 100 Jahre auftaucht. *The Wicker Man*<sup>418</sup> aus dem Jahre 1973 erzählt von grausamen heidnischen Ritualen, die sich im Hochland bis heute gehalten haben. Ein Außenseiter fällt ihnen zum Opfer. Dieser Film baut auf dem Genre des Schauerromans des 19. Jahrhundert auf. *Rob Roy*<sup>419</sup> (1995) erzählt die Geschichte eines zu Unrecht verurteilten Clanhäuptlings, der selbst edelsten Motiven folgt. Im gleichen Jahr wurde *Braveheart*<sup>420</sup> gedreht. Der Hauptdarsteller Mel Gibson hat das Bild des edlen, wilden, aber zum Untergang bestimmten Hochland-Kelten-Helden bis heute wesentlich geprägt. Für die schaurige und jenseitige Stimmung des Films *Prometheus* (Regie Ridley Scott) aus dem Jahre 2012 bildet die Landschaft der Insel Skye den Hintergrund. Die gälische Sprache wird hier als Stilmittel benutzt, um die fremde und mysteriöse Atmosphäre des Films zu unterstreichen. Wenn eine Protagonistin im Film ihre Fundstücke aus aller Welt bei einer Konferenz präsentiert, erscheinen die Worte *Eilean a' Cheò*<sup>421</sup> im Hintergrund.<sup>422</sup>

*The Da Vinci Code*<sup>423</sup> wurde 2006 in bester Sir-Walter-Scott-Manier teilweise in Mid-Lothian gedreht, wo Rosslyn-Chapel eine mysteriöse Rolle spielt. Die Bücher der bereits erwähnten Hochland-Saga *Outlander* der amerikanischen Autorin Diana Gabaldon<sup>424</sup> und die darauf basierende Fernsehserie gleichen Namens führten zu einem wahren Boom in der Fantasy-

---

<sup>416</sup> Julia Weigl: Plötzlich Highlanderin. In: Süddeutsche Zeitung. 20. Mai 2015

<sup>417</sup> <https://www.film-lexikon.de/Brigadoon> besucht am 28. November 2018

<sup>418</sup> <https://www.imdb.com/title/tt0070917/> besucht am 28. November 2018

<sup>419</sup> [https://www.imdb.com/title/tt0114287/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0114287/?ref_=nv_sr_1) besucht am 28. November 2018

<sup>420</sup> [https://www.imdb.com/title/tt0112573/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0112573/?ref_=nv_sr_1) besucht am 28. November 2018

<sup>421</sup> dt. Insel des Nebels

<sup>422</sup> <https://www.hillwalktours.de/wandern-reiseblog/die-12-besten-filme-die-in-schottland-gedreht-wurden-plus-einige-ueberraschungen/> besucht am 28. November 2018

<sup>423</sup> [https://www.imdb.com/title/tt0382625/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0382625/?ref_=nv_sr_1) besucht am 28. November 2018

<sup>424</sup> [https://www.imdb.com/name/nm1748442/?ref\\_=nv\\_sr\\_3](https://www.imdb.com/name/nm1748442/?ref_=nv_sr_3) besucht am 28. November 2018

Literatur. *Outlander – die Hochland-Saga* in der deutschen Übersetzung<sup>425</sup> nimmt die Ereignisse rund um die Schlacht von Culloden wieder auf. Claire, eine junge Frau aus der Jetzt-Zeit, reist durch "keltische" stehende Steine in die Zeit um 1746 und trifft dort auf Jamie, einen gälisch-sprechenden, rothaarigen und muskulösen Kämpfer. Beide verlieben sich ineinander. Zusammen kämpfen sie vergebens für die schottische Unabhängigkeit. Gabaldon nutzt alle Versatzstücke des Keltenwahns und Versatzstücke der gälischen Sprache in ähnlicher Weise wie bereits Sir Walter Scott, allerdings erweitert um erotische Aspekte des Groschenromans des 20. Jahrhunderts. Kelten, oder hier Schotten, sind wild aber potent, breitschultrig, edel und rothaarig. Aber ihre Kultur ist zum Aussterben und Untergang verurteilt. Sie verlieren wichtige Schlachten, sie haben die falschen Verbündeten, machen organisatorische Fehler. Sie sprechen noch dazu eine mysteriöse keltische Sprache. Alle bereits bei Mathew Arnold beschriebenen Versatzstücke zum emotionalen Charakter des Kelten werden eingesetzt. Aus dramaturgischen Gründen lässt die Autorin einige Protagonisten Gälisch sprechen, welches in den Büchern größtenteils orthographisch falsch wiedergegeben wird.<sup>426</sup> In der Originalfassung der Verfilmung wurde ein Berater für die gälische Sprache beauftragt, die gälischen Dialoge einzustudieren. Er lässt seine Protagonisten einen ausgestorbenen Dialekt sprechen, der nur schwer verständlich ist. Die englischen Dialoge sind jedoch im Englischen des 21. Jahrhunderts gesprochen. Ein weiterer Beleg dafür, dass Gälisch bei *Outlander* nur zu dekorativen Zwecken eingesetzt wird, ist, dass es für die Synchronisation der Serie ins Deutsche keine gälischen Skripte gibt, die ersten Folgen wurden nur nach Gehör synchronisiert, die Sprache ist nicht zu verstehen, weil die Aussprache schlecht bis falsch ist. Das gleiche Phänomen lässt sich bei *Merida – Legende der Highlands*<sup>427</sup> (2012) von Pixar-Studios beobachten. Gälisch ist Teil der Staffage, um eine schottische und phantastische Atmosphäre hervorzurufen, ob die Dialoge zu verstehen sind, spielt keine Rolle.<sup>428</sup> Im Gegensatz zu Gabaldons *Outlander* spielt in *Merida* eine junge Frau die Hauptrolle. Dies mag der politischen Korrektheit geschuldet sein, aber natürlich ist auch

---

<sup>425</sup> [https://www.imdb.com/title/tt3006802/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt3006802/?ref_=nv_sr_1) besucht am 28. November 2018

<sup>426</sup> In einem Gespräch mit dem Autor in der Buchhandlung Thalia in Krefeld im Sommer 1998 stellte Gabaldon klar, dass es ihr nie um die korrekte Benutzung der gälischen Sprache ging, sondern lediglich als dramaturgisches Stilmittel.

<sup>427</sup> [https://www.imdb.com/title/tt1217209/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1217209/?ref_=nv_sr_1) besucht am 28. November 2018

<sup>428</sup> Bei beiden Produktionen wurde der Autor dieser Arbeit von den Synchron-Firmen angerufen, als sie feststellten, dass man durch Imitation nicht mehr weiterkam. Auf Nachfrage wurde mitgeteilt, dass es für die Synchronisation kein Skript der gälischen Dialoge gebe. Diese musste sich der Autor vom Film abhören und transkribieren. Ähnlich bei dem amerikanischen Spielfilm *The Etruscan Smile* aus dem Jahre 2018.



sie wild und unabhängig, hat rote Haare und fügt sich damit in die Reihe der gängigen Kelten-Klischees ein. Hier stand wohl die keltische Kriegerin und Stammesführerin Boudicca Patin. Diese Aufzählung ist selbstverständlich unvollständig. Google liefert für die Suchanfrage "celtic film" stolze 66.000.000 Ergebnisse. Darunter finden sich lediglich vereinzelt ernstzunehmende Seiten, wie die des Celtic Media Festivals<sup>429</sup>, welches u.a. Filme der keltischsprachigen Regionen Europas zeigt. Es handelt sich hierbei größtenteils um Radio- und Fernsehproduktionen, die in den noch lebenden keltischen Sprachen gedreht wurden. Allerdings ist die Anzahl der Ergebnisse, die den hier thematisierten Klischees entsprechen, bei weitem größer. Es erscheint fast überflüssig zu erwähnen, dass fast keine dieser Internet-Seiten in einer keltischen Sprache verfasst wurde.

Der anhaltende Erfolg der schottischen Band Runrig hat zur Begeisterung für alles Schottische und Gälische beigetragen und viele Deutsche dazu animiert, die Sprache zu lernen.<sup>430</sup> Auf den Spuren von Diana Gabaldon versuchen überwiegend Autorinnen an den Erfolg der Highland-Saga anzuknüpfen und schreiben ebenfalls Fantasy-Romane mit gälischen Einschüben und Sprichwörtern, um ihnen das Typische des mystischen Hochlandes zu verleihen. Die Ankündigung von Lesungen dieser Werke kommen nicht ohne entsprechende Begriffe wie ‚mystisch‘ und ‚geheimnisvoll‘ aus.<sup>431</sup> Die Google-Recherche für mystic Highlands liefert 7.250.000 Einträge, die für den Suchbegriff Scottish Gaelic stolze 33.200.000.

---

<sup>429</sup> <http://www.celticmediafestival.co.uk> besucht am 28. November 2018

<sup>430</sup> Siehe auch: Klevenhaus: An luchd-ionnsachaidh bho thaobh a-muigh saoghal na Beurla – luchd-bruidhinn na Gàidhlig ris nach eil dùil? in: Cox, Richard und Armstrong, Timothy Curry. Hrsg.: A' Cleachadh na Gàidhlig. Clo Ostaig 2011

<sup>431</sup> SCHOTTISCH-MUSIKALISCHE LESUNG IN LIMBURG

"Ich freue mich schon so, am 31. 10. um 19:30 Uhr eine ganz besondere Lesung aus meinem Schottland-Roman "Die Melodie der Schatten" erleben zu dürfen. Umrahmt von einer kleinen klassischen Tea-Time und musikalisch begleitet von der wunderbaren (...), die mit schottischen Klängen für eine mystische Stimmung sorgen wird."

... [https://www.facebook.com/m.w.peter?\\_\\_tn\\_\\_=%2CdIC-R&eid=ARDjCc3i2rC1YRIXnv\\_zd6R3769G\\_XTS5KpzawnYKv-ih1kxMFo1bua76g2PTXYdZpUKR66Dguchz9Gc&hc\\_ref=ARQI-yTe0wh\\_5l4wkbikhTklrhB2LbtypzACB3ma2MCYLeBL7HACjgcSoOmb-cMXWal](https://www.facebook.com/m.w.peter?__tn__=%2CdIC-R&eid=ARDjCc3i2rC1YRIXnv_zd6R3769G_XTS5KpzawnYKv-ih1kxMFo1bua76g2PTXYdZpUKR66Dguchz9Gc&hc_ref=ARQI-yTe0wh_5l4wkbikhTklrhB2LbtypzACB3ma2MCYLeBL7HACjgcSoOmb-cMXWal).

besucht am 28. Oktober 2018  
auch: (...) Am 28. Oktober haben die Gäste die Möglichkeit, für einige Stunden mit allen Sinnen in die versunkene Welt der schottischen Highlands im 19. Jahrhundert zu reisen, eine Welt voller Mythen, Legenden und einer leidvollen Vergangenheit. (...)

[https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/neunkirchen/schiffweiler/buchpremiere-in-schiffweiler\\_aid-33955485](https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/neunkirchen/schiffweiler/buchpremiere-in-schiffweiler_aid-33955485)

Im Vergleich dazu liegt die Zahl der Sprecher der Sprache laut letztem Zensus lediglich bei offiziell 57.600.<sup>432</sup> Die originären Aspekte der schottisch-gälischen Kultur fristen bis heute eher ein Nischen-Dasein, denn das Lernen einer komplizierten Grammatik, gepaart mit äußerst komplexen Ausspracheregeln, machen die Sprache selbst recht sperrig. Zudem ist der Kreis derjenigen, bei denen man sie anwenden könnte, sehr gering. Und selbst dort wird nicht jeder Gälisch-Lerner unbedingt mit offenen Armen empfangen.

Ähnliches lässt sich über die originär traditionelle gälische Musik sagen. Zwar erfreut sie sich großer Popularität, das tiefere Verständnis dieser Musik ist den Nicht-Gälisch-Sprechern jedoch größtenteils verschlossen. Er kann sie hören und passiv genießen, die Texte versteht er allerdings nicht und ist auf Übersetzungen angewiesen. Das eigentliche Wesen dieser Musik, ihr soziokulturelles Umfeld, wird durch die alles überdeckenden Klischees der *celtic music* überdeckt. Die Google-Recherche zum Begriff *Celtic music* führt zu 125.000.000 Ergebnissen! Der Wikipedia-Eintrag zum gleichen Thema beginnt mit: "Der Begriff keltische Musik beschreibt unterschiedliche Musikgenres der Volksmusiktraditionen moderner Kelten." Und führt weiter aus: "Keltische Melodien sind meist einfach gestaltet und ermöglichen ausgiebige Improvisation."<sup>433</sup> Dies erinnert an die so oft genannte und geforderte *simplicity* der Hochlandmelodien bei den Sammlern des 18. Jahrhunderts. Die Frage, ob es eine wie immer geartete keltische Musik bzw. keltische Musiken gibt, wird bei James Porter ausführlich diskutiert. Porter unterscheidet zwischen "celtic song, d.h. Liedern, die tatsächlich in einer keltischen Sprache gesungen werden, und celtic musics, einem oder mehreren ineinander verschwimmenden musikalischen Bereichen, die er dem größeren Rahmen der Folk- bzw. der Weltmusik zuordnet. Er spricht von keltischen Musiken, der sogenannten keltischen Regionen Europas.<sup>434</sup> Problematisch wird es laut Porter, wenn die Vorstellung einer keltischen Musik zu einem identitätsstiftenden Moment wird. Er führt aus, dass z.B. ein Sänger, der in walisischer Sprache singt, neben seiner sozialen Herkunft, seinem Geschlecht und seiner Sprache eine regionale (Gegend) und lokale (Wohn- oder Geburtsort) walisische Identität besitzt – und damit auch eine keltische. Alle anderen vorher genannten sind relativ klar definierbar, die keltische jedoch nur, indem man sie von der walisischen Sprache ableitet. Weitere mögliche Konnotationen einer keltischen Identität verweist Porter in den Bereich der Spekulation. Sie entstehen nach den Wünschen desjenigen, der sich diese

---

<sup>432</sup> <https://www.scotlandscensus.gov.uk/news/gaelic-analytical-report-part-1>. besucht am 28. Oktober 2018

<sup>433</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Keltische\\_Musik](https://de.wikipedia.org/wiki/Keltische_Musik). besucht am 28. Oktober 2018

<sup>434</sup> Porter (1998: 213)

Identität zulegt, sei es, weil damit ein bestimmter Lebensstil verbunden sein soll, oder weil diese Identität der Abgrenzung dient, z.B. n i c h t englisch zu sein.<sup>435</sup> Diese Aspekte scheinen auch eine wichtige Rolle bei den großen "keltischen" Musikfestivals in Lorient und Glasgow zu spielen. Porter warnt jedoch davor, diese Festivals als nicht authentisch zu disqualifizieren, da sie offensichtlich eine große Rolle bei der Identitätsfindung der keltischsprachigen Regionen Europas spielen.<sup>436</sup> Dabei meint er nicht die idealisierte ethnologische Fiktion, die nicht nur, aber beginnend mit Ossian und später auch durch Mathew Arnold<sup>437</sup> und Ernest Renan in die Welt gesetzt wurde.<sup>438</sup>

Übertragen auf die Musik kommt Porter zum gleichen Ergebnis wie Birkhan, Zimmer oder Meier, was den Begriff des Keltischen angeht: "Keltische Musik oder Lieder als allgemeine Kategorie können zweifellos eine Beschäftigung mit dem Dekorativen, dem Elementaren, dem Erotischen, dem Grotesken, dem Parodistischen, oder dem Satirischen nahe legen (...). Auf der anderen Seite können sie eine sowohl vergängliche als auch idealisierte Welt beschwören, jene ‚verlorenen Feenlandschaften‘, die von den romantischen Dichtern wie ein semantischer Schleier zwischen uns und die historische Realität fallen gelassen wurden."<sup>439</sup>

## 10.8. Die keltische Scheinwelt und die Unterhaltungsindustrie

Seit der Veröffentlichung des *Ossian* existiert eine konstruierte "keltische" Scheinwelt, die sich vermeintlicher oder/und tatsächlich existierender keltischer – und in Bezug auf Schottland – hochländisch-gälischer Versatzstücke bedient und damit eine leicht konsumierbare, aber inhaltlich fast ausschließlich fremdbestimmte kulturelle Sphäre schafft. Die Erzeugnisse auf dem Gebiet vor allem der Musik, der Fantasy-Literatur und deren Verfilmung, oft mit großen Budgets und hochkarätigen Weltstars in Szene gesetzt, sorgen für weltweite Verbreitung der Klischees über das schottische Hochland. Es findet ein *reframing*<sup>440</sup> statt. Die originäre gälische Kultur erhält einen neuen Rahmen, nämlich den des neu interpretierten keltischen. Er dient hauptsächlich dazu, die Produktvermarktung mittels

---

<sup>435</sup> Porter (1998: 216)

<sup>436</sup> Porter (1998: 2015)

<sup>437</sup> siehe dazu das Zitat von Arnold zu Beginn dieses Kapitels

<sup>438</sup> Chapman (1978: 109)

<sup>439</sup> Porter (1998: 219) "Celtic music or songs as a blanket category may suggest to some, no doubt, a preoccupation with the decorative, the elemental, the erotic, the grotesque, the parodic, or satirical. (...) On the other, they can conjure a world both evanescent and idealized, those "faery lands forlorn", dropped by the romantic poets, like a semantic veil, between us and historical reality."

<sup>440</sup> Ein Begriff aus der Forschung zur materiellen Kultur. Siehe hierzu Hahn (2005)

vermeintlich originärer Kulturerzeugnisse zu ermöglichen. Die reale Situation der Kultur, auf die sie sich bezieht, wird für eigene ästhetische und politische Ansprüche benutzt, romantisiert und durch Klischees überdeckt und letztendlich für einen großen Markt, insbesondere im Bereich der Weltmusik, aber auch des Tourismus kapitalisiert und leicht konsumierbar gemacht. Der Keltenwahn, die Keltomanie heizt dabei einen Massengeschmack an, für den Kulturerzeugnisse in den originär keltischen Sprachen nur bedingt erfahrbar sind. Ebenso treibt die Keltomanie den Massentourismus an und ist dabei, die letzten existierenden Inseln echter keltischer Sprachkultur zu gefährden. Die Erzeugnisse der "keltischen" Musik haben dabei seit der Romantik entscheidenden Anteil an der nachhaltig verfälschenden Rezeption der gälischen Sprache und Kultur. Dieser Prozess ist bis heute andauernd, seine Produktivität ungebrochen, wie das abschließende Zitat aus dem Jahre 2017 belegt:

*"Basierend auf neurologischen Forschungen haben wir 10 Wege identifiziert, auf denen Celtic Music ihre Gesundheit und ihr Wohlbefinden beeinflussen können. Celtic music reduziert Stress und Angst. Celtic music kann Ihr Immunsystem verbessern. Celtic music kann ihrem Gedächtnis aufhelfen. Celtic music hilft uns zu trainieren. Celtic music vermindert Schmerzen. Celtic music verbessert visuelle und verbale Fähigkeiten. Celtic music hält ein alterndes Gehirn gesund. Celtic music macht Sie glücklicher. Celtic music reduziert Ihren Blutdruck und Ihren Puls. Celtic music verbessert die Qualität des Schlafes. Celtic music hat möglicherweise größere Vorteile für die Gesundheit als Klassik oder andere bekannte Genres. Viele Lieder, die wir beispielsweise spielen, erzählen eine Geschichte, oder wiederholen einen Gesang auf Gälisch. Der rhythmische Klang der Trommeln und die Dudelsäcke wühlen die Seele auf, etwas Tieferes und Bedeutungsvolleres hallt in Ihrem Gehör, Ihrem Geist und in Ihrer Seele. Sie fühlen, wie Ihr Blutdruck sinkt und Ruhe von Ihnen Besitz ergreift."<sup>441</sup>*

---

<sup>441</sup> "Based on neurological research, we have identified 10 ways that Celtic music could to impact our health and wellbeing."Celtic Music reduces stress and anxiety. Celtic Music can improve immune functioning. Celtic Music can aid in memory. Celtic Music helps us exercise. Celtic Music decreases pain. Celtic Music improves visual & verbal skills. Celtic Music keeps an aging brain healthy. Celtic Music makes you happier. Celtic Music reduces blood pressure and heart rate. Celtic Music improves sleep quality. Celtic Music probably has more health benefits than Classical music or some of the other well-known genres. For example, a lot of the songs we play tell a story, or repeat a chant in Gaelic. The rhythmic sounds of drums and bagpipes stir the soul, something deeper and more meaningful is resounding with your hearing, sense and brain. You can feel your blood pressure lowering as a calmness takes over." <https://www.linkedin.com/pulse/health-benefits-celtic-music-wallace-macarthur> besucht am 4. Dezember 2018

## 11. Die Entstehung der Nationalmusik in Schottland

### Scotch Songs, National Songs und Folksong Collections und ihre Verfasser

"Die Regierung (...) empfahl den Unterricht von Volksliedern in der Schule, aber im selben Moment machte sie eine Liste auf, die fast nur aus sogenannten national songs bestand, so wie etwa *Sally in our alley*, *Rule Britannia* und so weiter, die nichts mit Volksliedern zu tun haben. Cecil Sharp protestierte (...). Er betonte den Unterschied zwischen diesen national songs und originären Volksliedern. Und er behauptete, dass falls national songs in dem Glauben unterrichtet würden, es handele sich um Volkslieder, die echten Volkslieder leiden würden."<sup>442</sup>

Beethovens Liedbearbeitungen firmieren seit jeher unter Volksliedbearbeitungen, im englischen Sprachraum hat sich der Begriff folksong arrangements eingebürgert. Das ist bemerkenswert, da sie von ihrem Initiator und Herausgeber George Thomson selbst nicht so genannt wurden. Er nannte seine Sammlungen *Select Scottish Airs*, spricht also von Melodien.

Tatsächlich scheint es sich um eine andere Art von Musik zu handeln, die wir nicht einfach unter dem Begriff Volksmusik abhandeln können. Cooper spricht davon, dass einige der Vorlagen für Beethovens Arrangements "viel älter waren als andere und nicht alle echte Volkslieder waren."<sup>443</sup> Wenn wir der Definition Collinsons folgen, dann muss man zwischen traditional music und national music unterscheiden. Dabei handelt es sich bei der Nationalmusik um Lieder, die "aus alten zusammengeflickt, ausdrücklich zur Veröffentlichung bestimmt (sind), und sie können daher eher als nationale denn traditionelle Lieder bezeichnet werden."<sup>444</sup> Weber-Bockholdt spricht hier von song cobbling, und diese

---

<sup>442</sup> Karpeles (1968: 12) "The government (...) recommended the use of folk songs in schools, but at the same time it drew up a list of songs, nearly all of which were so-called national songs such as "Sally in our alley"<sup>442</sup>, Rule Britannia and so on, which bear no relation to folk songs. Cecil Sharp protested... He pointed out the difference in character between these national songs and the genuine folk song. And he claimed that were the national songs to be taught in schools in the belief that they were folk songs, the real folk song would suffer."

<sup>443</sup> Cooper (1994: 12)

<sup>444</sup> Collinson (1966: 2): (...) patched from old ones, especially for publication, and so may be appropriately called national rather than traditional songs.

zusammengestoppelten nationalen, schottischen Lieder, auch Scotch Songs genannt, entstehen in Großbritannien eigenartigerweise zuerst in London.<sup>445</sup>

### 11.1. Nationen und Nationalmusik

Mit der Entstehung der Nationen entsteht ein neuer Blick auf die Geschichte Europas. "Das Volk wird als Akteur auf der Bühne der Nationen wahrgenommen, das Volk wird als Gestalter und Akteur einer Abfolge von historischen Ereignissen wahrgenommen, dies führt zu einer neuen Entwicklung in der Musik", so Bohlman.<sup>446</sup> Noch Herder, so Bohlman weiter, sprach dem Volk die Fähigkeit ab, musikalisch sozial organisiert zu handeln, es ist "unpoliziert". Später spricht Jacob Grimm davon, dass "das Volk dichtet". Das Volk gestaltet sein eigenes Narrativ und verbindet es mit der Geschichte der Nation.<sup>447</sup>

Bohlman sieht die Entstehung der Nationalmusik als Ergebnis der Aufklärung und zitiert Jean Jacques Rousseau: "Die erste Regel, der wir folgen müssen, ist die des nationalen Charakters"<sup>448</sup> und leitet daraus ab, dass melodische Muster aus sprachlichen Mustern resultieren und sich folglich national unterscheiden.<sup>449</sup>

Durch die napoleonische Eroberung und Besatzung ihrer Länder werden die Nationen sich ihrer selbst bewusst, die traditionellen Kulturen, Musiken entwickeln sich zu Nationalkulturen und folglich auch -musiken, Tänze bekommen Namen, wie z.B. Mazurka, schottischer, deutscher Tanz, Polonaise etc. Dazu muss aber der nationale Aspekt der Musik definiert und erkennbar sein, damit die nationale Musik insgesamt in ihrer Unterscheidbarkeit erkennbar wird. Das Handwörterbuch Musik von 1807 definiert Nationalmusik: "Darunter versteht man diejenigen Eigentümlichkeiten der Musik einer jeden Nation, wodurch sie sich von der Musik anderer Völker unterscheidet und in welchen gewisse charakteristische Nationalzüge sich aussprechen."<sup>450</sup> Und weiter: "In den größeren Tonstücken derjenigen Völker Europas, bei welchen die Musik vorzüglich im Schwunge ist, sind die Nationalzüge derselben heutzutage größtenteils dadurch verwischt worden, dass diese Völker die Musik der Italiener angenommen, oder doch wenigstens mit

---

<sup>445</sup> Weber-Bockholt (1994: 12)

<sup>446</sup> Bohlman (2004: 43)

<sup>447</sup> Bohlman (2004: 44)

<sup>448</sup> Siehe dazu auch: "Chaque nation a son caractère propre et spécifique (...). in: Richard, F. & P. Hrsg.: Rousseau, J.J.: Émile (1762). Paris 1961. Seite 576

<sup>449</sup> Bohlman (2004: 42)

<sup>450</sup> Koch, Heinrich Christoph: Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten. Leipzig 1807

der ihrigen vereinigt haben. Daher kommt es, dass man nur noch in den älteren Volksliedern der verschiedenen Völkerschaften eine merkliche Verschiedenheit des ursprünglichen Charakters ihrer Musik gewahr wird; so ist z.B. ein altes schottisches Lied jederzeit von einem französischen und beide sind von einem italienischen, so wie jedes von dem von dem gemeinen Volke gesungen wird, merklich verschieden."<sup>451</sup> Alfred Einstein stellt fest, dass dies noch vor dem Beginn des romantischen Zeitalters vollkommen anders war. Es gab keinen Anspruch einer Nation auf irgendeine besondere oder unterscheidbare Art von Musik. Zwar gab es "nationalistische Anwendungen", aber Lullys Musik am französischen Hofe war italienisch, Haydn komponierte nicht als Deutscher oder Kroat und seit dem Schaffen Händels am englischen Hofe war die Musik dort ebenfalls italienisch dominiert. Einstein geht so weit zu sagen, dass italienische Musik zur damaligen Zeit die Weltmusik war und es "egal" war, ob in anderen Ländern ebenfalls Musik komponiert wurde.<sup>452</sup>

### **11.2 Traditionelle, nationale und nationalistische Musik**

Ursprünglich wurde nationale Musik aufgrund der linguistischen Zuordnung als solche bezeichnet. Dabei spielten politische Kategorien oder Grenzen keine Rolle. Bohlman nennt als Beispiel die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die zu einer Zeit entstand, als von einer deutschen politischen Nation noch nicht die Rede sein konnte.<sup>453</sup> Im Zuge der Entwicklung des deutschen Nationalstaates entwickelten sich auch die wiederholten Neuauflagen der Liedersammlung zu nationaler Musik, da der politische Hintergrund nun ein anderer war. Für den europäischen Kontinent stellt Bohlman die Entwicklung von der Volksmusik zur Nationalmusik als einen Prozess dar, der sich auf dem Hintergrund des zunehmenden Populismus und der Politisierung der Jahre bis zu Revolution von 1848 vollzieht. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt sich die Nationalmusik dann in eine radikalere Richtung der ethno-nationalen Musik, die innerhalb der alten multi-ethnischen Reiche die Entwicklung von Identitäten und die Radikalisierung der Volksgruppen begleitet und forciert.<sup>454</sup> Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts erfolgt eine weitere Radikalisierung der Musik hin zur nationalistischen Musik, die verschiedene Formen entwickelt, nationalistische Volkslieddichtungen oder die Propagandalieder der Diktaturen. Aber es findet sich auch

---

<sup>451</sup> Koch (1807: 241)

<sup>452</sup> Einstein (1992: 52)

<sup>453</sup> Bohlman (2004: 46)

<sup>454</sup> Bohlman (2004: 64)

nationalistische Musik in der Kunstmusik. Er nennt als Beispiel Schostakowitschs Leningrader Symphonie, die während der deutschen Besatzung in Leningrad entstand.

Der Unterschied zwischen Nationalmusik und Nationalistischer Musik ist nach Bohlman sehr klar: Grenzen aufzubauen ist nicht das primäre Ziel der Nationalmusik, jedoch jenes der nationalistischen Musik.<sup>455</sup>

Auch traditionelle Musik kann Nationalmusik sein: "Nationale Musik spiegelt das Bild der Nation wider, so dass sich die in der Nation lebenden Menschen auf grundlegende, aber entscheidende Art und Weise erkennen. Es ist Musik, die im Bild der Nation konzipiert ist und durch das Bestreben geschaffen wird, etwas Wesentliches über die Nation zu repräsentieren. Die Idee der Nation existiert früher als ihr musikalischer Ausdruck. Daher ist es die Aufgabe der nationalen Musik, dieses vorbestehende Bild durch Musik zu repräsentieren.

(...) Die Nation, die nationale Musik hervorruft, kann am deutlichsten in der Natur oder in der Naturlandschaft oder in einem nationalen Volk sein, dessen Kollektivcharakter abstrakt, aber historisch und sprachlich vereinigt sein kann. Charakteristisch für die bereits existierende Nation und für das, was nationale Musik darstellt, sind die gemeinsamen erzählerischen und historischen Erfahrungen eines Volkes.

(...) Nationale Musik in diesem Sinne versucht nicht, durch Konkurrenz zu repräsentieren, sondern durch die Fokussierung auf die nationale Quintessenz."<sup>456</sup>

Vom Konzept der Nationalmusik trennt Bohlman, wie gesagt, das der nationalistischen Musik:

"Nationalistische Musik dient einem Nationalstaat im Wettbewerb mit anderen Nationalstaaten und unterscheidet sich auf diese grundlegende Weise von der

---

<sup>455</sup> Bohlman (2004: 81)

<sup>456</sup> Bohlman (2004: 83) "National Music reflects the image of the nation so that those living in the nation recognize themselves in basic but crucial ways. It is music conceived in the image of the nation that is created through efforts to represent something quintessential about the nation. The quintessence of the nation exists prior to its imagination through music; hence the task of national music is to represent that preexisting entity through music.

(...) The nation that national music evokes may be most evident in nature or the natural landscape, or in a national people, whose collective character may be abstract, yet historically and linguistically unified. Characteristic of the preexisting nation and what national music represents are the common narrative and historical experiences of a people.

(...) National music in this sense does not attempt to represent by competing but rather by sharpening focus on the national quintessence."



Nationalmusik. Der Wettbewerb, der durch nationalistische Musik angeregt wird, kann politisch, ökonomisch, kulturell oder sogar ideologisch sein, aber für jeden Teil des Wettbewerbs entwickelt sich ein angemessener ästhetischer Stil, der entweder innerlich oder äußerlich sein kann, um eine Machtelite im Staat oder das eigene Machtgefühl der Staaten in internationalen Angelegenheiten zu stärken. (...) Musik zu besitzen wird wie Landbesitz: Man muss es unbedingt als das Eigene beanspruchen."<sup>457</sup>

### 11.3 Erste Scots /Scotch Songs

Die nationale Musik Schottlands wurde nicht in Schottland selbst erfunden. Feststellen lässt sich der Begriff Scotch Songs wohl erstmals in London ab den 1680er Jahren, als populäre, sogenannte Volks-Lieder aufkamen, die angeblich schottischen Ursprungs waren. Dabei handelte es sich oft um erfundene Melodien mit ebenfalls erfundenen Texten, die weder aus Schottland stammten noch tatsächliche schottische Ereignisse behandelten. David Johnson<sup>458</sup> nimmt an, dass es einfach dem Geschmack der Zeit entsprach, etwas anderes hören zu wollen als die bis dahin übliche Musik, die auf Kompositionen von Purcell oder Lully aufbaute. Es kann auch sein, dass diese Musik am Hofe beliebt war oder wurde, da sich dort nach der Übersiedlung der schottischen Stuart-Könige von Edinburgh nach London eine größere Anzahl von Schotten versammelt hatte, die die angeblichen Klänge ihrer Heimat schätzten. Diese Einschätzung stützt auch Weber-Bockholdt, wenn sie eine nationalpsychologische Implikation konstatiert, da seit dem Verlust der Identität als Nationalstaat im Jahre 1603 Schottland auf der Suche nach der nunmehr wichtig werdenden kulturellen Identität war.<sup>459</sup> Friske betont den zunehmenden Kontakt zwischen Schotten und Engländern, unter anderem durch rückkehrende Soldaten, die bereits unter Cromwell in ihrer Zeit in Schottland die Lieder dieses Landes kennengelernt hatten. Ein weiterer Grund war die endgültige politische Union der beiden Königreiche England und Schottland ab

---

<sup>457</sup> Bohlman (2004: 119) "Nationalist music serves a nation-state in its competition with other nation-states, and in this fundamental way it differs from national music. The competition spurred on by nationalist music may be political, economic, cultural, or even ideological, but for each part of competition there develops an appropriate aesthetic style. These forms of competition may be either internal or external, bolstering a power elite within the state or the state's own feeling of power in international affairs. (...) Possessing music becomes like possessing land: Necessarily one must claim it as one's own."

<sup>458</sup> Johnson (1972: 130)

<sup>459</sup> Weber-Bockholdt (1994: 12)

1707<sup>460</sup>, die zu einem vermehrten Austausch zwischen den beiden Ländern führte.<sup>461</sup> Bereits 1651 war eine Sammlung von Tanzmelodien, *The English Dance Master*, von John Playford erschienen. In der Erstausgabe lassen sich lediglich drei Stücke als schottisch identifizieren. Das Werk errang aber große Popularität und erlebte zahlreiche Wiederauflagen und Erweiterungen, so dass im Jahre 1713 bereits 357 Stücke veröffentlicht waren, davon zahlreiche schottische. Eines dieser Stücke, *The broom of Cowdenknows*, fand Eingang in die *Beggar's Opera*, die im Jahre 1728 in London uraufgeführt wurde. Die Oper wurde ein großer Erfolg und trug so wesentlich zur Popularisierung von Scotch Songs bei.<sup>462</sup> Cooper merkt an, dass viele der Scots/Scotch Songs tatsächlich nicht von Schotten, sondern von Engländern geschrieben wurden. Durch die Verwendung bestimmter musikalischer Eigenarten, wie z.B. dem "Scots snap"<sup>463</sup>, bekamen die Melodien eine irgendwie geartete, schottisch anheimelnde Stimmung, der Text wurde ebenfalls mit "schottischen" Elementen durchsetzt. Cooper identifiziert mehrere der Melodien für Thomson als nicht schottisch, so auch das schon im Namen "schottisch" klingende Lochnagar, welches eigentlich einem gewissen Maurice Green als Komponisten zugewiesen wird. Im Übrigen wirft er die Frage auf, welcher Nationalität man Melodien zuordnen soll, die sowohl in Scotland als auch beispielsweise in Irland bekannt sind.<sup>464</sup>

#### **11.4 Thomas D'Urfey, Allan Ramsay, William Thomson und ihre Melodiesammlungen**

Als Vorreiter der Entwicklung eines neuen musikalischen Genres der schottischen Nationalmusik kann Thomas d'Urfey bezeichnet werden. Er war ein persönlicher Freund König Charles II. aus dem schottischen Hause der Stuarts und "erfand" sozusagen die Kunst des Scotch Songs. Johnson beschreibt seine Vorgehensweise als Standardisierung eines Genres.<sup>465</sup> Seine zwei inhaltlich wiederkehrenden Themen waren: "sex-in-high-life comedy or satirical comment on the current England-Scotland political situation." Wiederkehrende typische Protagonisten seiner Lieder trugen Namen wie Sawney/Jockey oder Jenny, bzw. Moggy. Diesen Personen wurde in Liedtexten ein pseudoschottischer Dialekt in den Mund

---

<sup>460</sup> Union of the Parliaments, die Kronen waren bereits seit der Union of the Crowns vom 24.3.1603 in einer dynastischen Hand.

<sup>461</sup> Friske (1983: 2)

<sup>462</sup> Friske (1983: 3)

<sup>463</sup> Zum Scots snap siehe Collinson: (1966: 27,28 und 65).

<sup>464</sup> Cooper (1994: 58)

<sup>465</sup> Johnson (1972: 131)"He reduced the writing of Scotch song lyrics to a fine art. He worked to a standard pattern."

gelegt, der mit den tatsächlich in Schottland gesprochenen Dialekten allerhöchstens eine lautmalerische Färbung gemeinsam hatten. D'Urfey schreckte auch nicht vor der Erfindung von Wörtern in Pseudo-Scots zurück, obwohl bar jeder Ahnung von den sprachlichen Realitäten der tatsächlich gesprochenen Sprache Scots<sup>466</sup>. Durch diese verfremdenden Kunstgriffe jedoch setzten sich diese neuen Lieder von den bisherigen Hörgewohnheiten signifikant ab; und so wurde in der englischen Diaspora eine Form der Unterhaltung beliebt, die im eigentlichen Schottland so nicht existierte. Scotch Songs wurden schließlich auch von englischen Komponisten verfasst, so zum Beispiel von Thomas Farmer (gest. 1685), den Purcell anlässlich seines Todes in seiner *Elogy upon the death of Mr Thomas Farmer* ehrte. Zwischen 1679 und 1710 wurden *Theatre Ayres* im Stile der Scotch Songs veröffentlicht und als Zwischenakte in Theatern gespielt. Sie hatten nichts mit der Handlung zu tun, es war Pausenmusik. Sie erlangten Beliebtheit, da sie anders klangen als die als eher behäbig und langweilig empfundenen Melodien im französischen Stil.<sup>467</sup>

Johnson misst den Scotch Songs keinerlei literarische oder künstlerische Qualität bei. Er sieht die Entwicklung und Entstehung allerdings in einen Kontext mit der allgemeinen Diskussion über die Authentizität von Volksmusik, die zu dieser Zeit in den gebildeten Zirkeln in London für Diskussionen sorgte, nämlich u.a. die Frage, wie die Pastorale Theokrits am besten stilistisch zu übersetzen seien. Seine in dorischem Griechisch abgefassten Texte unterscheiden sich sprachlich von denen seiner Zeitgenossen, die das attische Griechisch bevorzugt hatten. Konsequenterweise forderte man in London, dass neue Pastorale in Dialekten, z.B. aus Yorkshire oder Devon, abgefasst werden sollten, um sie authentischer klingen zu lassen.<sup>468</sup>

Als die Nachricht von der Popularität der Scotch Songs in London dann nach Schottland drang, bot sich hier für schottische Autoren eine Chance, ihren Werken einen nationalen schottischen Klang zu verleihen, indem sie ihre Werke begannen, auf Scots abzufassen. Für diese Literatursprache begann sich, basierend auf der Theokrit-Diskussion, der Name Doric durchzusetzen. Vorreiter dieser Entwicklung waren u.a. Allan Ramsay (1686-1758) sowie William Thomson (1695-1735).<sup>469</sup> Während Allan Ramsay sein *Tea Table Miscellany* im Jahre 1724 noch ohne Melodien veröffentlichte (es wurde lediglich der Titel der Melodie genannt,

---

<sup>466</sup> Zur Geschichte und Entwicklung der Sprache Scots siehe: Jones, Charles: *The Edinburgh History of the Scots Language*. Edinburgh 1997

<sup>467</sup> Friske (1983: 13)

<sup>468</sup> Johnson (1972: 132)

<sup>469</sup> [https://www.scotslanguage.com/The\\_Doric\\_uid72/A\\_Little\\_Doric\\_History](https://www.scotslanguage.com/The_Doric_uid72/A_Little_Doric_History), besucht am 8. April 2018

zu der der Text zu singen war), publizierte William Thomson seinen Orpheus Caledonius im Jahre 1725 als erste komplette schottische Liedersammlung, d.h. mit Text und Noten. Viele der Stücke entnahm er ohne Erlaubnis aus dem sehr erfolgreichen Tea Table Miscellany Ramsays, welches in vielerlei Hinsicht der Beginn einer neuen musikalischen Entwicklung sein sollte. Hierzu merkt Johnson an:

Ab dem Jahre 1740 galt Ramsays Repertoire als etabliert. Es wurde in ganz Großbritannien zum Synonym des eigentlichen Scots Song und hatte begonnen als Grundlage für komplizierte klassische Musik-Arrangements zu fungieren (...) Barsanti arrangierte dreißig von ihnen für Violine und Generalbass, Geminiani setzte vier von ihnen in Dublin für Stimme, Flöte und Streichquartett... Pasquali schrieb 1755 in Edinburgh eine Kantate, basierend auf *Tweedside*, 'neugesetzt in italienischer Art'(...) Der berühmte Tenducci war ein großer Meister der Scotch Songs in dieser Zeit".<sup>470</sup>

Ramsay hat mit seiner Vorgehensweise den Grundstein für alle folgenden ähnlich ausgerichteten Sammlungen gelegt. Johnson führt aus:

"Ramsay's neues Repertoire bestand aus vier Hauptsträngen: Erstens, neue Texte, geschrieben für traditionelle schottische Melodien, verfasst von ihm selbst, seinen Freunden Zuträgern; zweitens, "Scots songs", verfasst von D'Urfey, und ohne Nennung der Urheberschaft aus seinem Werk *Pills to Purge Melancholy* entnommen, die Fehler im Dialekt korrigiert, um sie für Edinburgh verwendbar zu machen; drittens originale traditionelle Lieder, verändert, um sie für London geeignet zu machen; und schließlich viertens... Lyrik vom alten schottischen Hofe, sowie traditionell-landestypische Stücke des 17. Jahrhunderts, die Ramsay Sammlungen wie z.B. dem Bannatyne manuscript entnahm."<sup>471</sup>

Mit der zweiten erweiterten Ausgabe seines Orpheus Caledonius in zwei Bänden und mit 100 Liedern der Scotch Songs in London im Jahre 1733 gelang Thomson ein durchschlagender Erfolg. Da er die Melodien, die Ramsay nannte, auch selbst kannte und da

---

<sup>470</sup> Johnson (1972: 142): By 1740 or so Ramsay's repertory had become established. It was regarded all over Britain as synonymus with the very idea of Scots song, and had begun to give birth to complicated classical music arrangements...Barsanti in Edinburgh in 1742 arranged thirty of them for violin and continuo, Geminiani in Dublin in 1749 set four of them for voice with flutes and string quartet,... Pasquali in Edinburgh in 1755 wrote a cantata based on Tweedside, 'newly set in the Italian manner... The famous castrato Tenducci was a great champion of Scots song during this period.

<sup>471</sup> Johnson (1972: 134) "Ramsay's new repertoire was made up of four main strands: first, new lyrics written to traditional Scots tunes by himself and his friends and correspondents; second, "Scots songs" by D' Urfey, lifted without acknowledgements from *Pills to Purge Melancholy*, with the mistakes in dialect corrected to make them fit for Edinburgh; third, genuine folk-songs, touched to make them fit for London; and fourth;....poems from the old Scottish court and seventeenth-century vernacular pieces, culled by Ramsey from such sources as the Bannatyne manuscript."

er zudem auch Musiker war, war es für ihn kein Problem, sie entsprechend zu notieren. Vier Lieder der Beggar's Opera wurden aus Thomsons Werk entlehnt, z.B. *I like the Fox shall grieve*,<sup>472</sup> auch bekannt als *The Lass of Patie's Mill*, welches wohl die Grundlage für das gälische Lied *Allt an t-Siùcair* von Alasdair MacMhaighstir Alasdair<sup>473</sup> bildete.

### 11.5. James Oswald

Von 1745 an, dem Jahr, in dem der Jakobitische Aufstand begann, der ein Jahr später mit der Niederlage in Culloden enden sollte, veröffentlichte James Oswald (1710-1769) sukzessive seinen *Caledonian Pocket Companion* in 12 Bänden.

"Der *Caledonian Pocket Companion* war sicherlich das populärste von Oswalds zahlreichen Publikationen. Es waren praktische und relativ preiswerte Büchlein, die ausschließlich die Grundmelodie enthielten, bekannt für ihre irgendwie spartanische Ausstattung, (...) erschwinglich sowohl für den einfachen Verbraucher als auch für den Gentleman-Amateur (...) ein Beispiel für musikalische Demokratie."<sup>474</sup>

Oswald war unter anderem Tanzmeister, Sänger, Komponist und Publizist. Er begann ab 1741 Lieder im Stile der Scotch Songs zu verfassen, behauptete in seinen Publikationen jedoch, dass einige davon von David Rizzio, dem Sekretär Maria Stuarts, verfasst worden seien. Durch diesen Marketing-Schachzug wurden diese Kompositionen sehr bekannt. Sein *Caledonian Pocket Companion* erschien jedoch nicht in Edinburgh, sondern in London, wo er auf der Welle der Begeisterung für diese Art Musik schnell erfolgreich wurde.<sup>475</sup> Wieauch viele andere nannte Oswald keine Quellen zur Herkunft seiner Melodien. So ist bis heute nicht geklärt, welche er gesammelt und welche er selbst geschrieben hat.

### 11.6. Johnsons Scots Musical Museum und seine Zusammenarbeit mit Robert Burns

Die mit Abstand erfolgreichste Sammlung von schottischen Melodien- und Liedersammlung zu dieser Zeit war das Scots Musical Museum, herausgegeben von James Johnson (1753-

---

<sup>472</sup> Friske (1983: 17)

<sup>473</sup> Collinson (1966: 33)

<sup>474</sup> "The *Caledonian Pocket Companion* surely was the most popular of Oswald's numerous publications. These were handy and relatively inexpensive booklets with only the melody line, "noteworthy for (their) somewhat spartan appearance (...), to be available to the average punter rather than the gentleman amateur (...) an exercise in musical democracy" <https://hummingadifferenttune.blogspot.co.uk/2014/10/james-oswalds-caledonian-pocket.html> besucht am 23. April 2017 und Purser (1997: 327)

<sup>475</sup> Johnson (1972: 62)

1811). James Johnson war ursprünglich Graveur. Er hatte einen neuartigen Zinndruck erfunden und startete ein ambitioniertes musikalisches Projekt.<sup>476</sup> Der erste Band mit 100 Liedern fußte wesentlich auf Ramsays Tea-table Miscellany. Durch die Zusammenarbeit mit Robert Burns (1759-1796) entstanden noch fünf weitere Bände mit je 100 Liedern, von denen Robert Burns ab 1787 alleine 184 verfasste oder bearbeitete. Das SMM fügte wieder zusammen, was seit Ramsay oft getrennt worden war: Zu den Melodien wurden auch die Texte abgedruckt. Und neben den Melodien wurde auch eine Begleitung vorgegeben. Diese besorgte der Organist Stephen Clarke aus Edinburgh. Dabei wurden die Melodien sowie die Begleitung bewusst einfach gehalten, um sie gegen die als überverziert empfundenen Ausgaben z.B. von Corri abzugrenzen. Laut David Johnson stellte sich das jedoch sehr schnell als Nachteil für das gesamte Werk heraus.

Sein Druck war billig und sah hässlich aus. (...) Weiterhin beschlossen Clarke und Johnson, die Lieder mit Generalbass zu setzen und keine einleitenden und schließenden 'Symphonien' anzubieten, (instrumentale Einleitung und Nachspiel, Anm. d. Autors), möglicherweise um Papier zu sparen. Dies war 1787 eine unglückliche Entscheidung, denn um 1800 war der Generalbass komplett unmodern geworden."<sup>477</sup>

Friske beurteilt das SMM weitaus positiver, wenn er sagt:

"Das SMM war eine ordentliche Leistung, und für uns keine der schlechteren, trotz seines Mangels an Raffinesse. Dies war in der Tat ein Vorzug, den Johnson zweimal auf seinen Titelseiten hervorhob. 'In dieser Publikation bleibt die ursprüngliche Einfachheit unserer nationalen Melodien unbelastet von nutzlosen Begleitungen und Verzierungen, die den Hörer nur der süßen Einfachheit seiner einheimischen Weisen beraubt."<sup>478</sup>

---

<sup>476</sup> Friske (1983: 55)

<sup>477</sup> Johnson (1972: 149) Its print was cheap and nasty to look at. (...) Furthermore Clarke and Johnson decided to notate the setting in figured bass, and not to provide opening and closing 'symphonies' (instrumental leads), presumably in order to save paper. This was an unfortunate decision for 1787, for by 1800 figured-bass had gone completely out of fashion.

<sup>478</sup> Friske (1983: 55)

The Scots Musical Museum was a fine achievement, and to us none of the worse for its lack of sophistication. This indeed was a quality that Johnson twice stressed on the title page. 'In this publication the original simplicity of our Ancient National Airs is retained unencumbered with useless Accompaniments & graces depriving the hearer of the sweet simplicity of their native melodies'

Das SMM war kein wirtschaftlicher Erfolg, Johnson starb vollkommen verarmt im Jahre 1811. Wenn es jedoch inhaltlich bleibenden Eindruck gemacht hat, dann liegt das laut Friske hauptsächlich am Wirken Robert Burns, der die Fähigkeit besaß, auf bestehende Melodien Texte zu verfassen, die rhythmisch passten und singbar waren. Burns und Johnson gelang eine Verbindung von Altem und Neuem, sie bewahrten die alten Scotch Songs und traditionelle Melodien, indem sie sie dem neuen Stil der Zeit anpassten.<sup>479</sup>

Dazu bemerkt Manson:

"Schottische Musik, so wie sie heutzutage existiert, stammt hauptsächlich aus dem Hochland. Niemand hat mehr getan, um keltische Musik in den Lowlands heimisch zu machen, als Burns. In dem er Hochland-Melodien mit seiner eigenen, unvergleichbaren Lyrik vermählte, hauchte er ihnen neues Leben ein, jedoch half er dabei, sie unter ihren alten Namen zu zerstören, indem er sie unter neuen rettete."<sup>480</sup>

Manson gibt hier den wichtigen Hinweis, dass viele der Melodien, die Burns verwendete, ursprünglich aus dem Hochland stammten und damit mit höchster Wahrscheinlichkeit auch gälischen Ursprungs sind. Burns verfasste allerdings nicht nur neue Texte auf bestehende Lieder, sondern versah auch Melodien, die keinen Text hatten, überhaupt zum ersten Mal mit Versen, zuerst im SMM, später dann auch für George Thomsons *Select Collection*. Um das Jahr 1820 erfuhr das SMM eine Durchsicht und Verbesserung, indem William Stenhouse, ein Buchhalter aus Edinburgh mit musikalischer Vorbildung, die Lieder mit ausführlichen Kommentaren hinsichtlich Inhalt und Herkunft versah.<sup>481</sup> Diese Kommentare galten und gelten seitdem als anerkannt, obwohl sie im Jahre 1900 von John Glen in seinem Buch *Early Scottish Melodies* teilweise hart in Zweifel gezogen und um korrigierende Kommentare ergänzt wurden.

### **Domenico Corri**

Auch der in Edinburgh und London lebende italienische Sänger und Verleger Domenico Corri (1746-1825) gab Liedersammlungen heraus. Allerdings hatte er einen etwas anderen Ansatz. Unter seinen Stücken sind auch die bekannten Scotch Songs zu finden, er hat aber in seinem

---

<sup>479</sup> Friske (1983: 56)

<sup>480</sup> Manson (1901: 76) "Scottish music as it now exists has been derived largely from the Highlands. No man did more to acclimatise Celtic music in the Lowlands than Burns. By wedding Highland airs to his own incomparable poetry he gave them a new lease of life, albeit he helped to destroy them under their old names while preserving them under the new."

<sup>481</sup> "lavish and for the most part, scholarly notes" Friske (1983: 56)

dreibändigen Werk *Select collection of the most admired songs, duetts, &c. from operas in the highest esteem, and from other works in Italian, English, French, Scotch, Irish, &c., &c. ...* mehr als seine schottischen und englischen Kollegen auf eine gewisse Korrektheit geachtet. Bei jedem der zahlreichen Stücke werden die Herkunftsländer genannt. Ebenso werden die jeweiligen Stücke in der Sprache abgedruckt, in der sie geschrieben wurden. Das ist bei englischsprachigen Stücken in Großbritannien nichts unbedingt Besonderes, ebenso wie es durchaus gang und gäbe war, französische und italienische Stücke in ihrer Originalsprache zu publizieren. Im dritten Band auf Seite 45 führt er drei schottisch-gälische Stücke auf, *Driman dubh, Cuir a chin dìleas, sowie MacGriogair a Rua-Ruth*.<sup>482</sup> Die Stücke werden mit ihrem gälischen Namen ohne englische Übersetzung genannt, die Texte werden auf Gälisch, ohne englische Übersetzung oder gar eine Art Lautschrift gedruckt. Bis auf gelegentliche Druckfehler werden sie also wie alle anderen Lieder in seiner Sammlung gleichberechtigt behandelt – eine zu dieser Zeit vollkommen ungewöhnliche Vorgehensweise, die möglicherweise damit zu erklären ist, dass Corri als Ausländer nicht in die tieferen kulturellen Auseinandersetzungen Schottlands verstrickt war und sich eher den neutralen Blick von außen bewahrt hatte.

### **11.7. William Napier und Haydns Liedbearbeitungen**

In London hatte der Exil-Schotte Napier im Jahre 1790 einen Band mit 100 Scotch Songs herausgegeben. Diese waren aus anderen Liedersammlungen entnommen und mit einfacher Begleitung versehen worden. Er arbeitete als Verleger und hatte bereits Musik von Johann Christian Bach, einem Sohn J.S. Bachs, der in London lebte, veröffentlicht. Die Arrangements besorgten lokale Musiker, wie Arnold, Barthelemon, Carter und Shield. Napier verzichtete, wie bereits Johnson vor ihm auf musikalische Einleitungen oder Schlussphrasen. Die Stücke wurden bewusst einfach gehalten, damit sie auch von Amateuren gespielt und beliebig mit Begleitungen versehen werden konnten.

Durch die Kosten für seine große Familie kam er in finanzielle Schwierigkeiten, die zum Bankrott führten, aus dem ihn der in London weilende Komponist Joseph Haydn rettete, indem er einen zweiten Band Scotch Songs für Napier mit klassischen Arrangements verfasste, ohne ein Honorar dafür zu fordern.<sup>483</sup> Für Haydns Interesse an der Materie macht

---

<sup>482</sup> Corri (1779: III,45)

<sup>483</sup> Friske (1983: 56)



Napier dessen Begeisterung für Ossian sowie Mitleid für Napiers wirtschaftliche Situation verantwortlich.

Hier begann eine neue Entwicklung in der Bearbeitung der Scotch Songs bzw. National Airs, die nun von berühmten Komponisten vom europäischen Kontinent bearbeitet wurden. Dies sollte die Scotch Songs hochwertiger und endgültig mit dem notwendigen Prestige für die höheren gesellschaftlichen Klassen in England und Schottland versehen. Haydn arrangierte schließlich insgesamt 429 schottische Melodien für verschiedene Auftraggeber, namentlich Napier und später für George Thomson.

### **11.8. George Thomson und die Scotch Songs**

Für David Johnson ist der Zenit des Erfolgs für die Scotch Songs gegen Ende des 18. Jahrhunderts überschritten. Sie werden zunehmend überarrangiert, mit Verzierungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt, ohne dass aber Neues entsteht. Johnson führt diese Entwicklung auf den Umstand zurück, dass die meisten "Komponisten" und Arrangeure dieser Zeit nicht aus Schottland selbst stammten und ein Original nicht von einem pseudo-schottischen Lied unterscheiden konnten. Deshalb bezogen sie sich lieber immer wieder auf den vorhandenen Kanon, der maßgeblich durch Ramsay und das SMM sowie den vielen anderen ähnlichen Sammlungen geprägt war. In diesen Sammlungen waren in unterschiedlichen Varianten fast immer die gleichen populären Melodien abgedruckt. Salopp gesagt könnte man von musikalischer Inzucht sprechen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung und sein gleichzeitiges recht abruptes Ende war George Thomsons Select Collection, die in den Jahren ab 1793 erschienen. Thomson selbst berichtet über ein Konzerterlebnis in St Cecilia Hall in Edinburgh, welches Auslöser für seine Sammelaktivitäten war:

In den St Cecilia Konzerten hörte ich schottische Lieder in einem solch exzellenten Stiel gesungen, weit überlegen jeder Vorstellung, die ich vorher von ihrer Schönheit hatte, und das auch noch von Italienern, Signor Tenducci der eine und Signora Corri die andere. (...) Nachdem ich ihn und Signora Corri gehört hatte, die einige unserer Lieder so charmant gesungen hatte, reifte in mir der Gedanke, all unsere besten Melodien und Lieder zu sammeln, und sie mit Begleitungen zu versehen, die ihrer wert waren."<sup>484</sup>

---

<sup>484</sup> (Friske 1983: 61) "At the St Cecilia concerts I heard Scottish songs sung in a style of excellence far surpassing any idea which I had previously had of their beauty, and that, too, from Italians, Signor Tenducci the one, and Signora Corri the other. (...) It was in consequence of my hearing him and Signora Corri sing a number of our songs so charmingly that I conceived the idea of collecting all our best melodies and songs, and obtaining accompaniments to them worthy of their merit.

Thomsons Ziel war, von allen bisherigen Sammlungen die beste herauszugeben. Er wollte eine exzellente Auswahl an Melodien publizieren, die von den bekanntesten europäischen Komponisten ihrer Zeit neu arrangiert werden sollten. Die Ausstattung der Bände war aufwendig und teuer, gutes Papier, edle Stiche zur Illustration, edel ebenso die Gestaltung des Einbands. Jedoch war den Sammlungen kein Erfolg beschieden. Johnson stellt dazu fest:

"George Thomsons Select Collection war in vielerlei Hinsicht geistige Kinder Ramsays. Thomsons Methode war es, bereits bekannte Melodien auszusuchen, dann zeitgenössische Dichter zu beauftragen, neue Texte für sie zu verfassen, und diese dann mit neuen Arrangements prominenter europäischer Komponisten zu verbinden. Zwischen 1794 und 1804 beauftragte er sukzessive Pleyel, Kozeluch, Haydn, und Beethoven. Theoretisch betrachtet schien das eine gute Vorgehensweise zu sein, die in der Praxis jedoch fehlschlug. Thomsons ausländische Komponisten verstanden die Modalität der schottischen traditionellen Musik nicht. (Kozeluch sandte ihm das erste Konvolut aus Wien zurück, da er dachte, es sei voller Fehler des Kopisten). Und die neuen Texte seiner Dichter erwiesen sich den originalen, die sich ersetzen sollten, als unterlegen. Eine Ausnahme bildeten die Beiträge von Robert Burns."

Nach Pursers Einschätzung waren nicht nur Thomson und Burns davon überzeugt, dass dieser schottischen Musik ein hoher Status zukam. Purser hält allerdings Versuche Burns, schottische Lieder mit Hilfe seiner Zeitgenossen in einen neuen Kontext mitteleuropäischer Musikmode zu übertragen, für komplett gescheitert, wenn er schreibt

"Burns, ähnlich wie Oswald maß der schottischen Musik apollonischen Status zu, obwohl das, was er beschreibt eher als dionysisch zu bezeichnen ist. Dieser Widerspruch wurde nie aufgelöst. In der Bel-Etage des vornehmen gregorianischen Hauses hörte man gerne bodenständige Erzählungen, der dazugehörige Geruch war eher nicht willkommen. Burns ruinierte den Text von Dainty Davie durch wiederholte Bearbeitungen, bereinigte ihn für die Publikationen George Thomson's mit ihren äußerst unglücklichen Bearbeitungen schottischer Lieder durch Beethoven, Haydn, Pleyel, Kozeluch und Weber. Diese waren die größten Komponisten ihrer Zeit, aber bei den schottischen Liedern scheiterten sie größtenteils. Die Grundstruktur ihrer Musik, Veränderungen in der Tonart, der Stücke, standen in schlimmem Widerspruch zur modalen Natur der schottischen Lieder und ihrer strukturellen und melodischen Integrität. Vielen scheint es, dass sie (die Komponisten, Amn. d. Autors)

Lilien vergoldeten, mit großem Geschick, beeindruckenden Harmonien, und dümmlichen, albernen Klavierbegleitungen."<sup>485</sup>

Friske bricht allerdings eine Lanze für Thomson, wenn er ihn als integren, wenig eitlen Patrioten schildert, der als Musiker sehr wohl gute von schlechter Musik zu unterscheiden in der Lage war.

### **11.9. Die Melodien der Scotch Songs**

Die Melodien, die den Sammlungen Napiers und Thomsons Scottish Songs zugrunde lagen, waren wie gesagt bis auf wenige Ausnahmen alle dem bestehenden Kanon an sogenannten Folksongs entnommen worden; die Texte wurden nach dem oben beschriebenen Muster jeweils mehr oder weniger den Melodien angepasst. Durch die weite Verbreitung dieses Genres begann man bald von National Scottish Songs zu sprechen, die sich durch ihre modalen Klangfarben der Volksmusik, ihre der Volkstradition entlehnten Themen und der eigentümlichen Sprache signifikant vom bisher Gehörten unterschieden.

Johnson beschreibt das Genre sehr deutlich als erfundene Musik, die nichts mit den kulturellen Gegebenheiten zu tun hatte, sondern von vorne bis hinten erfunden und verfremdet worden war.

Sie sind eine Art Pseudo-Folk, geschaffen für eine vornehme Klasse von Leuten, für die echte Volksmusik krude und unterhalb ihrer Würde ist, und mit denen sie ihre Vorstellungen von Tradition und Identität verbinden können, die andere Menschen in ihren mündlichen Traditionen zum Ausdruck bringen. Sie (i.e. National Songs, Anm. d.d. Autor) bilden eine Art von klassischem Ersatz für das Original. Einen National Song schafft man, in dem man ein Lied nimmt und zuerst den Text und dann die Melodie neu schreibt, und ihn damit dem jeweils herrschenden aktuellen Geschmack anpasst, bis nichts mehr vom Original übrig ist, bis auf den Zweck, zu dem er ursprünglich gedacht war, so wie ein Spaten, der ein neues Blatt und einem neuen Griff bekommt."<sup>486</sup>

---

<sup>485</sup> Purser (2007: 239) "So Burns, like Oswald, also saw Scottish music as worthy of Appolonian status, though what he describes is decidedly Dionysiac. The dichotomy was never resolved. In the late Georgian withdrawing room talk of the soil was welcomed but the smell of it was not. Burns wrecked the words of Dainty Davie with successive revisions, cleaning it up for George Thomson's publications with their most unhappy arrangements of Scottish song by Beethoven, Haydn, Pleyel, Kozeluch and Weber. These were the greatest composers of the day, but Scottish music largely defeated them. The basic structure of their music, the movement from one key to another, the reconciling of ideas that seem opposed to each other were utterly at odds with the modal nature of Scottish song and its structural and melodic integrity. To many it seems that they gild lilies with great skill, intrusive harmonies and foolishly fussy harpsicord accompaniment

<sup>486</sup> Johnson (1972: 130) "They are a kind of pseudo-folk-song, designed for a genteel class of people who regard real folk-songs as crude and beneath their attention, and to which they can attach the feelings of tradition and national identity which other people express through the oral tradition. They were a kind of artificial substitute for the real thing. A National song is usually made by taking a folk-song and re-writing first the words and then

Und Cecil Sharp kritisiert das gesamte Konzept der national songs, wenn er sagt:

"Ist nicht das ganze Gerede von der Nationalmusik in der Tat etwas übertrieben? Gibt es so etwas, wie einen Engländer, einen Deutschen, oder einen Franzosen? Es ist eine Form der Sprache, das stimmt, welche wir manchmal benutzen, aber eher als eine Art der Verkürzung, eine rasche Generalisierung, die wenig Schaden anrichtet, solange wir bedenken, dass es auch nichts weiter als eben das ist."<sup>487</sup>

### **11.10. Die Melodiensammler und ihre Einstellung zur gälischen Sprache und Kultur**

Wir werden nun untersuchen, welche Beziehung Burns, Scott und auch James Hogg zur gälischen Sprache und Kultur hatten, welchen Einfluss diese Beziehung auf ihr dichterisches Schaffen hatte und wie dieses sich auf die Rezeption der gälischen Lieder in ihren Beiträgen zu Thomsons Liedersammlungen auswirkte. Interessant in Bezug auf unser Thema sind besonders Hinweise in ihren Melodiensammlungen oder Textkommentaren zu ihren Erzeugnissen, die uns zu eventuellen gälischen Vorläufern führen. Dabei werden Dichter wie zum Beispiel Lord Byron, Lady Nairne oder auch Anne MacVicar Grant entweder nur kurz oder nicht berücksichtigt, da in ihren Liedersammlungen keine, oder nur sehr wenige Verbindungen zu gälischen Liedern, die Hinweise auf eine Verbindung zu den Thomson-/Beethoven-Bearbeitungen geben könnten, gefunden wurden.

#### **11.10.1. Robert Burns**

In den meisten Arbeiten über Burns wird keinerlei Bezug zur gälischen Kultur Schottlands erwähnt. Manson fällt, wie bereits gesagt, ein zwiespältiges Urteil über Burns' Anstrengungen zum Erhalt traditioneller Lieder Schottlands, jedenfalls in Bezug auf die gälische Liedkultur.

"Schottische Musik, so wie sie heutzutage existiert, stammt hauptsächlich aus dem Hochland. Niemand hat mehr getan, um keltische Musik in den Lowlands heimisch zu machen, als Burns. In dem er Hochland-Melodien mit seiner eigenen, unvergleichbaren Lyrik vermählte, hauchte er ihnen neues

---

the tune, bringing them into line with the latest fashion, until nothing is left of the original but the use to which it is put, like the spade with a new blade and the new handle."

<sup>487</sup> The Musical Times, 1. Oktober 1912: "Is not, in fact, all this talk of national music a little wild? Is there such a thing as 'the' Englishman, 'the' German, or 'the' Frenchman? It is a form of language, it is true, that we all use at times, but merely by way of a kind of shorthand, a swift generalisation that can do little harm so long as we remember that it is no more than that."

Leben ein, jedoch half er dabei, sie unter ihren alten Namen zu zerstören, indem er sie unter neuen rettete."<sup>488</sup>

John Purser zitiert Robert Burns, der Auskunft über seinen eigenen Musikgeschmack gibt:

"Ich bin mir darüber bewusst, dass mein Musikgeschmack unelegant und vulgär sein muss, denn Menschen mit unzweifelhaftem und kultivierten Geschmack können nichts an meinen Lieblingsmelodien finden. – Jedoch, nur weil ich einfach zufriedenzustellen bin, ist dies kein Grund dafür, dass ich mir diese Freude verweigerte? Viele unserer Strathspeys, alte und neue, erfreuen mich aufs äußerste, Ihr und andere Richter würdet jedoch möglicherweise Zeichen der Ablehnung zeigen. – Ich bin zum Beispiel gerade dabei, neue Verse für Rothemurche's Rant zu schreiben, eine Melodie, die mich in Verzückung versetzt. Und tatsächlich, obwohl mir die Melodie gefällt, bin ich nicht in der Lage, Verse dazu zu schreiben."<sup>489</sup>

Wir wissen nicht, ob Burns z.B. selber Gälisch gesprochen hat. Von seiner Herkunft in Alloway sprach er Scots, die Sprache, in der er auch seine Gedichte schrieb. Robert Burns hat das schottische Hochland zweimal bereist, zum einen die Gegend westlich von Glasgow im Juni 1787 und zum anderen die Mitte Schottlands von August bis September 1787.<sup>490</sup> In beiden Gegenden wurde zu dieser Zeit von großen Teilen der Bevölkerung Gälisch gesprochen, wie die Untersuchungen von Kurt Duwe belegen.<sup>491</sup> Burns hat bei diesen Reisen keine Melodien gesammelt, ist aber mit der gälischen Kultur in Kontakt gekommen. MacAulay spricht von einer Reise, die der Inspiration dienen sollte.<sup>492</sup> In seinen Briefen erwähnt er mehrere Male, dass er seine Melodien von gälischsprachigen Gewährsleuten erhalten habe, so zum Beispiel in Briefen an Thomson<sup>493</sup>:

---

<sup>488</sup> Manson (1901: 76) "Scottish music as it now exists has been derived largely from the Highlands. No man did more to acclimatise Celtic music in the Lowlands than Burns. By wedding Highland airs to his own incomparable poetry he gave them a new lease of life, albeit he helped to destroy them under their old names while preserving them under the new."

<sup>489</sup> Purser (2007: 232) "I am sensible that my taste in music must be inelegant and vulgar, because people of undisputed and cultivated taste can find no merit in many of my favorite tunes. – Still, because I am cheaply pleased, is that any reason why I should deny myself that pleasure? – Many of our strathspeys, ancient and modern, give me most exquisite enjoyment, where you and other judges would probably be shewing signs of disgust. – For instance, I am just now making verses for Rothemurche's Rant, an air which puts me in raptures: and in fact, unless I be pleased with the tune, I never can make verses to it."

<sup>490</sup> <http://burnsc21.glasgow.ac.uk/highland-tour-2-2/vv> besucht am 29.4.2017 und MacAulay (2016: 74)

<sup>491</sup> [http://www.linguae-celticae.org/dateien/Gaidhlig\\_Local\\_Studies\\_Vol\\_27\\_Peairt\\_Sruighlea\\_Ed\\_II.pdf](http://www.linguae-celticae.org/dateien/Gaidhlig_Local_Studies_Vol_27_Peairt_Sruighlea_Ed_II.pdf) besucht am 29.4.2017

<sup>492</sup> MacAulay (2016: 74)

<sup>493</sup> Lockhardt. The works of Robert Burns. S. 410: "I am pleased that you are reconciled to the air of the Quaker's wife, though, by the bye, an old Highland Gentleman, and a deep antiquarian, tells me it is a Gaelic air, and known by the name of "Leiger 'm choss."

Ich habe mich mit einem musikalischen Hochländer getroffen, der bei den Breadalbane Fencibles ist, der mir versichert, dass er sich bestens daran erinnert, dass seine Mutter zu sowohl der Melodie von Robin Adair als auch zu Gramachree gälische Lieder gesungen hat.<sup>494</sup>

Aber auch:

"Ich freue mich, dass Sie mit der Melodie zu The Quaker's wife einverstanden sind, obwohl mir übrigens, ein älterer Highland Gentleman und fundierter Antiquar mitteilt, es sei eine gälische Melodie und unter dem Namen "Leiger 'm choss" bekannt."<sup>495</sup>

Eine irgendwie geartete Abneigung gegen die gälische Sprache lässt sich bei Burns nicht konstatieren. Für ihn ist die Sprache und die Kultur eine Tatsache, die selbstverständlich ist. Nach Pursers Einschätzung war Burns davon überzeugt, dass dieser schottischen Musik ein hoher Status zukam. Purser hält allerdings Burns und seine Versuche, schottische Lieder mit Hilfe seiner Zeitgenossen in einen neuen Kontext mitteleuropäischer Musikmode zu übertragen, für komplett gescheitert.<sup>496</sup>

### **11.10.2. Sir Walter Scott**

Der schottische Schriftsteller und Dichter Sir Walter Scott (1771-1832) hat durch sein Werk und sein gesellschaftliches Handeln wie kein Zweiter dazu beigetragen, die schottische Geschichte zu deuten bzw. umzudeuten und so das Vereinigte Königreich mit dem Nationalgefühl vieler Schotten zu versöhnen. Darüber hinaus hat er internationale Wirkung durch zahlreiche Übersetzungen seiner Werke in andere Sprachen erzielt, nicht zuletzt in Deutschland, wo er, auch durch die Ossian-Mode vorbereitet, das vermehrte Sammeln von Volksliedern auslöste und Komponisten sowie Schriftsteller inspirierte.<sup>497</sup>

Aber Scott trug auch für Sammlungen nationaler Lieder Texte bei, so für Goerge Thomsons Select Scottish Songs und für Alastair Campbells Albyn's Anthology. Letztere Sammlung verzeichnet zum ersten Mal in der langen Reihe von Sammlungen von Nationalmusik neben englischen auch gälische Texte. Sir Walter Scott ist Robert Burns als 15-Jähriger einmal begegnet, im gleichen Edinburgher Salon kam er in Kontakt mit MacPhersons Ossian, der

---

<sup>494</sup> De Lancey u. Ferguson (1985: 229) im September 1792: I have met with a musical Highlander in Breadalbane Fencibles (...) who assures me that he well remembers his mother singing Gaelic songs to both Robin Adair and Gramachree.

<sup>495</sup> im Oktober 1793

<sup>496</sup> Purser (2007: 239) siehe oben

<sup>497</sup> Friske (80-103)

großen Eindruck auf ihn machen sollte.<sup>498</sup> Später versuchte er, möglichst authentisches Material zur gälischen Kultur aus dem Hochland für seine literarischen Werke zu bekommen. Durch den engen Kontakt zu den Geschwistern Clephane, die nach dem Tode des Vaters seine Mündel waren, hatte er Zugriff auf deren Wissen über die gälische Sprache und Kultur. Scott stand besonders in engem Kontakt mit Elisabeth Clephane, bei der er sich oft Rat einholte, wenn es um die gälische Tradition ging:

"Außerdem, wenn Sie Zeit haben, die Notizen der Lady of the Lake zu lesen, werden Sie sehen, wie sehr ich Ihrer gälischen Gelehrsamkeit verpflichtet war."<sup>499</sup>

Fernando Toda hat den Einsatz von Sprache in Scotts Werken untersucht und kommt zu dem Ergebnis, dass Scott selbst vermutlich bis auf ein paar aufgeschnappte Brocken kein Gälisch sprach. Er setzt es sprachlich ein, um Stimmungen und Atmosphäre zu schaffen, sieht Gälisch aber als untrennbaren Bestandteil der schottischen Kultur.<sup>500</sup> Toda zitiert folgendes Beispiel:

"Niemand entbot uns ein Willkommen, noch bot uns jemand an, unsere Pferde zu versorgen... und auf unsere verschiedensten Fragen war "Ha niel Sassenach", die einzige Antwort, die wir heraushören konnten."<sup>501</sup>

Die in Scotts Werken verwendeten gälischen Versatzstücke sind sowohl orthographisch als auch grammatisch oft nicht korrekt wiedergegeben. Sinngemäß soll zum Ausdruck gebracht werden, dass der Sprecher des Englischen nicht mächtig ist. Das müsste *Chan eil Beurla agam* heißen. Wollte er ausdrücken, dass er kein Engländer sei, müsste der Satz hingegen *Chan e Sasannach a th' annam*, oder *Cha Sasannach mi* lauten. Toda gibt ein weiteres Beispiel:

"Den schwarzen Soldaten; so nennen sie die unabhängigen Regimenter, die ausgehoben wurden, um Frieden und Gesetz im Hochland zu erhalten... Sie nennen sie Sidier Dhu, weil sie die Tartans tragen –

---

<sup>498</sup> Scott-Burns Begegnung, siehe [http://www.burnsmuseum.org.uk/collections/object\\_detail/3.8116](http://www.burnsmuseum.org.uk/collections/object_detail/3.8116) besucht am 29. April 2017

<sup>499</sup> Mrs Clephane (...) Besides when you have time to read over the Lady of the Lake notes inclosed you will see how much I have been obliged to your Gaelic erudition. (...) Edinburgh 19. Mai 1810  
<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/etexts/etexts/letters2.PDF> besucht am 14. Januar 2019

<sup>500</sup> Toda, Ferdinand: Multilingualism, language contact and translation in Walter Scott's Scottish novels, Sevilla 1991 <https://lans.ua.ac.be/index.php/LANS-TTS/article/viewFile/131/73> besucht am 25. Mai 2017

<sup>501</sup> Toda (1991: 123) [Frank Osbaldistone arrives at the clachan of Aberfoyle, in the Highlands.] (*Rob Roy*, ch. 28, 254) "No one bade us welcome, nor did anyone offer to take our horses [...] and to our various enquiries, the hopeless response of "Ha niel Sassenach" was the only answer we could extract."

so, wie Ihr Eure Männer nennt, König Georgs Männer, Sidier Roy, oder rote Soldaten.<sup>502</sup>

Sidier dhu heißt korrekt im Gälischen *saighdear dubh*, schwarzer Soldat, bei Sidier Roy wird neben der falschen Schreibweise auch noch die Vokabel verwechselt: Königlicher Soldat heißt im Gälischen *saighdear Rìoghail*, dies wird offensichtlich mit *ruadh* – rostrot verwechselt. In der Tat trugen die britischen Soldaten rote Uniformen, diese wurden aber im Gälischen mit *dearg* – rot beschrieben.<sup>503</sup> Die Rechtschreibung und Grammatik der gälischen Sprache ist für den Autor von untergeordneter Bedeutung, da es um die Erschaffung einer Atmosphäre in Scotts Erzählungen geht. Die Sprache ist hier ein Mittel, um diesen Zweck zu erreichen. Trotzdem hat sich Scott literarisch um die gälische Sprache verdient gemacht: Er erwähnt sie, er benutzt sie, um Eigentümlichkeiten der Kultur des Hochlandes zu erklären oder zu beschreiben. Er ist nicht gegen das Gälische eingestellt, sondern persönlich an der Sprache interessiert, wie aus seinem Briefwechsel hervorgeht. Er bedauert, der Sprache nicht mächtig zu sein:

"(...) Mein großes Defizit ist, dass ich nicht nur als Tiefländer geboren und aufgezogen wurde, sondern auch noch an der Grenze, ich verstehe die gälische Sprache nicht im geringsten und bin deshalb auch auf verlorenem Posten, wenn ich authentisches Material für meine Unternehmungen suche.<sup>504</sup>

### 11.10.3. Johnsons Scots Musical Museum und die Kommentare von William Stenhouse

Die 600 Lieder umfassende Sammlung Scots Musical Museum kommt in der Originalausgabe ursprünglich vollkommen ohne Kommentare aus. Erst lange nach seiner Ersterscheinung erweitert William Stenhouse das SMM im Jahre 1827 um Kommentare zu jedem Lied, welche allerdings erst 1839 unter dem Titel *Illustrations of the Lyric Poetry and Musik of Scotland* in Edinburgh veröffentlicht wurden.<sup>505</sup> In seinen Kommentaren zu den Melodien wird insgesamt 32-mal auf die Sprache Gälisch Bezug genommen.

---

<sup>502</sup> Toda (1991: 128) (*Wav*, ch. 18, 150) "The black soldier; that is what they call the independent companies that were raised to keep peace and law in the Highlands [...] They call them Sidier Dhu, because they wear the tartans – as they call your men, King George's men, Sidier Roy, or red soldiers."

<sup>503</sup> Mit dem Word *ruadh* wird die natürliche Farbe rot, bzw. rostrot z.B. als Haarfarbe bezeichnet. *Dearg* dagegen bezeichnet die intensive Farbe Rot, wie z.B. die Farbe des Blutes. Siehe dazu: Dwelly's (1912: 322)

<sup>504</sup> Brief vom 9. Juni 1806: "(...) My great deficiency is that being born and bred not only a lowlander but a borderer I do not in the least understand the Gaelic language and therefore am much at a loss to find authentic materials for my undertaking." <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/etexts/etexts/letters1.PDF> besucht am 14. Januar 2019

<sup>505</sup> MacAulay (2016: 155)



Im Folgenden erläutere ich kurz die Hinweise auf gälische Melodievorlagen in diesen Kommentaren.

### **Seite 254: Kommentar zu Lied 173 Òran Gaoil**

Stenhouse beschreibt die Melodie als "Original Highland", von einer Dame an Johnson für das SMM mitgeteilt, den gälischen Text hat er nicht zu Gesicht bekommen, verlässt sich aber auf die Authentizität der englischen Variante. Zur Originalität der Melodie merkt er an, dass viele Hochland-Familien ihre Kinder in den Lowlands erziehen ließen, diese ihre Melodien mit dorthin nahmen und dann diese Melodien oft mit englischen Texten versehen wurden. Umgekehrt sind die Bewohner des Hochlandes oft mit Melodien aus den Lowlands in Kontakt gekommen und haben gälische Verse dazu gemacht.

Dazu ist anzumerken, dass dieser Brauch, die Kinder der angesehenen Hochland-Familien in den Lowlands erziehen zu lassen, ursprünglich auf einer der Zwangsverordnungen der Statutes of Iona aus dem Jahre 1609 basiert. Dort heißt es im § 6:

Jeder Edelmann oder Freisasse auf den Inseln, der mehr als 60 Rinder besitzt und Kinder hat, soll mindestens seinen ältesten Sohn, oder, wenn er keinen Sohn hat, seine älteste Tochter, in eine Schule der Lowlands schicken, dort zu halten und aufzuziehen, bis dass sie nachher ausreichend in der Lage sind, Englisch zu sprechen, zu lesen und zu schreiben."<sup>506</sup>

200 Jahre später ist für Stenhouse dieser Sachverhalt offensichtlich vollkommen normal, es wird als Tatsache geschildert, ohne dass eine Bewertung stattfindet.

### **Seite 92: Kommentar zu Lied 89, Oh Ono Chrio**

Die Melodie zu diesem Lied wird als "wild and plaintive Gaelic air" (eine wilde und klagende Melodie) bezeichnet, in einer Fußnote stellt Stenhouse Vermutungen zur Bedeutung des Titels an, den er für eine Verballhornung des gälischen Originals hält. Eine eindeutige Übersetzung liefert er nicht.

### **Seite 209: Kommentar zu Lied 116, This is no my ain house**

---

<sup>506</sup> "Every gentleman or yeoman in the Islands possessing "thriescore kye" [60 cattle] and having children, to send at least his eldest son, or, failing sons, his eldest daughter, to some school in the Lowlands, there to be kept and brought up "until they may be found sufficiently able to speak, read and write English."  
<http://exploringcelticiv.web.unc.edu/statutes-of-iona/> besucht am 6. August 2018

Stenhouse nimmt Bezug auf einen gälischen Liedtitel bei Simon Fraser, *Sean Truis Uillechan*, den er als Rückübersetzung aus dem Scots "Willie's Shantrews" identifiziert. Dies belegt er, indem er den Wortteil shan des Titels als Adjektiv aus dem Scots identifiziert, ohne jedoch sich darüber bewusst zu sein, dass dieses vom gälischen *sean(n)* – alt, abgetragen stammt.

#### **Seite 123: Kommentar zu Lied 129, Stay my charmer**

Burns hat dieses Stück auf die gälische Melodie *An Gilleadh Dubh - Der schwarzhäarige Junge* angepasst. Die Melodie beschreibt er als "simple and pathetic", komponiert von einem unbekanntem Barden, der die Härte des Lebens im Hochland beschreiben wollte. Stenhouse übt hier Kritik an der Version, die sich bei Simon Fraser findet und die er als überladen mit Trillern, Crescendos, Diminuendos sowie Cadences ad libitum und anderen modernen italienischen Verzierungen beschreibt. Simon Fraser wirft er vor, entgegen seinen eigenen Aussagen, Stücke nicht in ihrer "ancient and native purity" wiederzugeben.

#### **Seite 97: Kommentar zu Lied 94, My Apron deary**

Stenhouse bezweifelt die Originalität des gälischen Titels *An t-Aparan goirid* - Die kurze Schürze und geht von einer Rückübersetzung aus dem Englischen aus. Das Stück verortet er in den Lowlands.

#### **Seite 171: Kommentar zu Lied 75, How long and dreary is the night**

Stenhouse beschreibt die Melodie als Gälisch. Burns soll sie aus dem Norden Schottlands mitgebracht und Johnson für das SMM geschickt haben. 1787 schrieb Burns dann das Lied, um es 1794 an die Melodie von Kauld Kail in Aberdeen anzupassen. Stenhouse gefällt die gälische Melodie besser, da sie mehr zum Thema des Liedes passt ("plaintive" – klagend).

#### **Seite 115: Kommentar zu Lied 115, The Lowlands of Holland**

Stenhouse bezweifelt die gälische Herkunft der Melodie, wie Simon Fraser behauptet. Er meint allgemein, dass es zu weit gehe, zu jeder Lowland-Melodie einige gälische Verse zu dichten und dann zu behaupten, sie sei gälischen Ursprungs. "This is rather claiming too much" Das ist einfach zu viel behauptet. Dennoch nennt er den gälischen Titel: *Thuile toabh a sheidas goagh*. Bei Fraser ist der Titel in korrektem Gälisch gedruckt: *Thuile taobh a*

*sheideas gaoth*. Als korrekte englische Übersetzung wird hier "Of all the Airts the wind can blaw" gegeben.<sup>507</sup>

### **Seite 170: Kommentar zu Lied 173, Raving winds around her Blowing**

Laut Stenhouse hat Burns dieses Lied auf eine sehr schöne gälische Melodie (a very beautiful Gaelic melody) mit dem Titel *MacGrigair a Ruadh-ruith* (eigentlich: *Mac Griogar à Ruadh-Shruth*) gedichtet. Die darauf basierende englische Version nennt er "elegant and spirited", elegant und geistreich. Der Titel gälische Titel wird beibehalten, allerdings falsch geschrieben, wohl damit monoglotte Englischsprecher ihn aussprechen können. (MacGregor A Ruadhri)

### **Seite 136: Kommentar zu Lied 143, The Highland Rover**

Ein weiteres Mal kritisiert Stenhouse Fraser heftig, der das Stück Morag angeblich nicht authentisch wiedergebe.

Ein Set (...) mit einer Bandbreite an Noten, Verzierungen, und einem Ritardando, welches man in keiner der älteren Versionen dieser Melodie findet. (...) Wer Nationale Melodien veröffentlicht, sollte gewissenhaft und vorsichtig sein und nichts als die originalen und unverfälschten Melodien wiedergeben.<sup>508</sup>

Weiter unten wird sogar Quantz, der Flötenlehrer des preußischen Königs Friedrich des Zweiten, als Kämpfer gegen diese Unart der Übertreibungen ins Feld geführt. Stenhouse scheint also der Auffassung zu sein, dass gälische Melodien grundsätzlich einfach sein müssen, damit sie authentisch sind.

### **Seite 324: Kommentar zu Lied 348, As I was a Wand'ring**

Die von Burns auf seiner Hochland-Exkursion 1784 aufgezeichnete und hier genutzte Melodie *Rinn m' eudail mo mhealladh* – "Mein Schatz hat mich enttäuscht" beschreibt Stenhouse wiederum als beautiful – wunderschön. Stenhouse beschreibt eine weitere Variante des Stückes bei Fraser als "modern and much inferior – modern und viel simpler".

---

<sup>507</sup> Fraser (1816: xiii), List of Highland Melodies already incorporated with Scottish song

<sup>508</sup> "a set (...) with a variety of notes, graces, and a retardando, not to be found in any of the older sets of the air, and which indeed are equally (...) Publishers of national tunes should be scrupulously careful in giving nothing but the original and unsophisticated melody"(...)

### **Seite 116: Kommentar zu Lied 116, The Maid of Selma**

Das Lied ist laut Stenhouse ein Medley aus verschiedenen Stücken aus MacPhersons Ossian. Stenhouse gefällt die Melodie,

(...) " besonders, wenn sie zu den wunderschönen Versen aus den Werken des gälischen Barden gesungen werden."<sup>509</sup>

Stenhouse ist offensichtlich von der Authentizität Ossians vollkommen überzeugt!

### **Seite 146: Kommentar zu Lied 157, The Banks of the Devon**

Die Melodie zu diesem Lied von Burns hat der Dichter laut Stenhouse von einer Dame in Inverness erhalten und notiert. Der gälische Titel wird mit "Banarach Donnach Ruidh" wiedergegeben, welches mit "The Brown Dairy-maid" wiedergegeben wird. Weder Stenhouse noch Burns geben den Autor dieses Stückes an. Es handelt sich um das Lied *A Bhanarach Dhonn a' Chruidh - Oh braunhaarige Milchmagd*, von Alasdair MacMhaighstir Alasdair. Die gälische Herkunft des Originaltextes sowie der Name des berühmten Autors werden gänzlich unterschlagen. Stenhouse erwähnt Variationen der Melodie bei Patrick MacDonald und Albyn's Anthology, jedoch nur, um sie als nicht authentisch niederzumachen. Tatsächlich ist die Melodie in Albyn's Anthology genau so wiedergegeben, wie sie auch heute noch gesungen wird<sup>510</sup>, der Autor wird genannt, der Titel korrekt geschrieben und der Text in guter Rechtschreibung wiedergegeben.

### **Seite 505: Kommentar zu Lied 587, The Highlander's Lament**

Laut Stenhouse handelt es sich hier um ein Fragment eines längeren Gedichtes, welches nach der Schlacht bei Culloden geschrieben wurde und angeblich zu einer gälischen Melodie gesungen wird.

### **Seite 238: Kommentar zu Lied 252, Donald and Flora**

Der Text wurde zu einer "fine old Gaelic air" geschrieben.

### **Seite 250: Kommentar zu Lied 265, Se De Mholla**

---

<sup>509</sup> "... especially when sung to those beautiful lines... selected from the works of the ancient Gaelic bard.

<sup>510</sup> Aufnahmen aus dem Jahre 1948: <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/40820/1> besucht am 6. August 2018. Der Autor hat das Stück selbst nach dieser Melodie in South-Uist gelernt. AA (1818: 8)

Es handelt sich laut Stenhouse um eine gälische Melodie mit einem gälischen Text, kopiert aus Sibbald's Edinburgh Magazine 1785 und ebenfalls 1816 in Albyn's Anthology enthalten. Die "Original Hebridean Air" stammt von der Insel Lewis. In korrektem Gälisch müsste der Titel *'S e do Mholadh a nì mi gu bràth – Dich loben werde ich ewiglich* heißen, um einen Sinn zu ergeben. In Dale's Collection findet sich eine gälische Version dieses Stückes.<sup>511</sup>

#### **Seite 466: Kommentar zu Lied 529, Stern winter has left us**

Es wird nur berichtet, dass es zu diesem Stück eine irische und eine gälische Melodie gibt. Die irische trägt hier den Titel Kitty Tyrell, es handelt sich um die irisich-gälische Melodie *Ballylee/Baile Uí Laí*. Diese wurde für Beethovens *Return to Ulster/The soldiers dream* genutzt.

#### **Seite 225: Kommentar zu Lied 241, St Kilda Song**

Stenhouse beschreibt dieses Stück als "a favourite Gaelic song sung by the natives of St Kilda – eines der bevorzugten gälischen Lieder, die von den Eingeborenen St Kildas gesungen werden." Da dort nur Gälisch gesprochen wurde, muss es sich um ein gälisches Stück handeln.

#### **Seite 40: Kommentar zu Lied 40, The Maid that tends the goats**

Stenhouse gibt als Melodie zu diesem Lied das gälische "Nian doun nan gobhar" an, zu finden bei Simon Fraser. Bei Fraser ist der Titel in korrektem Gälisch wiedergegeben unter *Nighean donn nan Gobhar*.<sup>512</sup>

#### **Seite 75: Kommentar zu Lied 72, The Birks of Invermay**

Stenhouse stellt Überlegungen zur Etymologie und Bedeutung des Titels an, unter anderen vermutet er einen gälischen Flussnamen.

#### **Seite 354: Kommentar zu Lied 385, Òran an Aoig – The Song of Death**

Das Lied wurde von Burns zu einer gälischen Melodie von der Insel Skye geschrieben, für die Stenhouse Patrick MacDonalds Collection als Quelle angibt. Es steht dort im

---

<sup>511</sup> Dale's Collection of sixty favorite Scotch songs adapted for the voice and piano forte. London o. J. Seite 124

<sup>512</sup> Fraser (1816: xiii)

Inhaltsverzeichnis als Lied Nr. 48, um dann unter dieser Nummer, aber ohne Titel in der Sammlung notiert zu sein. Stenhouse berichtet weiter, Thomson habe das Lied in seine Sammlung aufgenommen, er habe das Stück aber verändert und die Melodie "My lodging is on the cold ground" unterlegt. Dabei handelt es sich um ein Pìobaireachd.<sup>513</sup>

#### **Seite 243: Kommentar zu Lied 249, My Heart 's in the Highlands**

Die Worte sind zur Melodie eines gälischen Liedes gesetzt mit dem Titel *Fàilte na moisg*. Stenhouse übersetzt dies mit "Ein Gruß an die Muskete". Das kann so nicht stimmen. Das Wort *mosg* kann Moschee oder Verkommenheit bedeuten, das Wort für Muskete im Gälischen lautet *musg* oder *musgaid*. Außerdem ist der bestimmte Artikel hier nicht korrekt verwendet. Es gibt ein gälisches Lied mit dem Titel *Fàilte do 'n Mhisg – Ein Hoch auf das Besäufnis*. Dieser Titel erscheint wahrscheinlicher.

#### **Seite 134: Kommentar zu Lied 143, The Highland Rover**

Dieses Lied ist zu einer gälischen Melodie komponiert worden, die *Mòrag* heißt, der gälischen Entsprechung für Marion.

#### **Seite 322: Kommentar zu Lied 345, The Tither Morn**

Burns wird hier von Stenhouse zitiert, wenn er sagt, dass dieses Stück zu einem gälischen Lied gesetzt wurde, (...) but not by any means a lady's song" – aber nicht unbedingt zu einem Lied für eine Dame."

#### **Seite 241: Kommentar zu Lied 257, The Captive Ribband**

Die Worte sind auf eine gälische Melodie mit dem Namen *Robie donna gorrach* gesetzt und der Melodie Earl Douglas Lament sehr ähnlich, wie Stenhouse hier ausführt.

Der gälische Titel muss korrekt heißen: *Robaidh donn gòrach - braunhaariger dummer Robby*, oder *Robaidh tha thu gòrach - Robby, wie bist du dumm*. Alternativ ist dieses Stück auch unter den gälischen Titeln *Na Làithean a dh' aom – Die vergangenen Tage* und *A' Chuaiirt Shamhraidh – Der Sommerspaziergang bekannt*.<sup>514</sup>

---

<sup>513</sup> William Ross Collection Nr. 58, Seite 136

<sup>514</sup> [https://tunearch.org/wiki/Annotation:Daft\\_Robin](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Daft_Robin), besucht am 7. August 2018

### **Seite 75: Kommentar zu Lied 70, Oscar's Ghost**

Stenhouse bezeichnet die von einer Ms Tough komponierte Melodie als "successful imitation of the Gaelic style – eine erfolgreiche Imitation des gälischen Stils."

### **Seite 173: Kommentar zu Lied 179, Musing the roaring ocean**

Dieses Lied wurde im SMM auf die gälischen Melodie *Drumion Dubh* adaptiert.

In korrekter gälischer Rechtschreibung muss es *Druimfhionn Dubh* heißen.<sup>515</sup> Es handelt sich um ein Loblied auf eine besonders treue Kuh.

### **Seite 105: Kommentar zu Lied 101, When Guildford good**

Das Stück wurde zur Melodie von The Black Watch – *am Freiceadan Dubh* gesetzt. Diese Melodie hält Stenhouse für eine whimsical ballad – eine skurrile, eigenartige Ballade. Leider wird nicht mitgeteilt, welche der Versionen er meint.

### **Seite 436. Kommentar zu Lied 498, The Highland Widow's Lament**

Laut Stenhouse eine vollkommen eigenständige Komposition Burns', der wiederum sagt, dass er die Melodie von einer Lady aus dem Hochland bekommen habe. Stenhouse zweifelt dies an und sagt, dass der Ausruf *Ochon, ochon ochrie!* in einem alten Lied über das Massaker von Glencoe erscheine. Die Melodie wird beschrieben als "plaintive Gaelic air – eine elegische, klagende Melodie.

## **Die Kommentare zu den Kommentaren – Early Scottish Melodies**

### **John Glens Antwort auf William Stenhouse**

In seinem im Jahre 1900 veröffentlichten Buch *Early Scottish Melodies* widerspricht John Glen William Stenhouse wiederholt sehr explizit, wenn er auf seine Kommentare zum SMM Bezug nimmt. Er wirft ihm vor, seine Kommentare enthielten viele Irrtümer über diese und jene Beschreibungen.<sup>516</sup> In insgesamt mehr als 200 Kommentaren zu den 600 Liedern im SMM kritisiert er Stenhouse, korrigiert ihn teilweise sehr klar und deutlich oder ergänzt zusätzliche Informationen. Stenhouses Kommentare, so Glen in seinem Vorwort, enthalten viele

---

<sup>515</sup> <http://www.lorcanmacmathuna.com/songbook.html#andruimfhiondonndilis> besucht am 7. August 2018

<sup>516</sup> ESM (1900: vii): " (...) contains many errors of this and other descriptions."

Irrtümer, Stenhouse selbst habe aus Ignoranz und Unbedarftheit gesündigt, obwohl er nach wie vor als Autorität gelte.<sup>517</sup>

Wichtig in Bezug auf unser Thema ist eine Ergänzung zu Stenhouses Information zu SMM 498 Oh ono chrio. Glen widerspricht Stenhouse, der angibt, Burns hätte das Stück selbst komponiert. "Dieses pathische Lied ist, so sagt Stenhouse, komplett von Burns für das Museum komponiert worden, wenn wir denn den Ausruf Och on ochon ochrie! (...) einmal ausklammern. Dies ist offensichtlich eine Hochlandmelodie."<sup>518</sup>

#### 11.10.4. James Hogg

Hoggs Sammlungen jakobitischer Lieder werden von McAulay sowohl für ihren musikalischen Inhalt als auch für ihre zahlreichen Kommentare zu den einzelnen Liedern als bedeutend bezeichnet. Die Sammlungen sind in der Zeit von ca. 1780 – 1820 entstanden. Hogg hatte eine Vielzahl von Zuträgern, die ihn mit Material in Manuskriptform versorgten, unter anderem Sir Walter Scott und David Laing. Hogg bezeichnet seine gesammelten Lieder als von "rüdem, energischem Humor", und "als unverstellte Ergüsse einer kühnen und primitiven Rasse".<sup>519</sup> Er gesteht zu, dass er nicht viel von Musik verstehe, allerdings stellt er als Laie auf dem Gebiet fest, dass die Musik Galloways im Südwesten Schottlands irisch beeinflusst sei. Trotzdem nimmt er für sich in Anspruch, Texte und auch die Musik "zu korrigieren".<sup>520</sup> Dabei nimmt er unter anderem die Hilfe seines Freundes Stenhouse in Anspruch. Trotz aller Beteuerungen, umsichtig zu edieren, scheint Hogg nicht viel Wert auf korrekte Herkunft und Datierung seiner Lieder gelegt zu haben, wie in einem Brief von Hogg an George Thomson am 14. Februar 1822 klar wird:

Wenn sie von daher die Lieder übernehmen, bitte veröffentlichen Sie sie einfach als Jacobite songs, es der Welt überlassend, herauszufinden, ob sie alt oder neu sind. Das hat eine weitaus bessere Wirkung als zu sagen, 'Ein Jacobite song von dem und dem Autor'. Schon die Vorstellung, dass sie möglicherweise aus alten Zeiten stammen und von einem seanachaidh geschrieben wurden, macht sie gleich doppelt so interessant.<sup>521</sup>

---

<sup>517</sup> ESM (1900: vii)

<sup>518</sup> ESM (1900: 85): "This pathetic song, Stenhouse says, was wholly composed by Burns for the Museum, unless we except the exclamation. It is evidently a Highland melody."

<sup>519</sup> Hogg (1819: viii)

<sup>520</sup> Hogg (1819: xv)

<sup>521</sup> Johnson (1972: 146) "If you therefore adopt the songs, please publish them simply as Jacobite songs, leaving the world to find out whether they are old or new. This has a far better effect than saying 'A Jacobite song by



James Hogg, der einige der Beethoven-Lieder später mit Texten versah, hat das Hochland bereist.<sup>522</sup> Allerdings ging es Hogg in erster Linie darum, seine Kenntnisse der Schafszucht zu vertiefen, bei seinen Reiseerzählungen erfährt der Leser allerdings auch einiges über die sozioökonomische Situation im Hochland und immer wieder auch Anekdotisches und regionale Folklore als Beigabe. Zweifelsohne hat er Gälisch gehört, selber gesprochen hat er es wohl nicht. Hogg selber sprach kein Gälisch, trotzdem nimmt er für sich in Anspruch, die gälischen Lieder zu verifizieren, gibt aber schließlich auch zu, dass seine englischen Texte eher Imitationen der gälischen Vorlage sind.

"Ich darf hier erwähnen, ein für alle Mal, dass diese Lieder aus dem Gälischen mir von verschiedenen Händen zugesandt wurden, einfach in englische Prosa übertragen, und alle sind von mir überprüft worden, außer denjenigen, die, wie in den Anmerkungen beschrieben, von anderen überprüft wurden: so dass festgestellt werden muss, dass es sich eher um Imitationen aus dem Gälischen handelt."<sup>523</sup>

Für MacAulay sind seine Sammlungen das, was sich ein Bewohner des Tieflandes unter gälischer Liedkunst im Hochland vorstellt, sie spricht ebenfalls von Imitationen dessen, was die gälischen Originale hätten sein können, und bezeichnet seine Jacobite Relics eher als eine Gedenkveranstaltung für die jakobitische Sache.<sup>524</sup> Hogg bezieht sich in den Kommentaren zu den Jacobite Relics auf gälische Quellen bzw. behauptet, es handele sich bei seinen Kommentaren um Übersetzungen aus dem Gälischen, ohne diese Quellen oder Gewährsleute zu nennen, so zum Beispiel: Es ist eine Übersetzung aus dem Gälischen<sup>525</sup>, oder ein Lied "beruht auf einem gälischen Reim eines Barden".<sup>526</sup>

John Lorne Campbell stellt dazu fest:<sup>527</sup>

---

such and such an author'. The very idea that perhaps they may be of a former day and written by some sennachie<sup>521</sup> of the clan gives them double interest."

<sup>522</sup> Laughlan, William F. Hrsg: James Hogg Highland Tours; The Ettrick Shepherd's Travels in the Scottish Highlands and Western Isles in 1802, 1803 and 1804. s.l.1981

<sup>523</sup> Hogg (1819: 300) "I May here mention, once for all, that these songs from the Gaelic were mostly sent to me by different hands, translated simply into English prose, and have all been versified by me, save those mentioned in the notes as having been done by others: so that it must be remarked, they are rather imitations from the Gaelic."

<sup>524</sup> MacAulay (2016: 151)

<sup>525</sup> Hogg (1819.158): "The following (...) is given by a Highlander (...). It is a translation from the Gaelic."

<sup>526</sup> Hogg (1819: 189)

<sup>527</sup> Campbell (1984: xxi) "As evidence on this, there are thirteen poems in the second volume of Hogg's Jacobite Relics 'translated from the Gaelic' of which I have not discovered one original version. Hogg says that they were sent to him by different people, translated into English prose, which he versified. The result is something very unlikely Gaelic poetry

"Zum Beweis dafür, es gibt im zweiten Band der Jacobite Relics von Hogg dreizehn Gedichte "übersetzt aus dem Gälischen", von denen ich nicht eine Originalversion finden konnte. Hogg gibt an, dass sie ihm von verschiedenen Leuten zugesandt wurden, übersetzt in englische Prosa, welche er verifiziert habe. Das Resultat ist irgendeine, sehr unwahrscheinlich (anmutende) gälische Dichtung.<sup>528</sup>

1819 veröffentlicht Hogg *The Jacobite Relics of Scotland* in zwei Bänden, eine Sammlung von Liedern, die im Zusammenhang mit dem Aufstand von 1745/46 zu sehen sind. Die Lieder überliefert er ausschließlich in englischer Sprache. Wenn Melodien angegeben werden, zu denen die Lieder zu singen sind, handelt es sich ausschließlich um englischsprachige Titel. Im Vorwort seines Buches bedauert er, dass es noch viel zu sammeln gebe und bisher vieles unveröffentlicht sei, "both in English and Gaelic."<sup>529</sup> Viele von Hoggs Liedern geben als Quelle an: "From the Gaelic"<sup>530</sup>. Zu diesem Begriff und seinen Übertragungen aus dem Gälischen sagt er selbst:

"Die kurzen Sätze des Gälischen wortwörtlich zu verifizieren war unmöglich. Ich bin allerdings überzeugt, dass diejenigen, die mit den Originalen vertraut sind, zugeben müssen, dass sie nichts verloren haben, nachdem sie durch meine Hände gegangen sind, abgesehen vom gälischen Idiom, von den Eingeborenen seit Kindheit geliebt. Dies verschwindet ja ohnehin in jeglicher Übersetzung. Jedoch noch selbst in den abrupten Ossianischen Sentenzen scheint etwas von der Rauheit des Materials und dem Geist der Poesie enthalten zu sein, denn es war mir noch nie so einfach, irgendwelche aufgezeichneten Worte in Lieder zu verwandeln."<sup>531</sup>

Hogg hat die ihm von seinen Gewährsleuten zugesandten Lieder einer Bearbeitung unterzogen und sie dann oft als seine eigenen ausgegeben. Wie viel gälisches Substrat und wie viel Bearbeitung in den veröffentlichten Stücken steckt, lässt sich nach Batho kaum rekonstruieren.<sup>532</sup> Das Gälische dient hier, ähnlich wie bei Scott zur Kreation von lyrischer Atmosphäre. Es geht darum, die "Rauheit des Materials" und den "Geist der Poesie" den

---

<sup>529</sup> Hogg, James: *The Jacobite relics of Scotland; being the songs, airs, and legends of the adherents to the House of Stuart*. Edinburgh 1816

<sup>530</sup> (Batho) 1927: 40 ff)

<sup>531</sup> Hogg (1819: 300) " To have versified the short sentences from the Gaelic literally, was impossible. I trust, however, that those acquainted with the originals will confess that they have lost nothing in going through my hands exclusive of the Gaelic idioms, endeared to the natives from infancy, which must all vanish in any translation whatsoever. Yet even in these abrupt Highland Ossianic sentences, there seems to be something of the raw material and spirit of poetry, for I never got any notes of words so easily turned into songs."

<sup>532</sup> Batho (1927: 40)

neuen Lieder Hoggs einzuhauchen. Es geht nicht darum, gälische Lieder authentisch zu übertragen und in englischer Sprache für einen erweiterten Leserkreis erlebbar zu machen, obwohl Hogg genau das behauptet. Die Kommentare Hoggs zu seinen gesammelten Hochlandliedern müssen in Bezug auf gälisches Substrat mit Vorsicht betrachtet werden. Obwohl Campbell jede Verbindung der Lieder Hoggs "imitated from the Gaelic" mit gälischen Vorlagen bestreitet, hat Christian Souchon<sup>533</sup> die Lieder Hoggs, die Hogg selbst als ursprünglich gälisch bezeichnet, mit Melodien der Simon Fraser Collection in Verbindung gebracht und Übereinstimmungen festgestellt.

<b>Titel bei Hogg</b>	<b>Jacobite Rel. Bd. 2</b>	<b>Gälische Entsprechung</b>	<b>Simon Fraser Collection</b>
Callum a Glen	Lied 78	Calum a' Ghlinne	Nr. 93
Culloden Day	Lied 74	'n cuala sibh mar thachair dhuinn	Nr. 58
Farewell to Glen Shalloch	Lied 82	MacGriogair à Ruadhshruth alt: Bothan an Easan	Nr. 171
Kane to the King	Lied 73	Briogais MhicRuaridh	Nr. 147
Lenachan's Farewell	Lied 97	Hò cha-n eil mulad oirnn	Nr. 226
The Frasers in the Corrie	Lied 85	Nach bochd a bhi 'm falach	Nr. 122
The Highlander's Farewell auch Highland Harry	Lied 95	keine Angabe	
The Hill of Lochiel	Lied 109	Bràighe Lochiall aber andere Melodie	Nr. 44

Eines der Stücke, die Hogg nennt, ist *The Highlander's Lament*, welches auch von Beethoven bearbeitet worden ist, und welches Hogg als gälisch bezeichnet: "Ich habe völlig vergessen, wer dieses schöne Lied für mich übersetzt hat und wo ich die Melodie aufgeschnappt habe.

<sup>533</sup> <http://chrsouchon.free.fr/charli1d.htm> besucht am 24. April 2019

Und jetzt, da ich sie in der vorliegenden Kopie sehe, erscheinen sie mir, als hätte ich sie beide noch nie zuvor gesehen.<sup>534</sup>

#### 11.10.5. Lady Nairne

In den Kommentaren der Lieder von Lady Nairne finden sich an sechs Stellen kurze Hinweise auf gälische Melodien. Die beschränkt sich allerdings auf Hinweise, wie z.B. Gaelic Air, so z.B. bei den Liedern Bonnie Gascon Ha', Farewell, Oh Farewell, und The Heiress. Bei dem letzten Beispiel wird auch der Titel der gälischen Melodie *Mo Leannan Faluich* genannt.<sup>535</sup> Es kann vermutet werden, dass es eigentlich *Mo leannan falaicht'* heißen soll, mein verborgener Schatz. Dies ist einer der wenigen direkten Bezüge auf die gälische Sprache in den von Lady Nairne gesammelten Liedern.

Burns, Scott, und Hogg hatten jeweils unterschiedliche Beziehungen zur gälischen Kultur. Während sie für Burns ein Bestandteil der kulturellen Landschaft Schottlands ist, der zu seiner Inspiration beiträgt, bemüht sich Scott sogar aktiv um das Verstehen dieser Kultur, er hat sogar die Absicht, die Sprache zu lernen. Er benutzt sprachliche Versatzstücke in seinen Werken und transportiert gälische Stoffe in die englischsprachige Welt. Zusammen mit Alexander Campbell arbeitet er an Albyn's Anthology, die erstmals eine Sammlung gälischer Musik und Lieder inklusive der Texte darstellt. An den gälischen Texten selbst hat Scott keinen Anteil, er arbeitet aber an einer solchen Sammlung immerhin grundsätzlich mit. James Hogg behauptet, gälische Originale erhalten zu haben, gibt aber freimütig zu, dass er sie so bearbeitet habe, dass man sich bei Hochländern dafür entschuldigen müsse. Gälische Kultur ist für ihn wie für Scott ein Mittel, eine vermeintlich echte Hochland-Atmosphäre in seinem Werken zu etablieren, es ist ein Mittel des Marketings, es geht zu keinem Zeitpunkt um Authentizität.

#### 11.10.6. Hinweise zu gälischen Melodien und Liedern in den Sammlungen

In Bezug auf die Liedersammlung Scots Musical Museum sorgt Stenhouse für Kommentare zu den Liedern, die Johnson bei der Erstveröffentlichung hat vermissen lassen. Einige dieser

---

<sup>534</sup> Hogg (1821: 185) I have entirely forgot who it was that translated this beautiful song for me, as well as where I picked up the air ; and now, that I see them in the running copy, they appear to me as if I had never seen either of them before

<sup>535</sup> Rogers (1872: 218)

Kommentare beziehen sich auf Lieder, die Thomson Beethoven geschickt hat, ein einziger findet sich bei Hogg. In der untenstehenden Tabelle sind alle bisher extrahierten Hinweise zusammengefasst. Sie bilden die Basis für weitere Untersuchungen.

Lied	Bezug zum Gälischen	Autor
O ono chrio	wild and plaintive Gaelic air	Stenhouse, SMM Lied 89
Highlander's Lament	wird zu einer gälischen Melodie gesungen	Stenhouse, SMM Lied 587 Hogg Jac. Relics Bd. 2, Lied 95
When Guildford good	Verbindung zu The Black Watch/Am Freiceadan Dubh, ev. Beethoven Highland Watch	Stenhouse, SMM Lied 101,
Musing the roaring ocean	Druimfhion Dubh, Beethoven Once more I hail thee, Burns erwähnt eine Verbindung zu Druimfhion Dubh	Stenhouse, SMM Lied 179,
The Highland Widow's Lament	Hier wird der Klageruf Ochon, ochon ochrie mit Glencoe in Verbindung gebracht >>> ev. Beethoven O ono chrio Glen widerspricht der Glencoe-Verbindung, stellt aber fest: It is evidently a Highland melody	Stenhouse, SMM Lied 498,  Glen, ESM (1900:85)

## 12. George Thomson – seine Quellen und seine Beziehungen zur gälischen Kultur

George Thomsons musikalische Wurzeln liegen nicht in der gälischen Kultur. Er war zeit seines Lebens ein Liebhaber der europäischen klassischen Musik und war Teil einer Gruppe musikalischer Enthusiasten, die in Edinburgh zur Entstehung einer europäischen Musikszene beitrugen. Es hatte sehr lange gebraucht, bis davon in Schottland auch nur ansatzweise gesprochen werden konnte.

### 12.1 Die klassische Musik in Schottland zur Zeit Thomsons

Seit dem Fortzug des schottischen Hofes von Edinburgh nach London im Jahre 1603 versuchten die verbliebenen Adligen ein wenig des gesellschaftlichen Lebens am Hofe in ihren Stadtresidenzen am Leben zu erhalten. Mangels der finanziellen Mittel hierfür waren sie nicht in der Lage, professionelle Musiker zu bezahlen. So bildeten Musiklehrer, Amateurmusiker oder auch ein Pastor mit musikalischen Fähigkeiten oft die Art Musiker, die in Adelskreisen für das Musikleben verantwortlich zeichneten. Allerdings kann zu dieser Zeit nicht von einem gesellschaftlichen Musikleben gesprochen werden, da es vor dem Aufkommen der öffentlichen Konzerte kein musikalisches Zentrum in der Stadt gab, um welches sich ein entsprechender Nukleus hätte bilden können.<sup>536</sup>

Musikschulen waren ebenfalls in einigen Orten Schottlands zu finden. Jonson beschreibt ihre Situation allerdings als ziemlich ärmlich, da diese oft von den Kommunen bezahlt wurden und unter permanentem finanziellen Mangel litten. Johnson beschreibt exemplarisch die Situation an der Musikschule in Aberdeen, an der im Jahre 1737 der Unterricht an den Instrumenten *spinet, harpsicord, violin, flute, and recorder* belegt ist. An der Musikschule in Haddington im Jahre 1728, *hauteboy, bass-viol, and German flute*; in Dunfermline wurde bis 1745 dagegen *virginalls and monicords* unterrichtet. Ebenso war der Unterricht in Scotch Songs üblich.<sup>537</sup>

---

<sup>536</sup> Johnson (1972: 25)

<sup>537</sup> Johnson (1972: 25)

Die Bezahlung der Lehrkräfte war schlecht, oft waren es die gleichen, die als Privatlehrer bereits in den großen Häusern beauftragt waren, mit dem geringen Salär des Magistrates zusammen war eben das Überleben gesichert.

Im Jahre 1693 wurden die ersten öffentlichen Konzerte in Edinburgh veranstaltet.

Auftretende Künstler waren meist private Musiklehrer, die sich öffentlich versuchten. Dies führte dazu, dass Musiklehrer nach und nach in die Lage versetzt wurden, durch öffentliche Auftritte mehr Geld zu verdienen als durch Unterricht, was beispielsweise einen Musiklehrer aus Aberdeen, einen gewissen Charles McLean, dazu veranlasste, nach Edinburgh zu gehen, da er dort freitags in der Edinburgh Musical Society für eine gute Gage auftreten durfte, den Rest der Zeit aber Privatschüler unterrichten musste. Diese Entwicklung führte im ganzen Land zur baldigen Schließung der öffentlichen Musikschulen, da die Städte für ihr geringes Salär kein Personal mehr fanden.

In Edinburgh wurde 1728 die Edinburgh Musical Society formell gegründet, sie bestand allerdings schon seit 1690 unter anderem Namen. Seit 1701 sind regelmäßige öffentliche Konzerte am Tag der Hl. Cäcilie, dem 22. November, belegt. 1721 schrieb Ramsay eine Grußadresse an die Society, in der die besondere Vorliebe der Gesellschaft für Werke Corellis hervorgehoben wird. Im Dezember 1753 wandte sich die Society an Händel mit der Bitte, einiger seiner Werke in Kopie der Bibliothek der Gesellschaft zu überlassen.

Ende Dezember 1762<sup>538</sup> eröffnete die Society ihren eigenen Konzertsaal, St. Cecilia's Hall, der bis heute existiert. Dies führte zu einem kreativen Schub im Musikleben der Gesellschaft und der Stadt, die jahrelang den Geschmack des Publikums mit ihrem Konzertangebot im eigenen Haus bestimmte. Seit 1762 kümmerte sich ein eigener Impresario um das Konzertangebot und engagierte nicht nur schottische bzw. britische Künstler, sondern auch welche aus Italien oder St. Petersburg. Ab 1776 war die Gesellschaft in finanziellen Nöten, da u.a. die steigenden Gagen der Künstler keine Rücklagen zuließen und die Schulden wuchsen. Zudem hatte sich der Geschmack der oberen Klassen zuungunsten der klassischen Musik geändert. Die Gesellschaft war 1798 am Ende, und der Konzertsaal wurde geschlossen.

Johnson zitiert George Thomson:

"'Whase music is that, now?' 'Haydn, Sir', said I. 'Poor newfangled stuff' he replied: 'I hope I shall never hear it again!'"

---

<sup>538</sup> McCue (1994: 21 ff)

„Wessen Musik ist das?' 'Haydn, Sir', sagte ich. Armseliger, neumodischer Kram' antwortete er: 'Ich hoffe, ich höre das nie wieder!'<sup>539</sup>

Auch in der "Provinz" gab es Musikgesellschaften, so seit 1748 in Aberdeen, für Glasgow ist Konzertleben ab Mitte 1740 und für Dundee ab ca. 1757 belegt.<sup>540</sup>

Obwohl Thomson hauptsächlich in das klassische Musikleben Edinburghs involviert war, kam er natürlich mit Aspekten der gälischen Kultur Schottlands in Berührung, als er beschloss, seine Melodiesammlungen in Angriff zu nehmen. Um die Haltung George Thomsons zur gälischen Sprache und Kultur zu verstehen, wurden die sechs Bände der *Thomson's Collection of The Songs of Burns, Sir Walter Scott and other eminent Lyric Poets Ancien and Modern united to the Select Melodies of Scotland, and Ireland and Wales with accompaniments for the Piano Forte By Pleyel, Haydn Beethoven, and others, The whole composed for and collected by George Thomson F.A.S Edinburgh in Six Volumes London & Edinburgh aus dem Jahre 1822* auf Hinweise untersucht, die auf eine Verbindung einzelner Melodien zur gälischen Sprache und Kultur schließen lassen.

## 12.2. Gälische Liedvorlagen – Informationen bei Thomson

Thomsons Hinweise auf gälische Verbindungen zu den Liedbearbeitungen Beethovens und anderer kontinentaler Komponisten sind selten. Thomson weist zwar auf gälische Ursprünge hin, nennt aber nicht seine Quellen, so z.B. in Band I, Lied 36, Nora's Vow, schottisch, bearbeitet von Kozeluch: Nora's Vov is set to a Gaelic air – *Cha téid mis a chaoidh*. Thomson weist nicht darauf hin, dass sich das Lied in Albyn's Anthology findet, obwohl er die Sammlung kennt.<sup>541</sup> Zu Lied 44, Gramachree, Irisch, von Haydn bearbeitet, gibt es einen besonders bizarren Kommentar: "said to have been written in Bedlam by a Negro". Tatsächlich hat, wie bereits weiter oben beschrieben, Burns Thomson in einem Brief darüber informiert, dass er einen Gewährsmann hatte, der ihn über den gälischen Ursprung von sowohl Gramachree als auch Robin Adair aufklärte.<sup>542</sup> In Band II, Lied 12, The Quaker's wife, Beethoven fehlt jeder Hinweis auf eine gälische Vorlage, die Burns dagegen nennt und

---

<sup>539</sup> Johnson (1972: 41)

<sup>540</sup> Johnson (1972: 44)

<sup>541</sup> AA (1815: 21-21)

<sup>542</sup> De Lancey (1985: 229): Brief Nr. 576 von Burns an Thomson



Thomson auch inklusive des gälischen Originaltitels mitteilt. Robert Burns schreibt im Oktober 1793 an Thomson<sup>543</sup>: "Ich freue mich, dass mit der Melodie zu The Quaker's wife einverstanden sind, obwohl übrigens, ein älterer Highland Gentleman und fundierter Antiquar teilt mir mit, es sei eine gälische Melodie und unter dem Namen "Leiger 'm choss" bekannt."

In Band III, Lied 4, Pibroch of Donald Dhu wird als Vorlage "a very ancient Pibroch" genannt. Es handelt sich um das Stück *Piobaireachd Dhomhnaill Duibh*<sup>544</sup>, welches sich auf eine Schlacht im Jahre 1431 bezieht. Zu diesem Stück verfasste Scott einen englischen Text, der mit Melodie in Albyn's Anthology<sup>545</sup> veröffentlicht ist. Auch hier von Thomson kein Hinweis. In Band IV, Lied 10, wird Lord Balgonie's Favourite, von Beethoven bearbeitet als "a very old Highland production" bezeichnet. Diese findet sich sowohl bei Simon Fraser unter dem Titel *An dilleachdan*<sup>546</sup> als auch in der Albyn's Anthology unter dem Titel *Rìbhinn àluinn is tu mo rùin*<sup>547</sup> Beide Sammlungen waren Thomson bekannt, er nennt sie nicht. In Band V, Lied 8, The Maid of Isla, Beethoven "imitiated from the Gaelic". Eine Melodieversion findet sich bei Simon Fraser<sup>548</sup> unter dem Namen *Fear ChùlChàirn*, die Thomson nicht erwähnt.

Weiterhin wurde die kleine Sammlung Twelve National Airs with Variations for the Piano Forte and an accompaniment for the flute composed by Beethoven, Published by T.Preston 97 Strand London and by George Thomson, signierte Ausgabe No: 23 ebenfalls untersucht. Es handelt sich um eine Sammlung von 12 Melodien ohne Titel, die jeweils nur mit Theme Irish oder Theme Welsh/Scottish überschrieben sind. Konkrete Hinweise zum Gälischen fehlen hier.

In der Neuauflage von Band III im Jahre 1826 gibt es keinen Hinweis auf das Gälische, das Wort Gaelic taucht im gesamten Text nicht ein einziges Mal auf. Das Vorwort wird durch

---

<sup>543</sup> Lockhardt (1839: 410): "I am pleased that you are reconciled to the air of the Quaker's wife, though, by the bye, an old Highland Gentlemen, and a deep antiquarian, tells me it is a Gaelic air, and known by the name of "Leiger 'm choss."

<sup>544</sup> Black, Ronald: "1467 ms: The Camerons (1)", published in the West Highland Notes & Queries, Ser. 3, no. 26, Oct 2014, pp. 3–8 1467 MS: The Camerons (1) "Domhnall Dubh is the first Cameron chief on historical record. From him all subsequent Cameron chiefs were known as *Mac Dhomhnaill Dhuibh*. According to Drummond of Balhaldy and Hugh MacDonald, the Sleat historian, he fought at Harlaw in 1411. 'Piobaireachd Dhomhnaill Dhuibh', one of the oldest Gaelic songs, refers to another of his battles (Inverlochy, 1431). He is believed to have died c. 1460.

<sup>545</sup> AA (1815: 82)

<sup>546</sup> SFC, Nr. 11

<sup>547</sup> AA (1815: 67) unter Come my bride haste haste away. Gälischer Text, Seite 66: òran

<sup>548</sup> SFC (1815: xiii): List of Highland melodies

eine Aneinanderreihung von Superlativen bestimmt, um die Ausgewöhnlichkeit der vorliegenden Melodiensammlung hervorzuheben. "Great interest, great originality, most exclusive beauty and elegance" sind nur einige der signifikanteren Beispiele.<sup>549</sup> Als Autoren der Texte werden Burns, Scott, Baillie, sowie Byron und andere genannt, auf mögliche gälische Vorläufer oder Autoren von gälischen Texten wird mit keinem Wort hingewiesen. Thomson nimmt für sich das Copyright für die gesamte Ausgabe in Anspruch.

"Gemäß Akt 54 Geo III hat Mr Thomson das ausschließliche Recht an allen Liedern, allen Symphonien und Begleitungen, die für die obengenannten Werke verfasst wurden. Da er diese nur durch eine große Summe Geldes zu erhalten in der Lage war, und nicht ohne ausgiebige Nachforschungen, jahrelange Korrespondenz mit Dichtern zuhause und Komponisten im Ausland, empfindet er es angemessen anzukündigen, dass, sollte irgendjemand eines dieser Lieder, der Symphonien oder Arrangements veröffentlichen, er strafrechtlich verfolgt werde aufgrund der (obigen) Rechtsvorschriften des Parlamentes.<sup>550</sup> Eventuelle Rechte der Verfasser der Vorlagen für Thomson werden nicht berücksichtigt, da es sich ja nun um Neukompositionen handelt. Thomsons nimmt für sich ein Copyright in unserem Sinne in Anspruch, welches es so noch nicht gab. Die Vorläufer seiner Melodien nennt er, wenn überhaupt, sehr selektiv und unvollständig. Damit wird auch eine gälische Urheberschaft ausgeschlossen und möglicherweise wissentlich, vielleicht auch nur aus schlichtem Desinteresse unterschlagen.

Thomson hat im Vorwort zu Band 1 seine Leitgedanken zu seiner Edition schottischer Melodien dargelegt, in der er schreibt: "Der Herausgeber war sehr bemüht, sie in ihrer reinsten und besten Form zu erhalten, nachdem er jede vorhandene Sammlung sorgfältig geprüft hatte. (...)" Ziel Thomsons war es nach eigenen Angaben, " (...) den Satz oder die Kopie jeder Melodie, die am einfachsten und schönsten erschien, zu bevorzugen, unabhängig davon, ob er sie in gedruckter Form oder in einem Manuskript fand oder von einer Stimme oder einem Instrument erhielt (...)." <sup>551</sup>

---

<sup>549</sup> alle im Vorwort, erste Spalte, Mitte

<sup>550</sup> "Mr Thomson has an exclusive right, for the enlarged term of years granted by the act 54 Geo III, to all songs, and to all the Symphonies and Accompaniments written for his different works above mentioned. As he did not obtain these without expending a large sum of money, and not after elaborate researches, and a correspondance of many years with poets at home and composers of music abroad, he feels it due to himself distinctly to announce, that if any person shall publish any of those songs, or any of the Symphonies or accompaniments, he may depend on being prosecuted for the damages in terms in the act of Parliament."<sup>550</sup>

<sup>551</sup> Thomson (1822) Vorwort"(...) The Editor was at the utmost pains to obtain them in their purest and best form, having carefully examined every Collection extant. (...) preferring that set or copy of every melody which

Mit anderen Worten: Thomson hat von allen ihm bekannten Vorlagen einer Melodie die nach seinem Geschmack passende ausgesucht und für die geplante Bearbeitung verwendet. Dabei ging er nicht zimperlich vor, sondern revidierte und bereinigte alles, was nicht seinen Vorstellungen entsprach. So führt er weiter aus: "(...) Der praktische Teil der Arbeit war für den Redakteur ein Thema von größter Besorgnis (...), denn obwohl ein beträchtlicher Teil der Melodien lange zu unaussprechlichen Liedern vereint war, war eine weitaus größere Zahl von Liedern von solch dummem, vulgären oder unbestimmtem Charakter, so dass sie in einer anständigen Gesellschaft oder unter Personen mit gutem Geschmack nicht mehr gesungen werden konnten: Und es wurde notwendig, um diese schönen Melodien zu erhalten und zu verewigen, um sie von ihren groben Verbindungen zu befreien, und um sie mit anderen zusammenzubringen, die ihrer Natur angenehmer und ihrer Schönheit würdig sind. (...) Unter einem ähnlichen Eindruck in Bezug auf die Poesie nahm der Herausgeber seine Revision und Reinigung vor."<sup>552</sup>

McCue beschreibt hierzu den Rahmen der politischen, sprachlichen und vor allem moralischen Vorstellungen, die Thomson bei seiner Arbeit als Herausgeber leiteten. Thomson hat bis zur letzten Ausgabe seiner Melodien peinlich darauf geachtet, dass sie politisch unverfänglich waren. Seine Sammlungen waren für den gesamtbritischen Markt bestimmt und sollten die nationalen Gesänge Schottlands als integrierten Bestandteil der britischen Musikkultur präsentieren. Das erklärt, weshalb bis auf wenige Ausnahmen z.B. keine *jacobite songs* veröffentlicht wurden. Ebenso wurde fast immer auf die Erwähnung politischer Ereignisse oder den Gegensatz von Hoch- und Tiefland verzichtet. Auch die Sprache, in der die Lieder veröffentlicht werden sollten, spielen eine Rolle. Thomson hat sich u.a. in der Korrespondenz mit Robert Burns explizit gegen Texte in Scots ausgesprochen. Er bestand darauf, immer Texte in Englisch für seine Melodien zu verfassen. Mithilfe stilistischer Mittel wurde den Liedern eine "nationale" Zuordnung zugewiesen, so zum

---

seemed the most simple and beautiful, whether he found it in print, or in manuscript, or got it from a voice or an instrument, (...)"

<sup>552</sup> Thomson (1822) Vorwort (...) The practical part of the work was, to the Editor, a subject of most anxious consideration, (...) for although a considerable portion of the *Airs* had long been united to unexceptionable Songs, yet a far greater number stood matched with Songs of such a silly, vulgar, or indelicate Character, as could no longer be sung in decent society, or amongst persons of good taste: and it became necessary, in order to preserve and perpetuate those beautiful Melodies, to rid them of their coarse metrical associates, and to get them matched with others more congenial to their nature and worthy of their beauty. (...) It was under a similar impression with respect to the Poetry, that the Editor undertook its revisal and purification.

Beispiel durch die Benutzung von landestypischen Orts- oder Vornamen.<sup>553</sup> Die gälische Sprache wird mit einer einzigen Ausnahme grundsätzlich nicht als Stilmittel in diesem Sinne eingesetzt. Diese Ausnahme ist der Liedtitel *O Ono Chrio*. Dieser wird aber nicht mit der gälischen Sprache in Verbindung gebracht, sondern hat wohl über die Verwendung als Klageausruf im Scots Eingang in Thomsons Welt der nationalen Gesänge gefunden. Es klang halt *irgendwie* schottisch.<sup>554</sup>

Für Thomson waren Texte oder Melodien von *dummem, vulgärem oder unanständigem Charakter* vollkommen indiskutabel. Seine Zielgruppe waren die jungen Damen der besseren Gesellschaft Edinburghs oder Londons, deren Moral durch textlich unangemessene Lieder zu schwächen nicht infrage kam. Es stellt sich hier allerdings auch die Frage, wie Thomson beurteilen konnte, dass ein Lied vulgär, dumm oder unanständig war. Er kann allenfalls von einer englischen Textversion ausgegangen sein, denn über Kenntnisse der gälischen Sprache verfügte er nicht, um mögliche Originaltexte und deren Inhalt beurteilen zu können.

Thomson war sich in seinem Urteil über die Melodien des Hochlandes absolut sicher: "Die Vokalmusik des schottischen Hochlandes unterscheidet sich zwar stark von den Tieflandgebieten, entspricht aber hinsichtlich ihres Umfangs genau derselben Struktur, ein Umstand, welcher reichlich in der wertvollen Sammlung von Rev. Mr. McDonalds Highland Airs belegt ist. Die Melodien der Hochländer unterscheiden sich stark von ihrer Instrumentalmusik, von der ein großer Teil (z.B. ihr Pibroch) in seiner Struktur elaboriert und kompliziert ist (...). Aus den Untersuchungen von Herrn Gunn besteht Grund zu der Annahme, dass die Instrumentalmusik im Hochland zu einer früheren Zeit sehr kultiviert wurde, und dass ursprünglich die Harfe vor der Einführung des Dudelsacks verwendet wurde. In ähnlicher Weise sind die meisten der alten irischen Gesangsmelodien (die von O Carolan und anderen zeitgenössischen Harfenisten für viele ihrer schönsten komponiert wurden) in derselben Art und Weise, wie unsere eigenen gebaut (...)."<sup>555</sup>

---

<sup>553</sup> McCue (1993: 230)

<sup>554</sup> Siehe hierzu Johnson (1972)

<sup>555</sup> Thomson (1822: 7) The vocal music of the Highlands of Scotland, though differing greatly from the lowland airs in its expression is of precisely the same structure in regard to its scale, a circumstance of which ample proof is to be obtained from the Rev. Mr McDonald's valuable collection of Highland airs. The vocal airs of the Highlanders are of a character totally different from their instrumental music, a great part of which (their pibroch, for example) is elaborated and complicated in its structure, (...). There is reason to believe, from the research of Mr Gunn, that instrumental music was much cultivated in the Highlands at a very remote period and that the harp was used at an era prior to the introduction of the bagpipe. In like manner, most of the old

Diese Feststellung Thomsons macht deutlich, dass ihm der Zusammenhang zwischen Instrumentalmusik und Sprache in der gälischen Musik nicht klar war. Damit stand er allerdings nicht alleine da, denn zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte bereits eine musikalische Entwicklung eingesetzt, die den Zusammenhang zwischen Liedtext und der Art und Weise, wie z.B. *pìobaireachd* zu spielen sei, vernachlässigte bzw. ignorierte. MacDonald schreibt, dass bereits zu dieser Zeit einer neuen Mode folgend, die *pìobaireachd*-Melodien langsamer gespielt wurden und so die Verbindung zum damit verbundenen Liedgut verloren ging und in Vergessenheit geriet.<sup>556</sup>

Die Herkunft gälischer Lieder ist für Thomson schnell erklärt: Er geht u.a. davon aus, dass die Ossian-Verse von MacPherson keine Fälschung sind, obwohl er die Diskussion um ihre Echtheit kennt. Er ist der festen Auffassung, dass sie lediglich Fragmente sehr viel längerer Gedichte und Lieder sind, welche immer schon im Hochland gesungen wurden.<sup>557</sup> Thomson war mit der originären gälischen Liedkultur des schottischen Hochlandes offensichtlich wenig vertraut, dies spiegeln die Kommentare des Herausgebers zu einigen der Lieder in seinen Sammlungen wider. Sie fallen oft dürr, wenn nicht sogar falsch aus, obwohl ihm die Melodiesammlungen von Patrick MacDonald, Simon Fraser und Alexander Campbell bekannt waren.<sup>558</sup> Interessant ist, dass fast alle Lieder, zu denen es einen Kommentar mit einem gälischen Bezug gibt, von Sir Walter Scott neu getextet wurden und später auch in Albyn's Anthology gedruckt sind. Thomson gibt hier möglicherweise nur Fragmente der Informationen weiter, die er von Scott erhalten hat. Eine andere Möglichkeit ist, dass er, wie bereits Hogg, solche Satzbausteine wie "imitated from the Gaelic" und andere als stilistisches Mittel einsetzt, um die Authentizität seiner Sammlung zu unterstreichen und romantisch-keltomanisch-hochländische Gefühle zu erwecken, die als Marketingmittel eingesetzt wurden.

Greenwood spricht den nicht zu vernachlässigenden Aspekt des *improvements* der gälischen Vorlage an. Er schreibt: "Schottische Melodien waren Gegenstand moderner Impulse des gesellschaftlichen Fortschrittes und der Verfeinerung." Er bezieht sich dabei weiter auf Thomson, wenn dieser die Bearbeitung von Melodien vergleicht mit "der graduellen

---

Irish vocal airs (for many of the finest of their airs have been composed by O Carolan, and other modern harpers), are constructed according to the same scale with our own.

<sup>556</sup> MacDonald (1996: 21)

<sup>557</sup> Thomson (1822: 16-17)

<sup>558</sup> Das Problem mit diesen Sammlungen ist, dass die ihnen zugrundeliegenden Melodien bei der Aufzeichnung bereits verändert und harmonisiert wurden. Thomson konnte also die originalen Melodien nicht kennen.

Verfeinerung oder Zivilisierung eines groben Volkes."<sup>559</sup> Thomson erklärt dies am Beispiel des gälischen Liedes *Crodh Chailein*, in welchem er die Hinwendung einer jagenden Stammesgesellschaft zu einer mehr entwickelten landwirtschaftlichen Gesellschaft beschreibt und die auch die Modernisierung des Liedes notwendig macht.<sup>560</sup> Es ist dies eines der wenigen Male, dass Thomson ausgiebig auf den Hintergrund eines gälischen Liedes in seiner Sammlung eingeht. Er zitiert dabei allerdings lediglich das, was ihm seine Informantin und Übersetzerin Anne Grant mitteilt. "(...) Thomsons Darstellungen von schottisch-gälischen Liedern, statt einen unabhängigen Sinn für schottisch-gälische Identität geltend zu machen, (...) "<sup>561</sup> sind laut Greenwood für Thomson nur ein Mittel zum Zweck, die eigene Vorgehensweise zu rechtfertigen, sich von Altem zu lösen und im Zuge der Aufklärung Neues zu schaffen. Für Greenwood war Thomson hin- und hergerissen zwischen einem starken Gespür für einen schottischen Nationalismus im Vereinigten Königreich, einem kosmopolitischen der Großstadt und ihrer Beziehung zu Mitteleuropa; und schließlich bezog er sein Rohmaterial aus den ländlichen Regionen. Er schreibt: "Die schottische Identität konnte für Thomson national-kosmopolitisch konstruiert werden und sogar die Traditionen von Tiefland und Hochland überbrücken, jedoch nur als Teil des universellen Verbesserungsprozesses."<sup>562</sup>

### 12.3. Thomsons Quellen

Cooper weist, ähnlich wie auch McCue, auf die schwierige nationale Zuordnung der Melodien hin. Er beschreibt an einigen Beispielen die komplizierte bis unmögliche Zuordnung einiger dieser Melodien. Ihre tatsächliche Herkunft verliert sich in einem Dschungel von Komponisten, die angebliche schottische Lieder komponieren, aber aus England kommen, aus Liedersammlungen, die nicht sauber recherchiert sind, und Liedtiteln, die nicht verlässlich sind. Obwohl Cooper zugesteht, dass zwischen Irland und Schottland immer reger Austausch bestanden habe<sup>563</sup>, geht er nicht der Frage nach, ob Thomson einige der Lieder möglicherweise aus Sammlungen des gemeinsamen gälischen Kulturraumes der

---

<sup>559</sup> Greenwood in Watt u.a. (2017: 178) : "Scottish airs were subject to modern forces of societal progress and refinement." und weiter unten (...) gradual refinement or civilisation of a rude people."

<sup>560</sup> Thomson (1803: 198)

<sup>561</sup> Greenwood in Watt u.a.(2017: 179)

<sup>562</sup> Greenwood in Watt u.a. (2017: 180). "Scottish identity, for Thomson, could be constructed in national-cosmopolitan terms, and even bridge Lowland and Highland traditions, but only as a part of the universal process of improvement."

<sup>563</sup> Cooper (1994: 59): (...) there had been significant migration between the two countries (...)

beiden Länder entnommen haben könnte, sondern hält sich ausschließlich an die ihm bekannten gedruckten englischen Sammlungen.<sup>564</sup> Er stellt allerdings richtigerweise fest, dass einige der Melodien Ursprünge in beiden Regionen haben, so zum Beispiel Erin o Erin, Robin Adair und Aileen Aroon.<sup>565</sup> Weiter zitiert er Thomson, der sich darüber bewusst ist, dass reisende Musiker, hier Harfenisten und Dudelsackspieler, die Melodien von Region zu Region mitgenommen und bekannt gemacht haben.<sup>566</sup> Er führt das Lied *Sir Johnie Cope* an, dessen Herkunft er als äußerst komplex beschreibt, allerdings ohne weiter auf diese Komplexität einzugehen. Die Verbindungen nicht nur dieses Liedes zum gälischen Kulturkreis konnte im Rahmen dieser Arbeit bereits geklärt werden.<sup>567</sup> Während die Quellenlage zu den irischen, walisischen und kontinentalen Liedern als zufriedenstellend bezeichnet werden kann, sind Thomsons schottische Quellen bis auf das SMM eher vage. Thomson selbst drückt sich gewählt unklar aus:

"Bei der Auswahl der Melodien konsultierte der Herausgeber nicht nur jede alte und neue Sammlung und verglich dieselbe Melodie in jeder, sondern konsultierte auch solche intelligenten Freunde, von denen er wusste, dass sie mit ihrer einheimischen Musik sehr vertraut waren; und er wählte ausnahmslos den Satz oder die Version jeder Melodie aus, ob gedruckt oder als Manuskript, die als die einfachste und schönste erschien, befreit von vulgären Fehlern einerseits und überflüssigen Verzierungen andererseits."<sup>568</sup>

Er teilt uns weder die Namen der "intelligenten Freunde" mit noch die konsultierten Sammlungen. Dazu kommt, dass Melodiensammlungen zu dieser Zeit in Schottland eine Flut von Melodien-Sammlungen existieren, von denen viele ähnliche Inhalte haben und die so eine eindeutige Zuordnung von Melodie-Quellen erschweren, wenn nicht teilweise unmöglich machen.

---

<sup>564</sup> Cooper (1994: 58-59)

<sup>565</sup> Eigentlich Irisch: Eibhlinn Mo Rùin – dt. Evelyn mein Schatz

<sup>566</sup> Cooper (1994: 60)

<sup>567</sup> KB: Auch unter dem Liedtitel: *Fy to the hills in the morning*<sup>567</sup> Hier gibt es eine große Ähnlichkeit der Melodien zu *Mòr nighean a' Ghiobarlain* und zu *O, ch'ì mi na mòr-bheanna*. Patrick MacDonald Collection, Seite 21, Nr. 137 in einer falschen Schreibweise: *Mòr nian a' ghiobarlain* Elisabeth Ross Manuscript: Seite 154, Nr. 118 *Mòr nighean a ghiberlain* [*Mòr, nighean a' ghiobarlain*], Siehe Liedbiographie *Sir Johnie Cope*.

<sup>568</sup> Thomson, *Original Scottish Airs*. Vorwort zur Ausgabe von 1804. zitiert bei Cooper (1994: 65) In selecting the Airs, the Editor not only consulted every Collection, old and new, comparing the same Air in each, but availed himself of the communications of such intelligent friends as he knew to have been much conversant with their native music; and he invariably chose that set or copy of every Air, whether printed or manuscript, which seemed the most simple and beautiful, freed, he trusts, from vulgar errors on the one hand, and redundant graces on the other

Thomsons Schwierigkeiten waren vielfältig. McCue deutet eine gewisse Selbstüberforderung des Herausgebers an, wenn sie meint: "Thomsons Redaktionsverfahren für Lyrik und Musik waren bemerkenswert. Die Trennung von Wort und Musik, dieser Einheit, welche die Essenz des wahren Volksliedes ist; dieses gedruckte Volkslied war eine neue Kunstform. Thomson Texte waren meistens literarische Kreationen, beeinflusst von einem traditionellen Lied, sicherlich von seinem Rhythmus und/oder seinen melodischen Eigenschaften, aber seltener der Text, früher traditionell mit der betreffenden Melodie verbunden. Das Abgleichen neuer Wörter mit alten Liedern und umgekehrt, und Texte zu präsentieren, die moralisch, politisch und sprachlich akzeptabel für ein britisches Publikum waren, bereitete endlose Probleme."<sup>569</sup>

### **Zusammenfassung**

Mit dem Ziel, etwas vollkommen Neues zu schaffen, den Liedern neue Texte und damit Inhalte zu geben, waren alle Hinweise auf eventuelle gälische Vorlagen deplatziert. Man hätte sonst möglicherweise das Original der Thomson-Melodien konsultieren können und wäre dann mit den anstößigen Original-Inhalten konfrontiert worden, was Thomson unbedingt vermeiden wollte.

Wie McCue darlegt, sind Thomsons Sammlungen vorsätzlich unpolitisch. Bis auf wenige Ausnahmen werden kontroverse Themen der schottischen Geschichte nicht oder nur romantisch verfremdet behandelt. Allein die Benutzung der gälischen Sprache und Kultur war aber ein solches Politikum, und möglicherweise wurde auch deshalb jeder Hinweis auf diese Sprache unterschlagen. Ein weiterer Grund ist sicherlich, dass in gälischen Liedern und Dichtungen keine Fiktion oder Phantasie am Werk ist, sondern immer Geschichten und Geschichte weitergetragen wird, die so oder ähnlich tatsächlich passiert sind. Daraus erwuchs die Gefahr, dass man nach Recherche auf Tatsachenberichte stoßen könnte, die als politisch unangenehm hätten auffallen können. Und letztendlich handelt es sich bei vielen der Vorlagen, ob nun gälisch oder nicht, sei dahingestellt, um, wie Thomson selber schreibt,

---

<sup>569</sup> McCue (1993: 6) "Thomson's editorial procedure for lyric and music were distinct. The dissolution of word and music, the unity of which is the essence of true folksong, indicates, at a basic level, that printed folksong was a new art form. Thomson's lyrics were most often literary creations, sometimes influenced by a traditional song, certainly steered by its rhythms and/or its melodic properties, but rarely the lyric traditionally associated with the melody concerned. The problems of matching new words with old tunes, and vice versa, and of presenting lyrics which were morally, politically and linguistically acceptable to a British audience produced endless problems."



teilweise unaussprechliche Lieder und um Melodien von dummem, vulgärem oder unanständigem Charakter, also nicht wert einer Sammlung basierend auf der Intention Thomsons, mit allerbesten Zutaten das optimale Ergebnis zu erreichen. Und obwohl Thomson von seinen Informanten wie Burns, Hogg, Grant oder auch Scott wusste, dass es sich bei den Melodien und/oder Liedern teilweise um gälische Vorlagen handelte, war er, Thomson, derjenige, der beschloss, diese Vorlagen namentlich und inhaltlich nicht zu nennen. In seinem Handeln vollzieht sich daher endgültig die Abtrennung der musikalischen Vorlagen für Beethoven von ihren gälischen Wurzeln.

Wenn wir das vorgeschlagene System der Unterscheidung von Musik für Gemeinschaft vs. Gesellschaft auf den Prozess anwenden, der zur Verfassung der Thomson-Sammlungen geführt hat, erhalten wir folgendes Bild:

Die Musik des gälischen Kulturraumes, die aus einer gälischen Musik für die Gemeinschaft und einer ebensolchen für die Gesellschaft besteht, wurde durch die Destabilisierung der gälischen Gesellschaft spätestens ab 1746 insgesamt auf den Status der Musik für Gemeinschaft im Hochland reduziert. Von dieser Musik für die Gemeinschaft wurden die Melodien ohne den Text als Folklore bzw. Volksmusik gesammelt und in Sammlungen veröffentlicht. Dort erhielten sie teilweise englische Texte. Hierdurch wurde diese Musik von der gälischen Sprache abgetrennt und in eine neugeschaffene nationale Musik integriert. Thomson trennte erneut die neuen englischen Texte und die Musik, "reinigte" und "verbesserte" sie nach eigenen Kriterien. Anschließend versuchte er aus den Versatzstücken neue Musik für die schottisch/britische und auch die europäische Gesellschaft zu produzieren.

Dabei ging Thomson so weit, dass er bereit war, sogar jeden originär schottischen Charakter der Musik, wenn nötig, zu eliminieren, wie er in einem Brief an Beethoven auch freimütig bekannte:

"Wenn Sie eine Ouvertüre zu komponieren wünschen (...), so können Sie generell den schottischen Stil imitieren, ohne irgendetwas schottisches einzuführen, wie es Ihnen gefällt."<sup>570</sup>

---

<sup>570</sup> Letters to Beethoven, letter 240: "If you wish to compose an overture... you can generally imitate the Scottish style, without introducing anything Scottish as it pleases you."

#### 12.4 Hinweise auf gälische Wurzeln der Beethoven-Lieder in Thomsons Veröffentlichungen:

Lied	Bezug zum Gälischen	Autor
The Quaker's wife	Leiger 'm choss	Burns, Brief an Thomson
Lord Balgony's Favourite	a very old Highland production	Thomson, Bd IV, Lied 10
Maid of Islay	imitated from the Gaelic	Thomson, Bd V, Lied 8

### **13. Die Liedbiographien – Erinnerung und Rekonstruktion**

Die gälischen Wurzeln der schottischen Liedbearbeitungen Beethovens zu rekonstruieren, kann man mit einer Tiefenbohrung zum Erdkern vergleichen: Man kratzt zuerst an der Oberfläche der augenscheinlichen Hinweise, die der Forschungsstand bereithält. Eine erste Quellenschicht wird mit der Untersuchung des Kritischen Berichtes auf Hinweise durchdrungen. Weitere Schichten sind die bekannten gälischen Melodiesammlungen. Diese Schichten werden von historischen Umbrüchen, wie der Unterdrückung der gälischen Sprache und Kultur, den politischen und kriegerischen Auseinandersetzungen im schottischen Hochland, der Romantisierung und damit verbunden der Kolonialisierung einer indigenen Kultur und deren anschließender Umdeutung in einen größeren, neuen nationalen Kontext, bestimmt.

Diesen Schichten liegt im Erdkern der Magmasee der gälischen Sprache und Kultur zugrunde, aus dem nach wie vor glühende Lava durch alle Schichten nach oben steigt, um an diese Kultur entweder mahrend oder unbequem zu erinnern.

Dabei erstarren Ströme beim Absterben einer Tradition, andere werden von außen erhitzt, wenn eine neue vermeintliche Tradition erfunden wird. Diese Ströme reichen aber nur dünn in den Magmasee hinab, sie haben nur wenig Verbindung zum Ursprung. Hin und wieder jedoch führt das Durchstoßen einer Erinnerungsschicht zu einer Eruption von Erinnerungen, Geschichten und Sagen, die mit einem Lied verbunden werden können.

Die folgenden Liedbiographien sind, obwohl alle dem gleichen Aufbau folgend, sehr unterschiedlich in Bezug auf Fülle der Überlieferung sowie ihren historischen und musikalischen Kontext. Die Rekonstruktion der gälischen Vorlagen für Beethovens Bearbeitungen entdecken ein Kulturgut, von dem in den Melodiesammlungen Thomsons nicht geplant war, dass es erinnert werden sollte. Die Bereinigungen und Auslassungen Thomsons bei seiner Arbeit als Herausgeber können teilweise rückgängig gemacht werden. Die in diesem Abschnitt folgenden Rekonstruktionen der Liedbiographien um den gälischen Aspekt der schottischen Lieder Beethovens vervollständigen so ihren historischen Kontext.

## 13.1. Opus 108

### 13.1.1. 2. Sunset

**Vermutung nach Gehör:** Mo mhallachd air na caoraich mhòr

#### **BW Kritischer Bericht:**

Als Liedmelodie wird der *tune title* "Lord Balgonie' s Favourite" genannt. Zur Überlieferung der Melodie wird Thomson zitiert.<sup>571</sup>

"(...) Mr Gow teilt dem Herausgeber mit, dass er es von Mr Dalrymple aus Orangefield erhielt, der es wiederum von einem Gentleman von den Westlichen Inseln bekam, also ein sehr gutes Hochland-Produkt; und als solches schickte der Herausgeber es an Beethoven. Aber, wie unsicher ist die Herkunft der Melodien! Es ist erst neulich in Albyn's anthology erschienen, als eine Eigenkomposition des Herausgebers dieser Sammlung."<sup>572</sup>

#### **Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven**

28. Dezember 1817

#### **Tunearch.org:**

Lord Balgonie's Favourite entspricht u.a.

An dilleachdan bei Simon Fraser<sup>573</sup> Nr. 11

und Rev. Patrick MacDonald of Kilmore<sup>574</sup>

#### **Thesession.org:**

Gloomy winter's noo away<sup>575</sup>

#### **Informanten:**

keine

#### **Gälische Entsprechung:**

An dilleachdan (Das Waisenkind)

Simon Fraser Coll. Nr.11

Òran an dilleachdain (Lied vom Waisenkind)

School of Scottish Studies [SA1977.212](#)

iorram a' gheamhruidh

Simon Fraser Coll. Gloomy winter<sup>576</sup>

---

<sup>571</sup> KB (1999: 55)

<sup>572</sup> Thomson, Scottish Airs V, 215 (nach 1792): ...Mr Gow tells the editor that he got it from Mr Dalrymple of Orangefield, who had it from a Gentleman from the Western Isles, as a very good Highland production; and as such the editor sent it to Beethoven. But how uncertain is the history of Melodies! It has very lately been published in Albyn's Anthology as a composition of the Editor of that collection.

<sup>573</sup> [tunearch.org/wiki/Annotation: Lord\\_Balgonie%27s\\_Favorite](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Lord_Balgonie%27s_Favorite) besucht am 17. November 2018

<sup>574</sup> [https://tunearch.org/wiki/Annotation:Lord\\_Balgonie's\\_Favorite](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Lord_Balgonie's_Favorite): The editor of Wood's Songs of Scotland, George Farquhar Graham, notes that an air appearing in Simon Fraser's collection called "Dileachdan (An)" (Orphan (1) (The)) is similar in many respects, and could be the ancestral tune of "Balgonie' Favorite."

<sup>575</sup> <https://thesession.org/tunes/13223> besucht am 17. November 2018

<sup>576</sup> Fraser (1816: xiii), List of Highland Melodies already incorporated with Scottish song. Fraser gibt hier eine Liste mit Stücken, zu denen es bereits ein Äquivalent in Stile der Scotch Songs gibt.

Rìbhinn àluinn is tu mo rùn

Albyn's Anthology. Come my Bride, haste,  
haste (rimhin aluin 'stu mo run) away  
auch in Purser (2007:241)

Rìbhinn àluinn, aoibhinn òig

Patrick MacDonald Collection Nr. 86, S. 29

An rìbhinn aluinn eibhinn og/Sali Grannt

Rob Donn, Sàr-Obair nam Bàrd Gaelach  
S.202

In Albyn's Anthology heißt das Stück "Winter is past", zu singen auf die Melodie "Rìbhinn àluinn, éibhinn òg". Dazu schreibt Campbell in der Fußnote, dass er es von einem gewissen Rev. Paul Fraser und seiner Frau als Duett in Inverary gehört und leider den Text nicht aufgeschrieben habe.<sup>577</sup>

Es scheint aber, dass Campbell sich der bereits existierenden Melodie von An dilleachdan bedient hat und sie entsprechend seinen Vorstellungen bearbeitet und dann möglicherweise einen Text dazu verfasst hat. Da er Gälisch konnte, wäre das möglich.

"Es war ursprünglich als Strathspey komponiert; und im Jahr 1791 oder 92 wurde es veröffentlicht und dem Rev. Patrick MacDonald of Kilmore zugeschrieben, dem Herausgeber der "Collection of Highland Airs."<sup>578</sup>

## Liedart

Strathspey  
eventuell òran mòr

## Bemerkungen

**Òran an dilleachdain:** Es existiert eine Tonaufnahme von der School of Scottish Studies aus dem Jahre 1977, gesungen von Edie Mackay (1904-1988), geboren in Farr, Strathnaver, Sutherland. Sie hat das Lied von ihrer Mutter gelernt, weitere Versionen sind ihr nicht bekannt. Es geht in dem Lied um ein Waisenkind. Text nicht transkribiert und nur schwer verständlich.<sup>579</sup>

**iorram a' gheamhruidh:** keine Liedversion bekannt

---

<sup>577</sup> AA II (1819: 84)

<sup>578</sup> Campbell, Albyn's Anthology (1816: 66): "It was originally composed as a Strathspey; and in the year 1791 or 92, it was published and inscribed to the Rev. Patrick MacDonald of Kilmore, the editor of the "Collection of Highland Airs"

<sup>579</sup> [tobarandualchais.co.uk/fullrecord/93338/1](http://tobarandualchais.co.uk/fullrecord/93338/1)

**Rìbhinn àluinn is tu mo rùn<sup>580</sup>**

(rimhin aluin 'stu mo run)

Rìbhinn àluinn is tu mo rùn

Oigh mo chridhe, na biodh tú agam!

B' annsa leam na ulaidh mhòr,

Ri' m bheò gum biodh tu maille rium:

Dùisg a' ghaoil, gu grad fuidh phràmh

Èirich – bidh sinn fadalach:

Tha n' eòin bheag am barr na gèig,

Ri bideil binn cho aighearach;

Tha smeòrach ann sa daoire 'ud thall,

'S a' lòn-dubh fonnmhir, faramach,

Toirt fàilte a dhninn sa' mhadainn chiùin,

Is sinn los falbh do' n shagairt tràth.

Ainnir chèutach! bha mi 'n-raoir

Rè na h-oidhche soirbh gun chadal,

Na bithinn eadar do dhà làimhe,

Bhi' leisgeul ann, gun amharus.

Ach tha mi dùil, mu 'n crom a' ghrian,

Ga bi sinn somhlan, sòlasach:

An saoil thu, ghràidh, (mo chuid do' d' shaoghal!)

Nach b' e sinn 'nochd ann flath-innis?

'S e neamh air talamh, creid, a chèil'!

Dà chridhe dìleas, treibh-dhireach,

Le beartas, béus, is beannachd ac' ,

Ri' m bheò saod-pòsda ceangailte

von Alexander Campbell

(Albyn's Anthology)

Du hübsche Maid, du bist mein Lieb

Mein Herz, oh wärest du doch mein!

Dich hätte ich lieber, als einen großen Schatz

Zeitlebens wärest du an meiner Seite.

Wach auf Schatz, schnell aus dem Schlaf,

Steh' auf – wir werden zu spät sein:

Die kleinen Vögel sind in den Zweigen

zwitschern sind und frohgemut

Die Drossel drüben auf der Eiche

Die melodische, laute Amsel

begrüßen uns an diesem stillen Morgen

und wir sind auf dem Weg zum Priester.

Anmutige Jungfrau! war ich gestern abend

Während der Nacht war ich ohne Schlaf

Wäre ich nicht in deinen beiden Händen gewesen

Gäbe es eine Entschuldigung, ohne Verdacht

Aber ich hoffe, bevor die Sonne untergeht

Sind wir sicher und froh

Denkst Du, Schatz (mein Alles auf der Welt)

Dass wir heute Abend im Himmel sind

Der Himmel auf Erden, das glaube ich, mein Lieb.

Zwei treue Herzen

Mit Reichtum, Anstand und Segen

Zeitlebens durch Heirat verbunden

**An Rìbhinn àluinn éibhinn òg<sup>581</sup>**

oder

<sup>580</sup> Campbell, Alexander. Albyn's Anthology (1816: 66)

<sup>581</sup> Sàr-Obair nam Bàrd Gaelach, Nachdruck (2001: 202),

Òran do Shàlaidh Ghrannt<sup>582</sup>

Rob Donn MacAoidh

Tha Deòrs' air a' Mhàidsear  
Ro dhàn' ann an cainnt  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Sior chur an céill,  
gu robh é-san fo staint  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Ach nuair théid an t-òsd,  
Mu' n bhòrd ann an rancaibh,  
òlaidh e gu càirdeach  
Deoch-slàinte na bantighearn,  
Bidh h-uile fear do chàch,  
Mach o Sàlaidh, toirt taing dha  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg

George, der Major  
ist zu gewagt in seiner Rede  
Schöne, lustige, junge Maid  
wiederholt enthüllend  
dass er schon verheiratet ist  
Schöne, lustige, junge Maid  
Aber wenn das Bier die Runde macht  
Bei Tisch in der Reihe  
trinkt er freundschaftlich  
ein Hoch auf die Herrin  
Alle anderen sind bis auf  
Sàlaidh, danken ihm  
Schöne, lustige, junge Maid

Shuidh mi ann an cùil,  
Mar gu 'n á tranns mi  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Is dh'amhairceadh an trìuir ud,  
le 'n sùilean, 's le sannt ort,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Do réir mar a dh'fhaodainns'  
A h-aodann a rannsachadh,  
Dhùraigeadh Sàlaidh,  
Am Maidsear 'n a bhantraich;  
Tha aoibhneas air Deòrsa,  
Mu 'n bròn bh' air a' Ghranndach,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg

Ich saß hinten  
als wäre ich in Trance  
Schöne, lustige, junge Maid  
Und beobachtet die Drei dort  
mit ihren Augen, ihrer Gier nach Dir  
Schöne, lustige, junge Maid  
so wie ich konnte  
erforschte ich ihr Gesicht  
Sàlaidh hätte sich gewünscht  
der Major sei Witwer  
Georg war hocheifrig  
über die Trauer von Grannt  
Schöne, lustige, junge Maid

Cha 'n eil a h-aon,  
'S a' Bhatàillean d' an eòl thu,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Nach eil ort a brудар,  
Mas fuasgailt' no pòsda,

Es gibt niemanden  
im Batallion, den du nicht kennst  
Schöne, lustige, junge Maid  
Der nicht von Dir träumt  
ledig oder verheiratet

---

<sup>582</sup> MacKay (1871: 262)

An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Gus an ruig e Teàrlach,  
Am maisdear a b' òige;  
Ged bu chruaidh 'ainm  
Ann an armailt rìgh Deòrsa  
Chaoch'leadh e faobhar,  
Le gaol fa do chòir-sa  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg

Am fear a bhios an gaol,  
Cha 'n fhaodar leis 'fhuadach,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
'S ann is cruaidh a chàs,  
Gus am pàidhear a dhuais dha,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Fuiligidh mi sùil,  
No fuiligidh mi cluas dhìom,  
Ma tha aon de 'n trìuir ud,  
As tric thasa luaidh' riut  
Cho tinn le do ghaol,  
Ris an aon fhear a 's fuath leat  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg

'S e 'n t-aobhar nach ordaichinn,  
Sàlaidh do 'n Chòirneil,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Eagal gum bitheadh càch  
Ann an naimhdeas r' a bheò dha,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg  
Creutair cho coimhneil riut,  
Is maighdeann cho bòidheach riut,  
Ri! bu mhór an diobhail,  
Gun cailleadh tu g' a dheòn iad,  
Suirichidh an t-saoghail,  
Le aon fhear a phòsadh,  
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg.

Schöne, lustige, junge Maid  
Bis dass Charles an der Reihe ist  
Der jüngste Major  
Obwohl sein Name für Härte steht  
in der Armee König Georgs  
Würde er die Art wenden  
vor lauter Zuwendung zu Dir  
Schöne, lustige, junge Maid

Der Mann, der liebt  
den wird man nicht mehr los  
Schöne, lustige, junge Maid  
Er ist ein schwerer Fall  
bis er seine Belohnung bekommt  
Schöne, lustige, junge Maid  
Ich gebe ein Auge  
Oder ein Ohr von mir  
Wenn nicht der eine von den Dreien  
So oft sie Dich auch preisen mögen  
so krank vor Liebe zu Dir  
ist nicht ausgerechnet der, den Du verabscheust  
Schöne, lustige, junge Maid

Aus gutem Grund würde ich  
Sàlaidh nie dem Colonel zuteilen  
An Rìbhinn àluinn éibhinn òg  
Aus Angst, dass die Anderen zeitlebens  
Mit ihm Feindschaft hätten  
An Rìbhinn àluinn éibhinn òg  
Ein Wesen so nett, wie Du  
Ein Mädchen so hübsch, wie Du  
Gott, der Teufel hätte gern  
Dass du alle Deine Freier verlieren würdest  
Die Welt wird um Dich streiten  
Mit dem einen, der (dich) heiratete.  
Ein Mädchen so hübsch, wie Du.



## Hörbeispiele

1 Mo mhallachd aig na caoraich mhór Michael Klevenhaus

PMC: Rìbhinn àluinn aoibhinn òig 01

SFC: An Dilleachdan 02

AA: Rìbhinn àluinn 's tu mo rùn 03

## Internet

folktunefinder.com/tunes/96020

Beauty, charming fair and young [thesession.org/tunes/14489](http://thesession.org/tunes/14489)

## Bemerkungen

Die Melodie wurde, lange Zeit nachdem Beethoven sie auch bearbeitet hatte, im gälischen Kulturkreis Schottlands weiter genutzt. Sie bildet u.a. die Basis für eine der bekanntesten Balladen über die Vertreibungen in Sutherland. Das Lied ist unter dem Titel Mo mhallachd aig na caoraich mhòr oder auch Dùthaich MhicAoidh bekannt. Der Link in den Fußnoten führt zu einer Aufnahme der School of Scottish Studies aus dem Jahre 1971. Informant und Sänger ist Joseph MacKay aus Kirkatomy in Sutherland.<sup>583</sup>

### Mo mhallachd aig na caoraich mhòr

### von Eoghan MacDhonnchaidh, Tunga<sup>584</sup>

Mo mhallachd aig na caoraich mhòr,  
Càit bheil clann nan daoine còir?  
Dhealaich rium nuair bha mi òg,  
Man robh Dùthaich 'ic Aoidh na fàsach.

Verflucht seien die großen Schafe  
Wo sind die Kinder der Menschen?  
Sie schieden von mir, als ich jung war,  
bevor das Land MacAoidhs zur Wüste wurde

Tha trì fichead bliadhn' is trì  
On a dh'fhàg sinn Dùthaich Mhic Aoidh  
Càit bheil gillean glan mo chridh',  
'S na nighneagan cho bòidheach?

63 Jahre ist es her,  
seit wir das Land MacAoidhs verlassen haben  
Wo sind die Jungen meines Herzens  
und die ach so schönen Mädchen?

Shellar tha thu nist nad uaigh  
Gaoir nam bantrach na do chluais  
Am milleadh rinn thu air an t-sluagh  
Ron uiridh 'n d' fhuair thu d' leòr dheth

Sellar, jetzt bist du im Grab  
hörst die Totenklagen der Witwen  
Das Grauen, welches du dem Volk angetan  
letztes Jahr, hast du jetzt genug davon?

<sup>583</sup> [www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/69764/1](http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/69764/1)

<sup>584</sup> Bliadhna nan òran, BBC.

[http://www.bbc.co.uk/alba/oran/orain/mo\\_mhallachd\\_aig\\_na\\_caoraich\\_mhor/](http://www.bbc.co.uk/alba/oran/orain/mo_mhallachd_aig_na_caoraich_mhor/) besucht am 1.2.2018

Ceud Diùc Cataibh le chuid foill,  
'S le chuid càirdeas do na Goill,  
Gum b' ann an lutharn 'n robh do shàil,  
'S gum b'fheàrr leam Iùdas làmh rium.

Erster Duke von Sutherland, mit Deinem Betrug  
und der Kumpanei mit den Lowlandern  
Du verdienst in der Hölle zu schmoren  
ich würde mich mit Judas gegen dich verschwören.

Bhain-Diùc Chataibh, bheil thu 'd shìth?  
Càit bheil nis do ghùntan sìod'?  
Do chùn iad thu bhon fhoil 's bhon fhrid  
Tha 'g itheamh measg nan clàraibh?

Duchess of Sutherland, hast du jetzt Frieden?  
Wo sind deine seidenen Gewänder?  
Haben sie dich vor der Fäulnis und dem Wurm bewahrt,  
welche sich durch die Presse fressen?

"Chaidh an t-òran Mo Mhallachd aig na Caoraich Mhòr a sgrìobhadh le Eòghainn MacDhonnchaidh à Tunga, no Ceann t-Sàile MhicAoidh, beagan mhiltean an iar air Sceaux. Rugadh e anns a' bhliadhna 1842 agus, a bharrachd air a bhàrdachd, tha e ainmeil airson an fhianais mu chor nan daoine a thug e do Chomisean Napier ann an 1883."<sup>585</sup>

"Das Lied Mo Mhallachd aig na Caoraich Mhòr wurde von Eòghainn MacDhonnchaidh aus Thurso, bzw. Ceann t-Sàile MhicAoidh, einige Meilen westlich von Sceaux, geschrieben. Er wurde am Jahre 1842 geboren und, abgesehen von seiner Dichtkunst wurde er bekannt als einer der Informanten für den Bericht der Napier-Commission 1883 zu den Landvertreibungen."

## Der Text bei Beethoven

### Sunset<sup>586</sup>

The sun upon the Weirclaw hill,  
in Ettrick's vale is sinking sweet;  
the westland wind is hush and still,  
the lake lies sleeping at my feet.

Yet not the landscape to mine eyes  
bears those bright hues that once it bore;  
tho' Ev'ning, with her richest dye,  
flames o'er the hills on Ettrick's shore.

### Sir Walter Scott

<sup>585</sup> [http://www.bbc.co.uk/alba/oran/people/eoghainn\\_macdhonnchaidh/](http://www.bbc.co.uk/alba/oran/people/eoghainn_macdhonnchaidh/)

<sup>586</sup> BW (1999: 56)

With listless look along the plain,  
I see Tweed's silver current glide,  
And coldly mark the holy fane  
Of Melrose rise in ruin'd pride.

The quiet lake, the balmy air,  
The hill, the stream, the tower, the tree,  
Are they still such as once they were,  
Or is the dreary change in me?

Alas, the warp'd and broken board,  
How can it bear the painter's dye?  
The harp of strain'd and tuneless chord,  
How to the minstrel's skill reply?

To aching eyes each landscape lowers,  
To feverish pulse each gale blows chill:  
And Araby's or Eden's bowers,  
Were barren as this moorland hill.

Alle gälischen Melodie- und Textvarianten stammen aus Sutherland im Norden Schottlands. Der Dichter Rob Donn MacAoidh stammte von dort und lebte in dieser Gegend, die Sammler Patrick und Joseph MacDonald, in deren "Highland Vocal airs" eine Melodievariante enthalten ist, ebenfalls. Der Vater des Melodiensammlers Simon Fraser war reisender Viehhändler in der gleichen Gegend und muss eine der Liedversionen dort gelernt haben, die später in die Simon Fraser Collection Eingang fand. Die Aufnahmen der School of Scottish Studies fanden in Strathnaver und Kirkcubright in der gleichen Gegend statt.

Der Text Sir Walter Scotts für die Beethoven-Bearbeitung bei Thomson verlegt die Liedhandlung in die Lowlands nach Ettrick in der schottischen Grenzlandschaft südlich von Edinburgh. Die deutsche Übersetzung von Samuel Spieker übernimmt im Wesentlichen den Scott-Text. Das Lied gibt nun eine romantische Stimmung der Landschaft um Ettrick wieder. Keine der gälischen Inhalte – weder über ein Waisenkind, und schon gar nicht die anzügliche Satire über eine hübsche junge und freigiebige Frau – werden thematisch aufgenommen.

*Rìbhinn àluinn it tu mo rùn* aus der Sammlung Albyn's Anthology von Alexander Campbell ist die Vorlage für Beethovens *Sunset*.

*Come, my Bride, haste, haste away!* 67

*Very Slow and Serenely*

Rim-hinn' a-luin 'stu mo rùn, Oigh mo chridhe na biodh tu a gam!

Come, my bride, haste, haste a-way! wak'st thou love? or art thou sleeping?

b'annsa leam na ulaidh mhor, rin bheo gu biodh tu maille rium.

Song-birds warbling loud their lay, salute the dawn, now peeping, love!

Diusg, a ghaol, gu grad fuidh phramh; eir-ich! bi sinn fa-da-lach: tha

This the promis'd bri-dal hour; Heav'n ap-proves our union, love! Come,

'n Roin beag am barr na gèig ri bid-eil binn cho aigh-earach; Tha

let us yield to love's soft power, and smile at vain o-pinion, love: Two

Thomson muss die Melodie aus dieser Sammlung entnommen an Beethoven gesandt haben. Beide Stücke sind in Melodie fast identisch und weisen in der Textphrasierung große Ähnlichkeit auf. Die Silbenzahl in der gälischen Version schwankt zwischen 7 und 8 pro Zeile. Grund dafür ist, dass der Text nicht voll und ganz zur Melodie passt. Er wurde nachträglich auf die vorhandene Melodie gedichtet und muss passend gesungen werden, d.h., es kommt zu Reibungen zwischen Melodie und Text, die aber durch die Phrasierung des Gälischen wettgemacht werden können und nicht auffallen.

<b>Rìbhinn àluinn is tu mo rùn</b>	<b>Silben</b>	<b>Alexander Campbell</b>
Rìbhinn àluinn is tu mo rùn	7	
Oigh mo chridhe, na biodh tú agam!	8	
B' annsa leam na ulaidh mhòr,	7	
Ri' m bheò gum biodh tu maille rium:	8	
Dùisg a' ghaoil, gu grad fuidh phràmh	7	
Èirich – bidh sinn fadalach:	7	
Tha n' eòin bheag am barr na gèig,	7	
Ri bideil binn cho aighearach;	8	

In Beethovens *Sunset* ist diese Unregelmäßigkeit behoben, die Silbenzahl pro Zeile beträgt konstant 8, das Lied erhält hierdurch einen ruhigeren und regelmäßigeren Charakter.

<b>Sunset<sup>588</sup></b>	<b>Silben</b>	<b>Sir Walter Scott</b>
The sun upon the Weirdlaw hill,	8	
in Ettrick's vale is sinking sweet;	8	
the westland wind is hush and still,	8	
the lake lies sleeping at my feet.	8	
Yet not the landscape to mine eyes	8	
bears those bright hues that once it bore;	8	
tho' Ev'ning, with her richest dye,	8	
flames o'er the hills on Ettrick's shore.	8	

---

<sup>588</sup> KB (1999: 56)

Das folgende Lied zur gleichen Melodie ist erst einige Jahre nach Erscheinen von Thomsons Sammlungen verfasst worden und wird heute noch gesungen. Es zeigt uns, dass die Performativität der Melodie in der gälischen Welt unabhängig von den Thomson-Sammlungen ungebrochen war und ist. Die Phrasierung ist auch hier viel regelmäßiger als noch bei Campbell, Mitte des 19. Jahrhunderts begann der Gesangsstil des englischen Kulturraumes Auswirkungen auf die gälische Liedkultur zu erhalten und wurde vielfach übernommen. Die erste Zeile hat neun Silben, wobei hier ein Auftakt mitzudenken ist. In der letzten Zeile der ersten Strophe werden die ersten beiden Wörter *mun robh* faktisch zu einem verkürzt und die Wörter *dùthaich MhicAoidh* miteinander verbunden, so dass auch hier von sieben Gesangssilben in der Phrasierung ausgegangen werden kann.

<b>Mo mhallachd aig na caoraich mhòr</b>	<b>Silben</b>	
Mo mhallachd aig na caoraich mhòr,	8/7	inkl. Auftakt
Càit bheil clann nan daoine còir?	7	
Dhealaich rium nuair bha mi òg,	7	
Man robh Dùthaich 'ic Aoidh na fàsach.	9/7	inkl. Auftakt
Tha tri fichead bliadhn' is trì	7	
On a dh'fhàg sinn Dùthaich Mhic Aoidh	7	
Càit bheil gillean glan mo chrìdh',	7	
'S na nighneagan cho bòidheach?	7	

Die Urfassung der Melodie bzw. des Liedes hat einen vollkommen anderen Rhythmus, es handelt sich hier um einen Strathspey, die Silbenanzahl ist zwar unregelmäßig, lässt sich aber nach der Phrasierung der gälischen Sprache problemlos in diesem Tanzrhythmus singen.

<b>An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg</b>	<b>Silben</b>	<b>Rob Donn MacAoidh</b>
Tha Deòrs' air a' Mhàidsear	6	
Ro dhàn' ann an cainnt	5	
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg	8	
Sìor chur an céill,	4	
gu robh é-san fo staint	6	
An Rìbhinn àluinn, éibhinn, òg	8	

## SALI GRANND.

Maihteann òg, bha ann an Inbhirnis, 'n uair bha ceud Reimsid an Earla Chataich air a cois, agus iad 's a' bhàile sin: agus na 'm b' fhlòr do 'n bhàrd gu robh Oifigich na Reimsid uile ri còmh-stri cò a bhuannaich-eadh i.

From "Munro's Collection."

D.C.

*Gh' h-òstrom.*

r : r . n | s : s . n | r : r . r | d : l , s , : s , | l , : d | n : n | r : - .  
 (Tha) Deòrs' air a' mhàidsear Bo dhàn' ann an ceann, An rìbhinn, àluinn, eibhinn, òg.  
 (Ach) 'nair theid an t-òd Mu na bhàrd ann an rannach, Oiaidh e gu cùlreac deoch àltae na bhalgigh 're.)  
 f . l | l . - : s . f | s : f . s | l : r . n | d : l , , l , | s , : s , | l , : d | n : n | r : - .  
 (Mhàidsear) fear de càich Mhach o Shàil 'toirt taidh dha, An rìbhinn, àluinn, eibhinn, òg.

Mu 'm faca mo shùil thu,  
'S e 'n cùil ort a fhuair mi,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg,  
Gur ann mar bhàrd-òg,  
A gheilleadh an sluagh dhuit,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg,  
Shaoil leam nach bu bhòsd,  
Bu chòir a bhi luaidh sud,  
Ach na shin an cèil,  
'S gu 'n d' thug iad a suas mi,  
'S chreid mi h-uile drann dheth,  
'S an danns' 'n uair a ghluais  
An rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
Shuidh mi ann an cùil  
Mar gu 'n dùisgteadh á trann mi,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg,  
Is labhair an triùir ud,  
Le 'n sùilean 's le 'n samhlaichd,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg,  
Do réir mar a dh' fhaodainn  
An aodnan a rannasach,  
Dhùraicadh Sàil,  
Am Màidsear 'n a bhantraich:  
Tha aoibhneas air Deòrs'  
Mu 'n bhròn bh' air a' Ghraannachd,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
Cha 'n 'eil a h-aon  
'S a' Bhatàilleal d' an còil thu,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg,  
Nach 'eil 'n am bradaichibh,  
Fuaingail' is pòda,  
Mu 'n rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg,  
Ach gu ruigeas Teàrlach,

Am Màidsear a b'òige;  
Ged bu chruaidh 'ainm  
Ann an àrmailt Rìgh Deòrsa,  
Chaoch'leadh e faobhar  
Le gaol fa do chòir-se,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
Am fear a bhios an gaol,  
Cha 'n fhaodar leis 'fhuadach,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
'S an is cruaidhe 'chàs  
Ach am pàidhear a dhuais dha,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
Fuiligidh mi shìl,  
No fuiligidh mi cluas dhìom,  
Ma tha aon de 'n triùir,  
Ge tric iad 'g a do luaidh-se,  
Cho tinn le do ghaol  
Ris an aon fear a 's fuath leis  
An rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
'S e 'n t-aobhar nach dhraicinn  
Sàil do 'n Chòirneil,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
Oir gu 'm bitheadh càch  
Ann an naimhdeas r' a bhèd dha,  
A rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.  
Creutair cho briagh' i,  
Is creutair cho bòdheach,  
Ri ! bu mhòr am beud  
Gu 'n cailleadh i d' a deòin iad,  
Suiridhich an t-saoghail,  
Le aon fear a phòsadh,  
An rìbhinn àluinn, aoibhinn, òg.

589

Bis auf die Urversion der Melodie mit der Textfassung von Rob Donn weisen alle anderen Versionen große Ähnlichkeit miteinander auf. Die Melodie wird aus der AA von Campbell für die Beethoven-Fassung übernommen. Sie wird daneben und unabhängig für weitere Liedfassungen genutzt, bereits von Robert Tannahill für *gloomy winter's now away* und später für das Lied *Mo mhallachd aig na caoraich mhòr*. Bei beiden Übernahmen – sowohl der von Beethoven als auch der späteren gälischen – handelt es sich um regelmäßige Kontrafaktur. Als Nebenbemerkung sei angefügt, dass die Melodie ein weiteres Stadium durchlebt hat als Titelmelodie in dem Spielfilm *Das Piano* aus dem Jahre 1993 unter dem Namen *The heart asks pleasure first*. Als Komponist wird Michael Nyman angegeben.<sup>590</sup>

<sup>589</sup> Dieses Notenblatt wurde dem Autor von Allan MacDonald per Mail übersandt. Eine neuere Veröffentlichung der Melodie in: Beard, Ellen L.: 100 òran le Rob Donn MacAoidh. Taigh nan Teud. Isle of Skye 2018.

<sup>590</sup> Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=Xo9G9C6KvCE> besucht am 14. Mai 2019

### 13.1.2 4. The maid of Isla

<b>Vermutung nach Gehör:</b>	Fear Chul-Chàirn
<b>BW Kritischer Bericht:</b>	Schottische OA: Scottish Airs V: Nr. 209 (imitated from the Gaelic) <sup>591</sup> Auch unter dem Titel auch Ah Mary, sweetest Maid, farewell im SMM, 529
<b>Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven</b>	24. Januar 1817
<b>Tunearch.org:</b>	Nathaniel Gow, Fourth Coll. of Niel Gow's Reels, 1800, S. 20-21
<b>Thesession.org:</b>	keine Informationen
<b>Informanten:</b>	Griogair Labhruidh, Allan MacDonald identifizieren die Melodie als den Port a Beul Thugaibh Dram do Bhaldaidh Chailein
<b>Hörbeispiele</b>	2 Fear Culchairn Allan MacDonald 3 Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein M. Klevenhaus David Graham CulChairn 04
<b>Internet:</b>	<a href="http://folktunefinder.com/tunes/121171">folktunefinder.com/tunes/121171</a>
<b>Liedart</b>	Port à Beul ceòl meadhanach
<b>Gälische Entsprechung:</b>	Fear Chul-Chàirn Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein Text übermittelt durch Griogair Labhruidh

---

<sup>591</sup> KB (1999: 58)



Griogair Labhruidh 4.7.18  
 Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein  
 Thugaibh dram do Bhaldaidh Mòr  
~~Thugaibh in B. Chatter~~  
 'S Thugaibh dram do Bhaldaidh Ciobair  
 'S thugaibh trì do Bhaldaidh Mòr  
 Boirnis Bòrnais  
  
~~'S na tha~~  
 Tha gaoth mhòr air Loch an t-Saigh  
 t-Seilich  
 Tha gaoth beag air Loch an Dùin  
 'S ruigidh mise Loch nam Bradan  
 Bradan  
 Mun tig cadal air mo stùil

592

**weitere Versionen:**

John MacLeod (von Rob Donn)

Thugaibh Dram do Bhaldi Coillein

MacDonald 1917 bei Sparling 1999

<sup>592</sup> handschriftlich von Griogair Labhruidh in Bòrnis, South-Uist am 4.7.2018

Thoir a nall Ailean Thugam	Catherine-Ann MacPhee
Thubhairt an Luchag stigh's an toll	<i>Puirt-a-Beul</i>
Thugaibh dram do Bhaldi Coillein aka The Maid of Islay	MacDonald, 1917
Thuirt an Gobha "Fuirichemaid"	<i>Folksongs and Folklore of South Uist</i>
Tighinn air a'Mhuir	<i>Eilean Fraoich; Cape Breton Gaelic Choir</i>

593

In den Transactions of the Gaelic Society of Inverness (TGSi) weist Alexander MacDonald auf die Verbindung hin:

"To the melody called "The Maid of Isla" – a favourite one for short, local compositions – the West country words run somewhat thus:/Zu der Melodie genannt "Maid of Isla" – beliebt für kurze lokale Kompositionen – lautet der Text aus den westlichen Regionen ungefähr so:

Thugaibh dram do Bhaldi Coillein  
 Thugaibh dram do Bhaldi mòr  
 Thugaibh dram do Bhaldi Ciobair  
 'S Thugaibh trì do Bhaldi mòr.

In some other districts of the Highlands words sung to the air are:/In einigen anderen Distrikten des Hochlandes wird dieser Text gesungen:

Tha gaoth mhòr air Loch an t-Seilich,  
 'S tha gaoth bheag air Loch-an-Dùin  
 'S ruigidh mise Loch-a' Bhradain,  
 Mu'n tèid cadal air mo shùil."<sup>594</sup>

Fear Chulcharn

Simon Fraser Collection (Liste der Highland Melodies)

Glen collection: S. 35

MacKays Piper's Assistant, S. 35

Culcairns Strathspey

Petrie, III, 1799, S.24

<sup>593</sup> Sparling (1999: 355)

<sup>594</sup> TGSi (1924: 101), Band XXIX

Donald MacDonald (A Collection of Ancient  
Martial Music of Caledonia Called Piobaireachd  
begonnen 1806, Seite 8, veröffentl. 1820  
Manson bezeichnet das Stück als ceòl meadhanach<sup>595</sup>

unter: Ah Mary...:

"From the Gaelic" Struthers, John: The  
Harp of Caledonia: A Collection of Songs,  
Ancient and Modern (Chiefly Scottish). Glasgow  
1821, S.188  
Scots Magazine, Band 64

Munro of Culcainn

Cram, Sandy u.a.: A Collection of Pipe Music of  
the Black Watch. Perth 2012, Seite 234

Melodie auch bei

Niel Gow, Repository, Teil 3, Seite 22

**The Maids of Isla. a Strathspey.**

In A. with  
the ♯.3<sup>d</sup>

Die von Allan MacDonald und Griogair Labhruidh gesungene Version wurde vom Autor  
mitgeschnitten und von David Graham anhand der Aufnahme mit geringen Abweichungen  
notiert:

---

<sup>595</sup> Manson (1901)

Bagpipes

## The Maid of Islay/Culchairn in 2/4

Follows after v.3 postlude in slight accel. The melody played by the pipes and sung here will slightly differ rhythmically and melodically from that written, but this effect is desired. On the first of every bar it should be together! *Folgt Strophe 3, Nachspiel leicht in accell. Die Dudelsack-Melodie hier gespielt wird sich melodisch und rhythmisch von dem Geschriebenen leicht entfernen, aber dies ist gewollt. Auf die Eins sollten alle zusammen sein!*

(Allegretto) accel.  $\frac{3}{4}$  . . . quasi sost. ♩ =120ca. subito

Pipes

7

13

19

24

28

33

## Historischer Hintergrund

Fear Chùl-chàirn, mit vollem Namen Sir George Munro of Culcairn (1685-1746), trainierte die Soldaten des Hochlandregimentes der Black-Watch in Aberfeldy und starb nach Henry Whyte (Fionn) in der Schlacht bei Falkirk/Blàr na h-Eaglaise Brice am 17. Januar 1746.<sup>596</sup>

Auf der offiziellen Webseite des Clan Cameron wird eine andere Geschichte mitgeteilt, nach der Fear Chul-Chàirn nach der Schlacht von Culloden erschossen wurde. Die offiziellen Quellen des Regimentes liefern folgende Information:

"George Munro of Culcairn. Appointed captain in the Highland Regt. 29th Octr. 1739; retired from the Regt. in 1744; shot dead in 1746 by Dugald Roy Cameron in mistake for Captn. Ludovick Grant of Knockando"<sup>597</sup>

"George Munro of Culcairn. Seit dem 29.Oktober 1739 Kapitän des Hochland-Regiments, ausgeschieden 1744, fälschlicherweise 1746 von Dugald Roy Cameron."  
anstatt Captn. Ludovick Grant of Knockando erschossen

Der Täter ist jedoch in beiden Geschichten die gleiche Person, ein gewisser Dugald Roy Cameron aus Tarbert in Aird nam Murchan an der Westküste Schottlands. Er war es auch, der das hier aufgeführte Lied über seine Missetat verfasste.<sup>598</sup> Von George Munro of Culcairn ist Schriftverkehr mit seinen Vorgesetzten in den Culloden Papers erhalten, die unter anderem auch belegen, dass er General John Cope gekannt haben muss, der die Schlacht bei Prestonpans verloren hatte und dafür heftig angegriffen worden war.<sup>599</sup> Dabei handelt es sich um eine weitere Persönlichkeit mit militärischem Hintergrund, auf die eine Melodie verfasst wurde unter dem Namen Johnie Cope. Diese wurde ebenfalls von Beethoven bearbeitet.

Tha mo leabaidh 'san fhraoch	Mein Bett ist in der Heide
Fo shileadh nan croabh,	unter den taufrischen Bäumen,

---

<sup>596</sup> Fionn (Henry Whyte): Naidheachdan firinneach. Paisley 1907. S.201

<sup>597</sup> MacWilliam (1908: 6)

<sup>598</sup> Siehe: [www.lochiel.net/archives/arch076.html](http://www.lochiel.net/archives/arch076.html), besucht am 21. Juli 2018

<sup>599</sup> Warrand, Duncan, Hrsg.: [Culloden papers] More Culloden papers. Inverness 1923-30, Band IV. Februar 1744 – Februar 1746

'S ged a thà mi 'sa choille Cha do thoill mi na taoid.	und so ich auch im Wald bin verdiente ich nicht die Stricke.
Tha mo leab' air an làr 'S tha mo bhreacan gun sgàil, 'S cha d'fhuair mi lochd cadail O'n a spad mi Cùl Chàirn.	Mein Bett ist am Boden meine Decke unberührt, Keinen Schlaf finde ich, Seit ich Culchairn tötete.
Tha mo dhùil ann an Dia Ged a dhiobradh Loch Iall, 'Fhaicinn fhathast 'na chòirneal An Inbhir Lòchaidh so shìos.	Meine Hoffnung ist Gott, Obwohl Lochiel fort ist, Sehe ich ihn noch als Colonel unten in Inverlochy.
Bha thu dìleas do'n Phrionns' Us d'a shinnsreadh o thùs, 'S ged nach tug thu dhà t'fhacal Bha thu ceart air a chùl.	du warst dem Prinzen treu und seinen Vorfahren, Obwohl du es nie versprachst hast Du ihn immer unterstützt.
Cha b'ionann 's Mac Leòid A tha 'n dràs'd' aig Rìgh Deòrs', 'Na fhògarach soilleir Fo choibhreadh 'n dà chleòc.	MacLeod tat das nicht, der nun für König George ist, Ein wahrlich Ausgestoßener unter dem Schatten zweier Helme.
A Mhic Dhomhnuill gun sgoinn 'S ann a chomhdaich thu 'n fhoill, Ged a gheall thu bhith dìleas 'S ann a dhìobair thu 'n groim.	Oh MacDonald Du Dummkopf Du, der Hort der List, obwohl Du schwörtest treu zu sein Hast Du doch die List versteckt.
Tha ball-dubh ort 'san t-sròin Is misd' thù ri d' bheò, 'S cha n-fhearr thù na 'm baigeir 'S a bhata 'na dhòrn.	Schäme Dich in Grund und Boden, lebenslang wirst Du verabscheut, Du bist nicht besser als ein Bettler Mit seinem Stab in der Hand.
Cha b'ionann 's an laoch O Cheapaich nan craobh, Chaidh e sìos le 'chuid ghaisgeach, 'S nach robh tais air an raon.	Nicht so jedoch der stolze Held Aus dem bewaldeten Keppoch, der herab kam mit seinen Helden, sich nicht vor dem Feld fürchtend.
Na fir acfhuinneach, chruaidh, O Spiathain us o Ruaidh	Harte, gut ausgestattete Männer, aus Spean und Glen Roy,

Chaidh sìos fo 'n ceann-feachda B'fhearr a bh' ac' 'san Taobh Tuath.	kamen herab mit ihrem Anführer Die Besten des Nordens.  Es war nicht der Zusammenstoß der
'S cha b'è caigneachadh lann Chuireadh bristeadh 'nan <i>ranc</i> , Ach frasan nam peileir Tighinn o theine nan Gall.	Schwerter, welches ihren Rang zerschmetterte, sondern der Regen der Kugeln vom Feuer der Fremden.
Ach 'n uair thig am Prionns' òg Us na Frangaich 'ga chòir, Thèid sgapadh gun taing Ann an campa Rìgh Deòrs'.	Doch wenn der junge Prinz kommt und die Franzosen eilen ihm zur Hilfe, ohne Dank wird das Lager König Georgs zerschmettert.
Thèid Diùc Uilleam a cùirt Thèid a thilgeadh air dùn, 'S cha n-èighear gu bràth air Na's airde na 'n cù.	Herzog William vom Hofe fliegt dann auf den Misthaufen, Und sein Name wird auf ewig der eines Hundes sein.
'S ged tha mis' ann am fròig Tha am botul am dhòrn, 'S gun òl mi 's cha n-àicheadh Deoch-slàint' a' Phrionns' òig.	Und obwohl ich in einem Loch hause, ist ein Glas in meiner Hand, und ich trinke und verwehre mich nicht, auf die Gesundheit des Prinzen Charles.

#### Das Lied wird wie folgt kommentiert:

"Dougal Roy Cameron (MacGillonie/MacOllonie) (also known as Dughall Ruadh Camaran) was a soldier with Lochiel's Regiment. He and his father, Donald Roy (also a soldier in Lochiel's Regiment) were taken prisoner in 1746 by Hanoverian forces in Lochaber. They were both liberated on July 15, 1747. Before his capture Dougal Roy learned of his brother's death, who was executed by a party of Grant's Independent Company near Muich, after he had surrendered to them. Some Camerons who observed the shooting from nearby stated that it was ordered by an officer on a white horse, wearing a long blue cloak (Grant of Knockando). Dugald Roy went looking for that man. He found his target near Loch Arkaig on August 31, 1746, but it wasn't Grant, rather Munro of Culcairn, who had borrowed the cloak. Interestingly enough, it was Culcairn who had ordered his men to burn Achnacarry on May 28, 1746. The approximate date of this poem, 1747, is after his release from prison but before the death of Lochiel."

"Dougal Roy Cameron (...) (auch bekannt als Dughall Ruadh Camaran) war ein Soldat im Regiment Lochiels. Er und sein Vater, Donald Roy (ebenfalls Soldat in Lochiels Regiment) wurden 1746 in

Lochaber von hannoveranischen Truppen gefangengenommen. Beide wurden am 15. Juli 1747 befreit. Bevor er gefangengenommen wurde erfuhr Dougal Roy vom Tode seines Bruders, der in der Nähe von Muich von einem Trupp der unabhängigen Kompanie Grant's exekutiert worden war, nachdem er sich ihnen ergeben hatte. Einige Camerons, die die Erschießung aus der Nähe beobachtet hatten, sagten, es sei ein Offizier (Grant of Knocknando) auf einem weißen Pferd und in einem blauen Mantel gewesen, welche den Befehl gegeben hatte. Dugald Roy versuchte den Mann aufzuspüren. Er fand sein Ziel in der Nähe von Loch Arkaig am 31. August 1746, aber es handelte sich nicht um Grant, sondern um Munro of Culcairn, der den Mantel geborgt hatte. Es ist ziemlich interessant, dass es Culcairn war, der seine Männer angewiesen hatte am 28. Mai 1746 Achnacarry in Brand zu stecken. Das ungefähre Datum dieses Gedichtes liegt im Jahre 1747 nach seiner Freilassung aus dem Gefängnis aber vor dem Tode Lochiels."

Dieses Gedicht, zu dem auch eine Melodie existiert, erhellt den Hintergrund des Melodie-Titels *Fear Chulchàirn*. Die Melodie zu *Tha mo leabaidh san Fhraoch* ist jedoch eine vollkommen andere und hat nichts mit der Beethoven-Komposition oder deren Vorläufern zu tun. Die eigentliche Melodie *Fear ChulChàirn* wird bei Manson als *ceòl meadhanach* bezeichnet. Möglicherweise handelt es sich einerseits um ein *Pìobaireachd*, dem eine tatsächliche Geschichte zugrunde liegt, wie oben bereits dargelegt, und andererseits um Musik im Stile eines Tanzstückes, welches sie zur Unterhaltungsmusik werden lässt, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Die Melodie *Fear Chulchàirn* ist als *Port á Beul* unter dem Namen *Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein*<sup>600</sup> bekannt. Der Text wurde dem Autor von Griogair Labhruidh und Allan MacDonald mitgeteilt.<sup>601</sup> Es handelt sich bei *Baldaidh Chailean* um einen Dudelsackspieler, der wohl angespornt werden soll zu spielen, indem man ihm einen oder mehrere Whiskys ausgibt. Bei der Liedart handelt es sich um ein *Port a Beul* mit den typischen Charakteristika.

#### **Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein**

Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein,	Gebt Baldaidh Cailean einen Whisky
Thugaibh dram do Bhaldaidh Mòr	Gebt dem großen Baldaidh einen Whisky
Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein,	Gebt Baldaidh Cailean einen Whisky
Is thugaibh trì do Bhaldaidh Mòr.	Und gebt drei dem großen Baldaidh.

<sup>600</sup> auch in anderen Schreibweisen

<sup>601</sup> Am 4.7.2018 während der Sommerschule Ceòlas auf South-Uist und den Dreharbeiten zur Dokumentation über die vorliegende Arbeit. Version 1 auf einem Parkplatz in Bòrnais und Version 2 in Gleus House, Dalabrog.



Tha gaoth mhòr air Loch an t-Seilich  
Tha gaoth bheag air Loch an Dùin  
Is ruigidh mise Loch nam Bradan  
Mun tig cadal air mo shùil

An Loch an t-Seilich ist großer Wind  
An Loch an Dùin ist kleiner Wind  
Und ich erreiche Loch nam Bradan  
Bevor der Schlaf auf meine Augen kommt.

Eine weitere Version lautet:

Thugadh dram do Bhaildi Chaoilean  
Thugadh dram do Bhaildi Mòr  
Thugadh dram do Bhaildi Chaoilean  
Dha na trì dhiubh Bhaildi Mòr.

Baildi Chaoilein bekommt ein Dram  
der große Baildi bekommt ein Dram  
Baildi Chaoilein bekommt ein Dram  
zwei oder drei davon, Baildi Mòr

'S math tha toil agaibh do ruile  
Thugaibh dram do Bhaildi Mòr  
'S math tha toil agaibh do ruile  
Dha na trì dhiubh Bhaildi Mòr.

Wie gut Ihr den Reel könnt  
zwei oder drei für Euch, Baildi Mòr  
Wie gut Ihr den Reel könnt  
zwei oder drei davon, Baildi Mòr

Sealgair gheoidh is ròin as coilich  
'S moch a ghoireas air an tom  
Cha do sheas aig Féill Dùn Bhreatainn  
H-aon bu deasa fo'n phìob mhór.

Jäger der Gans, der Robbe und des Hahns  
früh kräht er auf dem Hügel  
Niemand auf der Kirmes von Dumbarton  
der besser auf dem Dudelsack war.

Weiterhin wurde die Melodie von Rob Donn für ein Spottlied auf einen gewissen John MacLeod genutzt.

**John MacLeod**<sup>602</sup>

**von Rob Donn (1714 – 1778)**

Who was bald, and for whom a wig was provided by young women of the district. This took place when the men of the place were away with the Earl of Sutherland's regiment.

Der kahl war, und für den die jungen Frauen der Gegend eine Perücke besorgten. Dies geschah während die Männer des Ortes mit dem Regiment des Herzogs von Sutherland abwesend waren.

---

<sup>602</sup> Grant (1899: 329)

In einer älteren Quelle bei Douglas<sup>603</sup> aus dem Jahre 1829 wird das Lied mit einem anderen Titel wie folgt eingeführt:

Òran do fhear sgailceach, agus a bha caitheadh currachd, 's gun mheas air a bhith air anns an àite, gus na d' fhalbh fir eile uile do 'n arm, agus an sin, 's ann a chruinnich nigheannan na dùthcha cuideachadh nam measg, gu gruag a cheannachd dha, 'n uair a bha fir thapaidh gann.

Ein Lied über einen kahlen Mann, der überdies kränklich und heruntergekommen war, ohne jede Wertschätzung in der Gegend, bis dass die anderen Männer alle zur Armee gingen, und dann, war es so, dass die jungen Mädchen der Gegend sammelten, um ihm Haare zu kaufen, als die gescheiterten jungen Männer knapp waren.

In beiden Quellen wird als Melodie "Fear Chulchairn" vorgegeben.

**Air fonn: – "Fear Chulchairn"**

Dh'fhàg an cogadh fleasgaich gann dhuinn,  
'S tha na bantraichean fo chaoir;  
'S chan eil nighean aig Rob Friseil,  
Nach toir meas air Iain maol

Der Krieg macht bei uns die Männer knapp  
Und Witwen erröten  
Und es gibt keine Tochter Rob Friseils  
Die nicht den kahlen Iain schätzt

Gaol currachd, gràdh currachd.  
Gaol currachd, currachd mhaol  
Gaol currachd, gràdh currachd.  
Gaol currachd, currachd mhaol

Verkommene Zuneigung, verkommene Liebe  
Verkommene Zuneigung, verkommen kahl  
Verkommene Zuneigung, verkommene Liebe  
Verkommene Zuneigung, verkommen kahl

Ged tha 'n naidheachd so ro bhrònach,  
Nì e spòrs do phàirt den tìr;  
'N tè a dhiult an uraidh 'n gobhann,  
Ruith an lobhair, Iain maol.

Obwohl diese Kunde mehr als traurig ist  
erheitert er doch Teile des Landes  
Die Frau, die letztes Jahr den Schmied abwies,  
Rennt jetzt dem fiesigen kahlen Iain hinterher.

Gaol currachd, gràdh currachd.  
etc.

Thog na nigheanan collection,  
A chur deis' air Iain maol;

Die Mädels haben gesammelt,  
um Kleider für Iain maol zu machen

---

<sup>603</sup> Douglas (1829: 42)

'S gur h-e na rinn an t-airgiod uile,  
Gruag, is currachd, agus cìr

Das Geld hat gereicht für  
Haare, Mütze und einen Kamm.

Gaol currachd, gràdh currachd.  
etc.

## Kontrafaktur

Die Melodie zu *Fear ChùlChàirn* erfuhr bereits in der gälischen Musik Veränderungen. Wie beschrieben, wurde sie für mindestens drei verschiedene Texte benutzt, einmal als Instrumentalstück aus dem Bereich des *Piobaireachd* unter dem Namen *Fear ChùlChàirn*, dann als *Port a Beul* unter dem Titel *Thugadh Dram do Bhaildi Chailean*, und schließlich wurde sie von Rob Donn (1714 – 1778) für sein Spottlied über John MacLeòd benutzt. Bei allen drei Versionen bleibt die Melodie komplett erhalten, bei den zwei gesungenen Varianten ändern sich jeweils die Texte inhaltlich, die reine Textstruktur verändert sich jedoch nicht. Die Anzahl der Silben in beiden Texten sind jeweils identisch, ebenso der Wechsel in der Struktur 8,7,8,7.

John MacLeòd	Silben	Thugadh dram do Bhaildi Chailean	Silben
Dh'fhàg an cogadh fleasgaich gann dhuinn,	8	Thugadh dram do Bhaildi Chailean	8
'S tha na bantraichean fo chaoir;	7	Thugadh Dram do Bhaildi Mhòr	7
'S chan eil nighean aig Rob Friseil,	8	Thugadh dram do Bhaildi Chailean	8
Nach toir meas air Iain maol	7	dhà neo trì do Bhaildi Mhòr	7
Gaol currachd, gràdh currachd.	8	Is math tha toil agaibh do ruidhle	8
Gaol currachd, currachd mhaol	7	Thugadh Dram do Bhaildi Mhòr	7
Gaol currachd, gràdh currachd.	8	Is math tha toil agaibh do ruidhle	8
Gaol currachd, currachd mhaol	7	Thugadh Dram do Bhaildi Mhòr	7

Man kann also hier von regulärer Kontrafaktur sprechen. Das zur Kontrafakturfamilie gehörende *Fear ChùlChàirn* wird von Manson als *ceòl meadhanach* bezeichnet, also nicht mehr ganz der *ceòl mòr* zugehörig, sondern eher zur Unterhaltungsmusik, der *ceòl beag* tendierend. Allerdings muss berücksichtigt werden, dass wir es bei *Fear ChùlChàirn* trotz allem möglicherweise mit einem *Piobaireachd* aus dem oberen Register der gälischen Musik

als Vorlage zu tun haben, während es sich bei den anderen beiden Varianten um Tanz- und Spottlieder handelt. Es handelt sich demnach hier im Übergang von Fear ChùlChàirn zu Thugadh Dram... bzw. John MacLeòd soziologisch gesehen auch um einen Fall von niederer Kontrafaktur.

**O, Maid of Isla (Sir Walter Scott)**

O, Maid of Isla, from the cliff,	8
That looks on troubled wave and sky,	8
Dost thou not see yon little skiff	8
Contend with ocean gallantly?	8
Now beating 'gainst the breeze and surge,	8
And steep'd her leeward deck in foam,	8
Why does she war unequal urge? –	8
O, Isla's maid, she seeks her home.	8

Die Thomson-Vorlage, von Sir Walter Scott getextet, zeigt in der Anzahl der Silben eine andere Regelmäßigkeit. Alle Zeilen haben 8 Silben, der Rhythmus des Stückes ist regelmäßiger geworden, die rhythmische Akzentuierung durch den Scots Snap in den Zeilen 1 und 3 ist verschwunden. Dieser basiert auf der Phrasierung der gälischen Sprache und verlor in der englischen Textfassung seinen Sinn. Die Melodie ist eindeutig erkennbar, jedoch ist die Versstruktur durch die Angleichung der Silbenzahl in jeder Textzeile verändert worden. Es liegt ein Fall von irregulärer Kontrafaktur vor.

### 13.1.3. 7. Bonnie laddie, Highland laddie

**Vermutung nach Gehör:** Mòr Nighean a' Ghiobarlain oder  
Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir

**BW Kritischer Bericht:** keine Informationen

#### Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven

17. August 1814

**Tunearch.org:** keine Informationen

**Thesession.org:** keine Informationen

**Informanten:** Màiri MacInnes

Allan MacDonald

Màiri MacInnes im Gespräch am 24.9.2018 verbindet das Stück mit dem Port à Beul Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir.

**Literatur:** MacLennan, DG: nennt es einen Hebridean Dance, welchen er auf South-Uist gesammelt hat.<sup>604</sup>  
Piper' s Assitance Nr 15: Càit an robh thu 'n diugh san de (Càit an robh thu 'n-diugh 's an-dè)<sup>605</sup>

**Hörbeispiel** 4 Mòrag Bheag Màiri MacInnes

**Gälische Entsprechung:** Mòr Nighean a' Ghiobarlain oder  
Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir

**Sammlungen:** Duke of Perth Drummond Castle MS 1734, Nr 29<sup>606</sup>  
Bremner 1757: A Collection of Scots Reels or Country Dances<sup>607</sup>

---

<sup>604</sup> MacLennan, D.G. (1952: 30)

<sup>605</sup> in heutiger Rechtschreibung

<sup>606</sup> <https://www.cl.cam.ac.uk/~rja14/musicfiles/manuscripts/drummond1.pdf> besucht am 3. Juni 2019

<sup>607</sup> Bremner (1757: 47)

William Gunn Collection: hier ein gälischer Titel: An

Giulan Gaelach<sup>608</sup>, ohne Text

Patrick MacDonald Coll. 137

Pipe Tune: Highland Laddie – connected to Mòr Nian a'

Ghiobarlan, ein Lied über ein loses Mädchen, die viele Liebhaber hat.

Simon Fraser Collection Nr. 209

## Liedart

## Port à Beul

### Gälischer Text

#### Morag Bheag Nighean Mhurchaidh An t-Saoir<sup>609</sup> Port a Beul

Sèisd:

Mòrag bheag nighean Mhurchaidh an t-saoir,  
'S aotrom a dh'fhalbh i, 's aotrom a dh'fhalbh i,  
Mòrag bheag nighean Mhurchaidh an t-saoir,  
'S aotrom a dh'fhalbh i phòsadh.

Refrain:

Die kleine Mòrag, Tochter Murdos des Schreiners  
leichterzig ging sie, leichterzig ging sie  
Die kleine Mòrag, Tochter Murdos des Schreiners  
leichterzig ging sie zum Heiraten

Dé nì mi ma shéideas a' ghaoth

'N oidhche mus fhalbh sinn, an oidhche mus fhalbh sinn,  
Dé nì mi ma shéideas a' ghaoth,  
'N oidhche mus fhalbh sinn a phòsadh?

Was mach ich nur, wenn der Wind geht

in der Nacht, bevor wir gehen, in der Nacht, bevor wir gehen  
Was mach ich nur, wenn der Wind geht  
In der Nach, bevor wir zum Heiraten gehen

Dh'fhalbhainn leat a Mhiabhaig an Uig

Ged bhitheadh e anmoch, ged bhitheadh e anmoch,  
Dh'fhalbhainn leat a Mhiabhaig an Uig  
Ged bhitheadh e anmoch is ceò ann.

Ich würde mit dir nach Miabhaig in Uig gehen

obwohl es spät wäre, obwohl es spät wäre  
Ich würde mit dir nach Miabhaig in Uig gehen  
Obwohl es spät wäre und Nebel da wäre.

'S ann théid mise le mo ghaol

Gu Caimbeulach Uige, gu Caimbeulach Uige,  
'S ann théid mise le mo ghaol  
Gu Caimbeulach Uige a phòsadh.

Ich gehe mit meinem Schatz

zum Campbell von Uig, zum Campbell von Uig  
Ich gehe mit meinem Schatz  
zum Campbell von Uig zum Heiraten

Cò 'n té bheag tha danns' air an làr?

Tha bean-na-bainnse, tha bean-na-bainnse.

Wer tanzt denn da auf der Diele?

Es ist die Braut, es ist die Braut.

<sup>608</sup> [https://ceolsean.net/content/Gunn/Gunn\\_TOC.html](https://ceolsean.net/content/Gunn/Gunn_TOC.html) besucht am 15.Oktober 2018

<sup>609</sup> Hörbeispiel: <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/95916/1> besucht am 15.Oktober 2018

Cò 'n té bheag tha danns' air an làr?  
Tha bean-na-bainnse 's cha mhór i.

Wer tanzt denn da auf der Diele?  
Es ist die Braut, fast ist sie eine.

Allan MacDonald nennt folgenden Text zur Version im Piper's Assistant:<sup>610</sup>

Càit' an robh thu 'n diugh 's an dé	Wo warst Du heute und gestern
A mhicein ghasda, 'mhicein ghasda?	(mein) guter Junge, guter Junge?
Càit' an robh thu 'n diugh 's an dé	Wo warst Du heute und gestern
A mhicein ghasda, 'mhicein ghasda?	(mein) guter Junge, guter Junge?
Càit' an robh thu 'n diugh 's an dé	Wo warst Du heute und gestern
A mhicein ghasda, 'mhicein ghasda?	(mein) guter Junge, guter Junge?
Anns a' choille ris an spréidh	im Wald beim Hüten der Herde
'S buain nan dearcag, buain nan dearcag.	Beeren sammeln, Beeren sammeln.

## Bemerkungen

In der William Gunn Collection wird ein gälischer Titel genannt: An Giulán Gaelach.<sup>611</sup>  
Es kann sich hier um eine Verwechslung handeln mit dem Lied My Dear Hiland Laddie O von Robert Tannahill. Siehe auch: Maver's Collection of genuine Scottish Melodies.<sup>612</sup> und Semple's Poems and Songs of Robert Tannahill.<sup>613</sup> Hier wird als Melodie Air: Morneen I Gaberland genannt, eine falsch geschriebene Version von Mòr Nighean a' Ghiobarlain

## Kontrafaktur

Die Melodie von Bonny Laddie, Highland Laddie bewegt sich im gleichen musikalischen Raum, wie die der gälischen Entsprechungen. Allerdings ist die Phrasierung der jeweiligen Texte recht unterschiedlich.

Mòrag bheag	Silben	Bonnie Laddie, Highland Laddie	Silben
Mòrag bheag nighean Mhurchaidh an t-saoir,	9	Where got ye that siller moon	7
'S aotrom a dh'fhalbh i, 's aotrom a dh'fhalbh i,	12	Bonnie Laddie, Highland Laddie	8
Mòrag bheag nighean Mhurchaidh an t-saoir,	9	Glinting braw your belt aboon	7
'S aotrom a dh'fhalbh i phòsadh.	9	Bonnie Laddie, Highland Laddie	8

<sup>610</sup> Allan MacDonald in einer E-Mail an den Autor am 6. April 2019

<sup>611</sup> [https://ceolsean.net/content/Gunn/Gunn\\_TOC.html](https://ceolsean.net/content/Gunn/Gunn_TOC.html) besucht am 15. Oktober 2018

<sup>612</sup> Maver (1866: 97)

<sup>613</sup> Semple (1876: 210)

In der gälischen Version ist die Silbenzahl und die Struktur mit der der englischen Fassung identisch.

<b>Càit' an robh thu 'n diugh 's an dé</b>	<b>Silben</b>
Càit' an robh thu 'n diugh 's an dé	7
A mhicein ghasda, 'mhicein ghasda?	8
Càit' an robh thu 'n diugh 's an dé	7
A mhicein ghasda, 'mhicein ghasda?	8

Allerdings ist diese Fassung erst im Piper's Assistant von 1854 belegt, es ist also sehr wahrscheinlich, dass es sich um eine gälische Imitation der englischsprachigen Fassung handelt. In allen Fällen kann man von Parallelkontrafaktur ausgehen.



#### 13.1.4. 18. Enchantress, farewell

**Vermutung nach Gehör:** Mhnathan a' ghlinne sa  
**BW Kritischer Bericht:** Kinloch of Kinloch von George R. Kinloch Esq. of Kinloch<sup>614</sup>  
Keine Hinweise auf gälische Vorläufer genannt.

#### **Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven**

28. Dezember 1817

**Tunearch.org:** Irische und schottische Versionen<sup>615</sup>  
Irisch als Yellow John, Sean Buidhe  
Lord Bredalbane's March

**Thesession.org:** Hinweis auf Blow the Wind southerly<sup>616</sup>

#### **Weitere Hinweise auf die Melodie**

Bredalbane Gathering bei Manson<sup>617</sup>

ESM: Lord Bredalbane's March entspricht (Boddich na'mbrigs (Bodaich nam Briogais)<sup>618</sup>

**Informanten:** Allan MacDonald<sup>619</sup>

**Liedart** piobaireachd

**Gälische Entsprechung** Mnathan a' Ghlinne seo  
Bodach nam Brìogais, Gesto Coll., datiert von 1677<sup>620</sup>  
'Bhodach nam brigeis, Killin Collection

**Hörbeispiel** 5 Mhnathan a' Ghlinne sa Ceòlas A. MacDonald u.a.  
6 Bhodaich nam Briogais Ceòlas A. MacDonald u.a.  
ESM: Bodaich nam Briogais 06

---

<sup>614</sup> KB (1999: 73)

<sup>615</sup> [tunearch.org/wiki/Annotation: Kinloch\\_of\\_Kinloch\\_\(1\)](http://tunearch.org/wiki/Annotation:Kinloch_of_Kinloch_(1))

<sup>616</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=WjvHg9cBriw> besucht am 18. November 2018

<sup>617</sup> Manson (1901: 336)

<sup>618</sup> ESM (1900: 149)

<sup>619</sup> MacDonald (1996: 179)

<sup>620</sup> Gesto Coll., siehe Seite 60

## Gälischer Text

### Mhnàthan a' ghlinne sa<sup>621</sup>

Mhnàthan a' ghlinne sa  
ghlinne seo, ghlinne sa  
Mhnàthan a' ghlinne sa  
's mithich dhuibh èiridh.

'S mis' a rinn moch-eiridh  
'S mis' a rinn moch-eiridh  
'S mis' a rinn moch-eiridh  
Agaibh-s' bha feum air.

Mharbh iad am buachaille,  
'm buachaille, 'm buachaille  
Mharbh iad am buachaill'  
bha 'g uallach na spèidhe

An crodh air an togail,  
An crodh air an togail,  
An crodh air an togail,  
'S na fir air an reubadh

'S lain dubh, biorach, dubh  
lain dubh, biorach, dubh  
'S lain dubh, biorach, dubh  
'G iomain na sprèidhe.

'S lain dubh, biorach, dubh  
lain dubh, biorach, dubh  
'S lain dubh, biorach, dubh  
'G iomain na sprèidhe.

'S mis' a rinn moch-eiridh  
'S mis' a rinn moch-eiridh  
'S mis' a rinn moch-eiridh  
Agaibh-s' bha feum air.

### Frauen dieses Tales

Frauen dieses Tales  
dieses Tales, Tales  
Frauen dieses Tales  
Es ist Zeit für Euch, aufzustehen.

Ich stand früh auf  
Ich stand früh auf  
Ich stand früh auf  
Ihr hättet das besser auch getan.

Sie töteten den Hirten  
den Hirten, den Hirten  
Sie töteten den Hirten,  
der die Herde hütete.

Das Vieh gestohlen  
Das Vieh gestohlen  
Das Vieh gestohlen  
und die Männer zerfleischt

Und der dunkle, scharfsichtige lain  
der dunkle, scharfsichtige lain  
der dunkle, scharfsichtige lain  
trieb die Herde fort.

Und der dunkle, scharfsichtige lain  
der dunkle, scharfsichtige lain  
der dunkle, scharfsichtige lain  
trieb die Herde fort

Ich stand früh auf  
Ich stand früh auf  
Ich stand früh auf  
Ihr hättet das besser auch getan.

---

<sup>621</sup> Version, die der Autor von Allan MacDonald gelernt hat.

## Variation 1

nach Rev. Norman MacDonald, 1956<sup>622</sup>

Rev. Norman MacDonald verortet das Tal in der Nähe von Tom an Tuill – in Luban na h-Abhainn.

Mhnàthan a' ghlinne sa  
ghlinne seo, ghlinne sa  
Mhnàthan a' ghlinne sa  
's mithich dhuibh èiridh.

Frauen dieses Tales  
dieses Tales, Tales  
Frauen dieses Tales  
Es ist Zeit für Euch, aufzustehen.

'S mis' a rinn moch-eiridh  
'S mis' a rinn moch-eiridh  
'S mis' a rinn moch-eiridh  
Agaibh-s' bha feum air.

Ich stand früh auf  
Ich stand früh auf  
Ich stand früh auf  
Ihr hättet das besser auch getan.

An crodh air an togail,  
An crodh air an togail,  
An crodh air an togail,  
'S na fir air an reubadh

Das Vieh gestohlen  
Das Vieh gestohlen  
Das Vieh gestohlen  
und die Männer zerfleischt

Na taighean ri theine  
Na taighean ri theine  
Na taighean ri theine  
's na mnàthan ri èigheach

Die Häuser in Flammen  
Die Häuser in Flammen  
Die Häuser in Flammen  
Die Frauen schreien.

An Lùban na h-abhainn  
Air cùl Tom an t-Sabhail  
Tà iomadh fear-taighe  
na laighe nach èirich

In Lùban na h-abhainn  
hinter Tom an t-Sabhail  
manch ein (Haus-)Herr  
liegt dort und steht nicht wieder auf.

---

<sup>622</sup> [tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/70649/5](http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/70649/5)

## Variation 2

nach John Maclean, Glencoe, 1970<sup>623</sup>

MacLean betitelt das Stück muinntir a' Ghlinne seo – Volk/Leute dieses Tales.

In der Tonbandaufnahme ist der Text schwer verständlich. Jedoch wird vom Kontext her klar, dass sich die Geschichte des Liedes inhaltlich auf das Massaker von Glencoe bezieht.

Weiterhin lässt sich in der zweiten Hälfte der Name MacDonald ausmachen, die MacDonalds von Glencoe sind der Clan, welcher vor dem Überfall gewarnt werden soll. Diese Geschichte wird in der Glengarry Collection<sup>624</sup> von Aonghas Grant bestätigt, der unter der notierten Melodie angibt:

"'Lament for Glencoe Massacre' is very similar to a tune called 'Lord Bredalbane's March'. Ironic because the Bredalbanes were associated with the Campbells, who were responsible for the massacre. The Inverness Collection calls it 'Mhathan a' Ghlinne sa – Women of the Glen'. Played by a piper to warn the sleeping MacDonalds on the morning of the Massacre of Glencoe."

"Das 'Klagelied für das Massaker von Glencoe' ist der Melodie von 'Lord Bredalbane's March' sehr ähnlich. Das ist eine Ironie, da die Bredalbanes mit den Campbells verbunden sind, die wiederum für das Massaker verantwortlich sind. Gespielt von einem Dudelsackspieler, um die schlafenden MacDonalds am Morgen des Massakers von Glencoe zu warnen."

### Text zu Variation 2

**Muinntir a' Ghlinne so  
(Mort Ghlinne Comhann)**

Muinntir a' glinne so,  
Ghlinne so, ghlinne so,  
Muinntir a' glinne so,  
'S mithich dhuibh éirigh!

Rinn iad bhur mealladh,

**nach Niall MacLeòid 1883<sup>625</sup>**

**Volk dieses Tales  
(Der Mord von Glencoe)**

Volk dieses Tales  
dieses Tales, dieses Tales  
Volk dieses Tales  
Es ist Zeit für Euch, aufzustehen.

Sie haben Euch betrogen

---

<sup>623</sup> [tobarandualchais.co.uk/fullrecord/101931/1](http://tobarandualchais.co.uk/fullrecord/101931/1)

<sup>624</sup> Grant, Aonghas: Glengarry Collection, S.16

<sup>625</sup> Niall MacLeòid: Clàrsach an Doire. Edinburgh 1883. Seite 190-191

Bhur mealladh, bhur mealladh,  
Gun d' rinn iad bhur mealladh,  
Le geallanna breugach.

Euch betrogen, Euch betrogen  
Oh, wie haben sie Euch betrogen  
mit verlogenen Versprechungen.

'S mithich dhuibh gluasad  
'S na tighean 'n an luathre,  
'S bhur companaich shuairce,  
'N an suain as nach éirich.

Es ist Zeit zu handeln  
und die Häuser in Asche  
und Eure edlen Gefährten  
in einem Traum, aus dem sie nicht mehr  
erwachen.

Craobh mullaich Chloinn-Dòmhnail,  
Chaidh a ghearradh le fòineart;  
'S am meanganan òga  
Gun treòir air an reubadh.

Die Baumkrone der MacDonalds  
wurde mit Gewalt gefällt  
und seine jungen Zweige  
kraftlos zerfetzt.

Le tùirse no tuireadh,  
Cha dùisgear iad tuilleadh,  
Gu 'n crìonar an cruinne,  
Cha 'n urrainn iad éirigh.

Mit Trauer oder Klage  
Sie erwachen nie wieder  
bis die Welt vergeht  
können sie sich nicht mehr erheben.

Gu 'n teirig na beanntan,  
Bidh cuimhne air a' ghleann so,  
'S air toradh a' ghamhlais,  
Is feall an luchd-reubainn.

Bis die Berge vergehen  
wird die Erinnerung an dieses Tal sein  
und an die Frucht der Heimtücke  
und an den Verrat der Verbrecher.

Manson<sup>626</sup> nennt mehrere Handlungsstränge, die der Melodie bzw. dem Text zugrunde liegen sollen.

### **1. Lord Bredalbane's March**

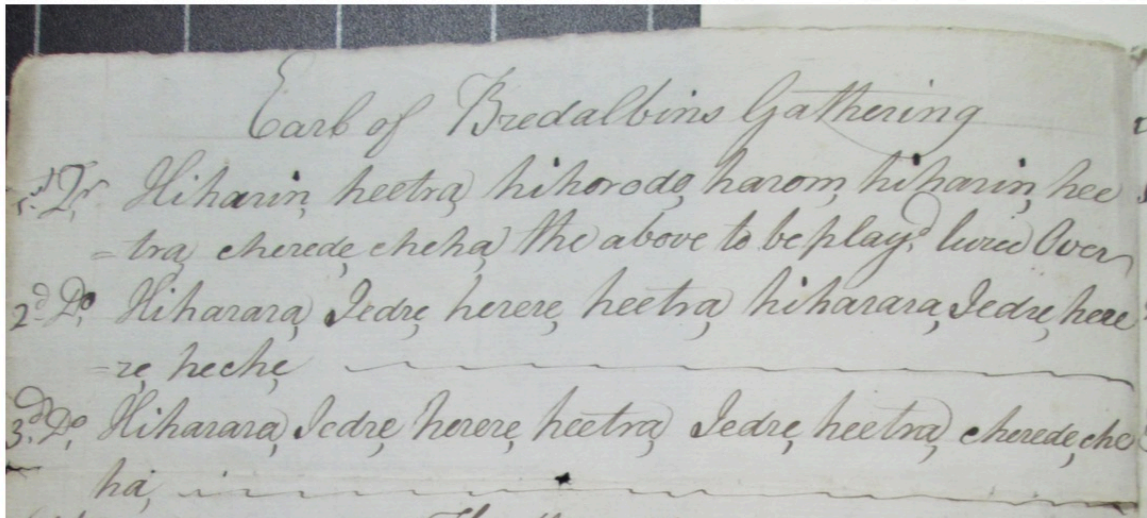
Diese Melodie ist bei Iain Bàn Caimbeul 1786 erstmals veröffentlicht und 1834 nachgedruckt worden. Sie wird als Komposition des Pipers des Baronet of Lochawe im Jahre 1644 bezeichnet und dort auch Bodaich nam Briogais genannt. Das Stück wird dort mit dem

---

<sup>626</sup> Manson (1901: 335-340)

gälischen Helden Coll Ciotach Mac Dòmhnail, dem Vater von Alasdair Mac Colla, in Verbindung gebracht. Coll Ciotach lebte von 1570 bis 1647.

Earl of Bredalbane Gathering in Canntaireachd-Notierung bei Colin Campbell aus dem Jahre 1782



627

<sup>627</sup> Colin Campbell, 'Earl of Bredalbins Gathering' (c. 1782) National Records of Scotland, GD112/1/803 [www.altpibroch.com/PrimarySources/002-C0-The\\_Carles\\_with\\_the\\_Brecks.pdf](http://www.altpibroch.com/PrimarySources/002-C0-The_Carles_with_the_Brecks.pdf) besucht am 3. Juni 2019

# BODAICH NA 'M BRIGIS Lord Breadalbane's MARCH

*To the Battle fought between him and the*

## SINCLAIRS OF CAITHNESS

AT WICK

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation includes dynamic markings and articulation symbols. The fifth system is labeled 'VAR: 1.' and shows a variation of the main melody.

A historical account of this Piob-sreachd will be given in Vol: 2!

Walker & Anderson Engravers Edin.

## 2. 'Bhodach nam Brigeis'<sup>629</sup> – Mann mit den Hosen

Dieser Name bezieht sich auf die unterschiedlich gekleideten Kämpfer einer Schlacht in Caithness im Jahre 1676. Nachdem 1672 George, Earl of Caithness Sir John Campbell of Glenorchy, seinen Titel gegen die Zahlung einer hohen Geldsumme vererbt hatte, kam Sir John nach Caithness, um seine Ansprüche durchzusetzen. Die Schlacht fand an einem Ort namens Alt na Meurlach statt. Nach dem Sieg trieb Sir John eine große Menge Vieh davon. Da die unterlegenen Sinclairs im Gegensatz zu den Gewinnern den siegreichen Campbells keinen Kilt sondern Hosen trugen, wurde die Melodie nach diesem Ereignis Bodaich nam Briogais genannt. Als Komponist von 'Bhodach nam Brigeis' wird der Piper Glenorchie's, Finlay Maclver genannt.

### 'Bhodach nam Brigeis'<sup>630</sup>

Finlay Maclver, ca. 1676

'Bhodach nam Brigeis	Männer mit den Hosen
Nam Brigeis, nam brigeis	den Hosen, den Hosen
'Bhodach nam Brigeis	Männer mit den Hosen
Nach mithich dhuibh éiridh.	solltet ihr nicht besser aufstehen
'Bhodach nam Brigeis	Männer mit den Hosen
Nam lurach 's nam biotag	den Panzerhemden und Dolchen
'Bhodach nam Brigeis	Männer mit den Hosen
Chuir sinne an teas ruaig oirbh.	Wir haben euch in die Flucht geschlagen.
Tha 'n crodh air an togail	Das Vieh (haben wir) weggetrieben
An togail, an togail	weggetrieben, weggetrieben
Tha 'n crodh air an togail	Das Vieh (haben wir) weggetrieben
'S na fir air an reubadh	Die Männer (haben wir) abgeschlachtet.
'S mise' Iain Dubh biorach so	Ich bin der schwarze, scharfsichtige Iain
Biorach so, biorach so,	der scharfsichtige, scharfsichtige
'S mise' Iain Dubh biorach so	Ich bin der schwarze, scharfsichtige Iain
'S mi ag iomain na spréidhe.	Ich habe die Herde weggetrieben.
'Bhodach nam Brigeis, etc.	Männer mit den Hosen, usw.

<sup>629</sup> Schreibweise in Killin Collection, (1884: 43)

<sup>630</sup> Killin Collection (1884: 44)



Clann an t-Saoir á Gleann-Urchaidh  
Le 'n culbheirean cuimseach  
'Sior losgadh luaithe,  
Air muinntir nan reubal.  
An làbadh na h-abhainn,  
Fhuair sibh a cheud saighead;  
'S tha iomad fear tighe,  
'Na laighe gun éirigh

Die MacIntyres von Glenorchy  
mit ihren unfehlbaren Schüssen  
sicher, schnell schießend  
auf die Widersacher  
An der Kurve des Flusses  
bekamt ihr den ersten Pfeil ab  
Und manch (Haus-)Herr  
liegt (dort)<sup>631</sup> und steht nicht wieder auf

'Bhodach nam Brigeis *etc.*

Männer mit den Hosen, *usw.*

In einer Fußnote der Gesto Collection wird das Stück ebenfalls in Bredalbane in Perthshire verortet. Allan MacDonald informiert den Autor, dass es keine Verbindung zu Glencoe gebe, sondern zu Seumas an Tuim. Dies bestätigt Manson. Er bringt Iain Dubh Biorach in Verbindung mit Seumas an Tuim, der ein bekannter Viehdieb in Perthshire war. Dies ist die Verbindung zur Information über das Stück in der Gesto Collection.

"Tradition says that a raid by the Lochaber Cattle lifters into Bredalbane country gave to the bard the idea of applying the term *mhatan a' ghlinne sa* in irony to the Bredalbane men."<sup>632</sup>

"In der Tradition ist überliefert, dass dem Barden die Idee während eines Viehdiebstahls in Bredalbane kam, die Männer ironischerweise Frauen dieses Tales zu nennen."

Dies wohl, um die Männer als weich, weibisch und unmännlich zu diskreditieren. Manson erklärt die unterschiedlichen Versionen damit, dass Melodie und Text möglicherweise von unterschiedlichen Dudelsackspielern übernommen und dann jeweils in der Gegend, aus der der Musiker kam, an die örtlichen Gegebenheiten inhaltlich angepasst wurden. Die eigentliche Struktur des Stückes hinsichtlich einer Schlacht oder eines Massakers und deren Umstände bleibt in allen Versionen erhalten.

---

<sup>631</sup> Ergänzungen in () zum besseren Verständnis durch den Autor

<sup>632</sup> Gesto (1895: 60)

## Text bei Thomson/Beethoven

Enchantress, farewell<sup>633</sup>

Sir Walter Scott

Enchantress, farewell, who so oft hast decoy'd me,  
At the close of the evening through woodlands to roam,  
Where the forester, 'lated, with wonder espied me  
Explore the wild scenes he was quitting for home.  
Farewell and take with thee thy numbers wild speaking  
The language alternate of rapture and woe:  
Oh! none but some lover, whose heartstrings are breaking  
The pang that I feel at our parting can know.

Each joy thou couldst double, and when there came sorrow,  
Or pale disappointment to darken my way,  
What voice was like thine, that could sing of tomorrow,  
Till forgot in the strain was the grief of today!  
But when friends drop around us in life's weary waning,  
The grief, Queen of Numbers, thou canst not assuage;  
Nor the gradual estrangement of those yet remaining,  
The languor of pain, and the chillness of age.

'Twas thou that once taught me, accents bewailing,  
To sing how a warrior I lay stretch'd on the plain,  
And a maiden hung o'er him with aid unavailing,  
And held to his lips the cold goblet in vain ;  
As vain thy enchantments, O Queen of wild Numbers  
To a bard when the reign of his fancy is o'er,  
And the quick pulse of feeling in apathy slumbers --  
Farewell, then, Enchantress I'll meet thee no more!

---

<sup>633</sup> KB (1999: 73)

## Kontrafaktur

Inhaltlich finden sich zwischen den gälischen Texten und der Beethoven/Thomson Version kaum Ähnlichkeiten. Bei *Mhnathan a' Ghlinne sa* ist von Frauen die Rede, im Text von Scott haben wir nur noch eine, aber immerhin eine Zauberin. Beide Male geht es auch um Verlust, Tod und Trauer. Das haben alle Variationen gemeinsam, ob es die dahingemetzelten Männer von Glencoe in *Mhnathan a' Ghlinne sa* oder in *Bhodach nam Brigeis* in Caithness oder die dahingehenden, siechen Freunde bei Scott und in der deutschen Übersetzung von Samuel Spieker sind.

Der Stil der Texte ist sehr unterschiedlich. Scott/Spieker beschreiben die melancholisch-funebre Stimmung dahingehender Zeiten. Die gälischen Texte dagegen bilden in aller Realität die Schrecken der Schlacht bzw. des Mordens ab. Scott beschreibt Gefühle, die gälischen Autoren beschreiben körperliche Gewalt bzw. Schmerzen und tatsächlichen materiellen Verlust, beispielsweise durch Viehdiebstahl.

Und während man durchaus sagen kann, dass die gälischen Texte aller Versionen tatsächlich stattgefundenere Ereignisse schildern, sind die Ereignisse um die Zauberin bei Scott und Spieker im Zwielficht der Romantik angesiedelt und unserer Realität entrückt. Sie werden gewissermaßen sublimiert und ins Reich der Fiktion transponiert.

Die Melodie zu *Mhnathan a' ghlinne sa* (Version 0) unterlag bereits in der gälischen Musik der Kontrafaktur. Die Melodie wurde bei allen Zweigen der Kontrafakturfamilie beibehalten, der Text allerdings wurde jeweils geändert. In der Variation 1, von Norman MacDonald überliefert, werden zusätzliche Strophen mit neuen schrecklichen Details des in allen Variationen geschilderten Überfalls genannt. Variation 2 verlegt die Handlung in das Tal von Glencoe und verbindet die grausamen Ereignisse des Jahres 1692 mit dem Grundmotiv der Version 0. Eine weitere textliche Veränderung liegt in der Version mit dem Titel *Bodach nam Briogais* vor. Hier tauchen noch Versatzstücke des Textes auf, die Handlung nimmt aber einen vollkommen anderen Lauf. Auch der Ort hat sich nach Caithness in den Norden Schottlands verlagert.

Die Melodien der Version 0 für die Varianten 1 und 2 und für die Version *Bodach nam Briogais* sind jeweils bis auf wenige Abweichungen gleich. Diese sind durch die unterschiedlichen Texte bedingt, da die Melodie der Phrasierung des Textes zu folgen hat.

Im ùrlar ist sie identisch. Ebenso ist die Silbenanzahl in beiden Textvarianten identisch. Es kann also von regulärer Kontrafaktur gesprochen werden.

<b>Version 0</b>	<b>Silben</b>	<b>Bodaich nam Briogais</b>	<b>Silben</b>
Mhnathan a' ghlinne sa	6	A Bhodach nam Brigeis	6
glinne sa, glinne sa	6	Nam Brigeis, nam brigeis	6
Mhnathan a' ghlinne sa	6	A Bhodach nam Brigeis	6
'S mithich dhuibh èiridh	6	Nach mithich dhuibh éiridh.	6

Für die Thomson-Vorlage wurde nur die erste Strophe des gälischen Liedes benutzt, der ùrlar des Pìobaireachd, danach entwickelt sich die Melodie von der gälischen Vorlage weg. Das mag daran liegen, dass im gälischen Lied die Melodie wiederholt wird und sie zu kurz war, um in der Thomson-Vorlage Verwendung zu finden. Der der Beethovenmelodie unterlegte Text folgt zwar immer noch dem Silbenschema der gälischen Vorlage, er enthält jedoch Auftakte, die Zeilen 2 und 3 werden länger.

<b>Gälisch</b>	<b>Silben</b>	<b>Text bei Beethoven</b>	<b>Silben</b>
Mhàthan a' Ghlinne sa	6	Enchantress farewell	6
Glinne sa, glinne sa	6	who so oft has decoy'd me	7
Mhàthan a' Ghlinne sa	6	At the close of the evening	7
'S mithich dhuibh èiridh	6	through woodlands to roam	6

Diese Struktur wird bei Beethoven noch einmal wiederholt, bevor sich die Melodie ändert und keine Ähnlichkeit mehr mit der gälischen Vorlage hat. In dem gälischen Lied passiert dies bereits unmittelbar nach dem ùrlar.

60

**BODAICH NAM BRIGIS. (1677)**

"The Carle with the Breeks."

Lord Breadalbean's march to the battle fought between him and the Sinclairs of Caithness.

I.

II.

634

Bereits in der gälischen Vorlage liegt reguläre Kontrafaktur vor, d.h., die Melodie bleibt, der Text wird variiert.

Anders verhält es sich beim Übergang auf Thomson bzw. Beethoven. Hier muss man von Grundlagen-Kontrafaktur sprechen. Die Melodie von *Mhnathan a' ghlinne sa* wird erweitert, der gesamte Grundriss des Stückes geändert und der neue Text auf diese neue Melodie angepasst. Es könnte sich auch um eine Entlehnung handeln. Legt man die erweiterten Maßstäbe Lipphards an, sprechen wir von einer weltlichen Parallel-Kontrafaktur und soziologisch von einer hohen Kontrafaktur. Das Lied, welches aus dem hohen musikalischen Register des *Piobaireachd* stammt, bleibt im hohen Register, nun der National-Musik bzw. der klassischen Musik. Diese hohe Kontrafaktur geschieht allerdings unwissentlich, da Thomson und auch dem Dichter des neuen englischen Textes der Originalstoff und der gälische Text wohl nicht bekannt waren.

### 13.1.5 22. The Highland watch

<b>Vermutung nach Gehör:</b>	keine
<b>BW Kritischer Bericht:</b>	Nennung des gälischen Titels Òran Don t-Seann Fhreiceadan Dubh mit dem Hinweis von Stenhouse <sup>635</sup> , dass die Melodie zur Gründung des Hochland-Regiments verfasst wurde. <sup>636</sup>
<b>Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven</b>	8. Juli 1816
<b>Tunearch.org:</b>	Keine Informationen
<b>Thesession.org:</b>	keine Informationen
<b>Ceolsean:</b>	Glen Collection: The Black watch <sup>637</sup>
<b>Informanten:</b>	keine
<b>Gälische Entsprechung:</b>	Òran an t-Seann Fhreiceadan Duibh

**Sammlungen:** Am Freiceadan dubh bei Simon Fraser in der List of Highland Melodies already (sic) incorporated with Scottish Song, letzte Position unten<sup>638</sup>

Òran an t-Seann Fhreiceadan Duibh Albyn Anthology. II/S.24 und 25

The Highland Watch now the 42nd Reg. of the Royal Highlanders. Gow Repository, Band 1, Lied 1 (nur Melodie) TanD. 25600/1

Manson nennt Fàilte an Fhreiceadain Duibh/Black watch salute pìobaireachd, komponiert von J. MacDonald 1730<sup>639</sup>

---

<sup>635</sup> ESM (1900: 91): Diese Information von Stenhouse wird in ESM infrage gestellt, da die Piper Majors der Blackwatch angeblich keine Noten lesen konnten und das Stück in der vorliegenden Fassung nicht auf dem Dudelsack gespielt werden könne. Dagegen nennt Manson einen J. MacDonald 1730 als Komponisten.

<sup>636</sup> BW (1999: 78)

<sup>637</sup> <https://ceolsean.net/content/DGlen/Book12/Book12%206.pdf> besucht am 24. April 2019

<sup>638</sup> Simon Fraser (1815: viii)

<sup>639</sup> Manson (1901: 393)

## vielleicht auch:

Òran don t-seann fhreiceadan Ghaelach

Donnchadh Bàn, Sàr-obair. S. 235

Eine sehr einfache Variante des Themas in vierzeiligen Strophen findet sich unter dem Namen Òran don Fhreiceadan Dubh bei MacKenzie 1792.<sup>640</sup> Es handelt sich um ein Lied auf den Rekrutierungs-Offizier Donald Fraser in Inverness 1790.<sup>641</sup>

## Hörbeispiel

7 Òran don t-seann Fhreiceadan-Dubh M. Klevenhaus

AA: Òran don t-seann Fhreiceadan-Dubh 07

## Liedart

**AA:** Marsch, Militärmusik

## Bemerkungen

Lay to the Royal ancient Highlanders

## Historischer Kontext

Am Freiceadan Dubh, auf Deutsch Die Schwarze Garde, im Englischen The Black Watch, ist ein Hochland-Regiment, welches 1725 von General Wade gegründet wurde. Seinen Ursprung hat es als Polizeieinheit im Hochland, um gegen die Viehdiebstähle vorgehen zu können. Es bestand zu Anfang aus sechs unabhängigen Kompanien, welche seit 1729 Teil der bewaffneten Kräfte der britischen Krone wurde. 1745 half das Regiment bei der Evakuierung der Truppen Cumberlands bei Fontenoy, an der Schelde bei Tournai in Flandern. Im Jakobitenaufstand 1745/46 war das Regiment an der Südküste Englands in Kent stationiert und war an den Kämpfen nicht beteiligt. Nach der Schlacht von Culloden wurde es 1746 in der Bretagne eingesetzt, um eine Kampagne der Franzosen in den Niederlanden zu schwächen. 1749 wurde das Regiment nach einer Reorganisation der Streitkräfte in das 42. Regiment umbenannt, behielt jedoch auch seinen ursprünglichen Namen.<sup>642</sup> Weitere Schlachten und Kampagnen, in welche das Regiment während des 19. Jahrhunderts unter anderem verwickelt waren, sind: die Niederlage bei Fort Ticonderoga in Nordamerika, Kämpfe auf Gouadeloupe und Martinique 1759, die Eroberung von Havanna 1762, der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg von 1776-1782 sowie die Napoleonischen Kriege mit

---

<sup>640</sup> MacKenzie (1792: 34)

<sup>641</sup> Informationen über den Dichter Kenneth Mackenzie finden sich in Sar-obair (2001: 272)

<sup>642</sup> MacLeod (1952: 509)

der Nilexpedition, Alexandria 1801 sowie die Schlacht bei Quatre Bras und Belle Alliance/Waterloo 1815.<sup>643</sup>

Einer der Kommandeure dieses Hochlandregimentes war Captain Munro of Culcairn, nach dem der Pìobaireachd Fear Chùlchàirn benannt wurde, auf dem das Lied The Maid of Isla von Beethoven basiert.

"Munro of Culcairn. Seit dem 29. Oktober 1739 Kapitän des Hochland-Regiments, ausgeschieden 1744, fälschlicherweise anstatt Captn. Ludovick of Kncknando erschossen 1746 von Dugald Roy Cameron."<sup>644</sup>

### Gälischer Text

#### **Òran Don t-Seann Fhreiceadan Dubh (42d Regiment) nuair a thàinig iad gu Dun-eudainn an déigh là-cath Chatre-Bras, agus Blàr-chrìch Waterloo**

**Lied auf die Alte Schwarze Garde (das 42. Regiment), als sie nach Edinburgh kamen, nach dem Tag der Schlacht von Quatre Bras und der Endschlacht bei Waterloo.**

**von Alexander Campbell\***

Ceud Fàilte air na Fleasgaich òg,  
Am Freiceadan Dubh Gàidhealach,  
A thàin' an-raoir don bhaile seo,  
Gu smearail, fearail, bòidheach;  
Ach 's iomadh rìbhinn àilidh aig bheil  
Leannan measg nan Òg-fhear,  
Dh' fhan dìleas on a dh'fhalbh iad thall  
Gu sìneadh air na Fraingich

Hundert Grüße an die jungen Männer  
die gälische schwarze Garde  
die gestern Abend in diese Stadt kamen  
gewandt, mannhaft, gutaussehend  
Aber manch ein hübsches Mädchen  
die einen Schatz unter den Offizieren hat  
blieb treu, als sie gingen  
es den Franzosen zu zeigen.

Nuair a dh' èirich 'n tùs am Freiceadan,  
Bu duineil, tlachdmhor, treun iad; –

Seit es die Hochland-Wachen gibt  
waren sie immer mannhaft, angenehm und tapfer

---

<sup>643</sup> Schlachten sind hier nur berücksichtigt, soweit sie für den Forschungszeitraum interessant sind, das Regiment besteht bis heute.

<sup>644</sup> MacWilliam (1908: 6): "Munro of Culcairn. Appointed captain in the Highland Regt. 29th Octr. 1739; retired from the Regt. in 1744; shot dead in 1746 by Dugald Roy Cameron in mistake for Captn. Ludovick Grant of Knockando"



Bu laochail measg na h-armuinn iad  
Làtha fuilteach *Fontenoi*:-  
'San fhuair iad deuchainn dàsanach  
Là bhlaire – Ticonteroga;  
Ach làidir, seòlta, urranta  
Grad ghearr iad sìos na daoibhir:-

'S e 'n éuchd 'san *Eiphit* choisinn iad  
Thar *Menou* flath nam Frangach  
Dh'fhàg deagh-chliù aig an Fhriceadan,  
Is ainmeil armailt Albainn.-  
Is aithne don luchd-uaille-mhiannach  
Mar d' uair iad glè dhroch-càramh  
'Nuair sgaoil, is teich na gealtair borb,  
Mar scapadh sgotan chaorach! –

'S e latha Chatre-bras thug buaidh  
Do Flaith na breacan-fhéile,  
Is latha gailbheach eile bh' ann  
Chuir crìoch air luchd-na-h-iorghuill,-  
An dèidh sin thàin' na Gaisgich nall  
Gu ionad-tàimh Rìoghachd Albainn,  
Is fhuair iad coinneamh coimhead blà'  
Bho ainnir, bean, is baintighearn.

Deoch slàint' a Mharcuis eireachdail,  
Nis. òlamaid le tlachd i; –  
Bu tréun na flaith on tàinig e,  
'S bu dìleas, rìoghail, treunmhor;  
'S e fheín na laoch àrd, urramach,  
Gun mheang – 's cho cridheil, sunndach, –  
Nàile, (réir mo bheachds!), chan eil  
A leithid an tìr Alba.

Heldenhaft waren sie unter den Armeen  
am blutigen Tag von Fontenoy  
Sie unterlagen einer schweren Prüfung  
am Tag der Schlacht von Ticonderoga  
aber stark, kriegslistig, beherzt  
mähten sie die Gegner darnieder.

In Ägypten gelang ihnen ein Heldenstück  
Über Menou, den Befehlshaber der Franzosen  
Groß war der Ruf der Freiceadan  
und berühmt die Armee Schottlands  
Alle Ehrgeizigen wissen darum  
wie sie in üble Bedrängnis kamen  
Als sie ausschwärmten, flohen die barbarischen Feiglinge  
wie eine Herde Schafe sich zerstreut.

Der Tag von Quatre Bras brachte den Sieg  
den Edlen mit dem Kilt  
Es war ein weiterer rauer Tag,  
der den Widersachern ein Ende setzte.  
Danach kamen die Helden zurück  
in ihren Standort nach Schottland  
und sie wurden aufs herzlichste begrüßt  
von Jungfern, Frauen und Damen.

Ein Hoch auf Dich, edler Markus  
Nun, lasst uns mit Freude trinken  
Mutig waren die Edlen, als sie kamen  
treu, königlich, von großem Mut  
er selbst ein großer, ehrenhafter Held  
ohne Makel, herzlich, fröhlich  
In der Tat (nach meiner Meinung)  
ohnegleichen in Schottland

Campbell stellt in einer Fußnote zu seinem Namen als Urheber des Stückes Folgendes fest:

"Zugeschrieben Sir John MacGregor Murray, Bart. of Lanrick, and Lanrick Castle, etc. etc, dem gelehrten und großzügigen Förderer keltischer Literatur und gälischer Lieder durch den Autor, Herausgeber der Albyn's Anthology etc." <sup>645</sup>

Von diesem John MacGregor existiert eine Liedersammlung mit dem Titel *Òrain Ghaileach* aus dem Jahre 1801. <sup>646</sup> Dort findet sich das Lied *Òran don Fhreiceadan Dubh*, welches hier in Auszügen wiedergegeben wird.

### **Òran don Fhreiceadan Dubh**

### **Ode an die Schwarze Garde**

#### **I.**

Có nach cuireadh ceud fáilte,  
Air an Fhreiceadan Ghaelach,  
Bha car tamuil 'o 'n àite,  
Th' air treachd dachaigh d' an àros;  
A fhuair a bhuaidh-larach,  
'S àr-urum 's na blàraibh,  
Le faobhar cruaidh, sgaiteach, geur, gorm.  
Le faobhar cruaidh, sgaiteach, geur, gorm.

Wer entbietet nicht hundert Mal  
den Gruß an das gälische Regiment  
lange seit ihr fortgewesen  
und nach Hause ins Quartier gezogen  
Ihr habt den Sieg errungen  
und höchste Ehre in den Schlachten  
mit harter, scharfer, spitzer, stahlblauer Klinge  
mit harter, scharfer, spitzer, stahlblauer Klinge

#### **II:**

'S e 'ar beatha do dh'Alba,  
'S cian 's gur fad on a dh'fhalbh sibh,  
Na fir fhiughantach chalma,  
Nach robh gealtach no cearbach:  
Chaidh gu minic a dhearbhadh,  
Làn árdain is fearbhas, –  
'N uair a dheireadh an fhearg oirbh,  
Có bheireadh an colg as 'ur sròin?  
Có bheireadh an colg as 'ur sròin?

Willkommen in Schottland  
Lange ist 's, seit ihr fortgegangen  
die mutigen, starken Männer,  
die nie feige oder peinlich waren:  
So oft habt Ihr bewiesen  
hohen Stolz und Mannhaftigkeit  
Wenn euch die Kampfeslust überkam  
Wer könnte euch je das Schwert entziehen?  
Wer könnte euch je das Schwert entziehen?

#### **III.**

---

<sup>645</sup> AA (1818: 24, 25): "\*Inscribed to Sir John MacGregor Murray, Bart. of Lanrick, and Lanrick Castle, etc. etc. the learned and beneficent patron of Celtic Literature and Gaelic Song by the Author, Editor of Albyn's anthology, etc."

<sup>646</sup> MacGregor (1801: 35)

Ge do fhuair sibh 'ur leònadh,  
Ann am blàr Fontenoi,  
Le luaith bhi ga fealadh,  
Na' r broilleach an conuidh,  
Cha do chaill sibh 'ur dòchas:  
Ach le cridheachibh mordha,  
Chaidh air adhart gu deònach,  
Gun ghiorag a doruinn. –  
B' fhad a chitheadh an ceò sin,  
Bha dìreadh 's na neòil uaibh,  
le firinn, 'n uair a thòisich an strì.  
le firinn, 'n uair a thòisich an strì.

(...)

#### VII.

'S an ag Tecanteroga,  
a fhuair sibh a chòail,  
'S a bhuaibh sibh sa chòraig,  
Ach sa chath sibh nar 'n ònar,  
air latha na dòruinn,  
'Ur fuil chraobhach ga dortadh,  
'N a taomaibh le fòirneart;  
– Bha cuig ceud agur còrr ann,  
Do na leomhanna mordha,  
air aomadh, gun deo ann nan crè  
air aomadh, gun deo ann nan crè

(...)

#### XIV.

O Eachuinn! on fhuair thu,  
A bhratach ghorm bhudhar,  
Nach fhacas, 's nach cualas,  
aon nàmhaid thug uaibh i.  
- Na bi ascaoin, no buailteach,  
Air na treun-fheara stuama,  
'S iad a leanadh an ruaig air a druim.  
'S iad a leanadh an ruaig air a druim.

Obwohl ihr Verletzungen abbekamt  
in der Schlacht von Fontenoy  
mit Geschützfeuer übergossen  
ständig Eure Brust  
Ihr verlor nicht die Hoffnung  
sondern mit großen Herzen  
schrittet ihr bereitwillig voran  
ohne Panik in der Bedrängnis  
Lange, dass man den Nebel sah  
die Wolke, die von euch ausging  
Wahrhaftig, als der Kampf begann  
Wahrhaftig, als der Kampf begann

Es war in Ticonderoga,  
wo das Aufeinandertreffen stattfand  
und wo ihr euch im Kampfe schlugt  
doch in der Schlacht wart ihr alleine  
am Tage des Chaos'  
Euer Blut wurde strömend vergossen  
spritzend vor Gewalt  
fünfhundert und mehr waren da  
von den noblen Löwen  
gebeugt, leblos im Schmutz  
gebeugt, leblos im Schmutz

Oh Eachuinn! Seit Du erhieltest  
die blaue, siegreiche Flagge  
sah man nicht, noch hörte man  
dass jemand jemals sie Euch entriss.  
Sei nie barsch oder grob  
zu den bescheidenen Helden  
Sie nehmen die Verfolgung auf.  
Sie nehmen die Verfolgung auf.

Während Campbells Version fünf Strophen aufweist, sind es bei MacGregor vierzehn, die zudem unterschiedlich lang sind, also einer anderen Struktur als bei Campbell folgen. In beiden Versionen werden jedoch die Vorzüge der Armee in ähnlicher Weise beschrieben, ebenso werden Namen der Schlachten, in die das Regiment verwickelt war, in beiden Versionen genannt, so zum Beispiel die Schlacht bei Fontenoy im Jahre 1745 im Rahmen des Österreichischen Erbfolgekrieges sowie die Schlacht bei Ticonderoga am 8. Juli 1758 gegen die siegreichen Franzosen. Dabei hat MacGregor durch die schiere Länge des Gedichtes mehr Platz zur Verfügung, die einzelnen Themen sehr ausführlich zu beschreiben. Campbell hat den Text wohl radikal auf das Wesentliche gekürzt und auch aktualisiert. Er fügt weitere Ereignisse in der Geschichte der Freiceadan Dubh, z.B. Schlacht bei Quatre Bras und Waterloo im Jahre 1815, hinzu. Nach dem Textvergleich kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem MacGregor-Text um die Vorlage der Campbell-Version handelt. Campbell hätte demnach das Stück lediglich bearbeitet, aktualisiert und eingekürzt, jedoch nicht selbst komplett gedichtet.

Zu der Textversion von MacGregor scheint es jedoch ebenfalls eine Vorlage zu geben.

### **Òran don t-sean Fhreiceadan Ghàidhealach (ca. 1789)<sup>647</sup>**

#### **Lied an die alte Gälische Wache**

Donnchadh Bàn Mac an t-Saoir (1724-1812)

Deoch-Slàinte an Fhreiceadain	Laßt uns auf die Freiceadan trinken
'S aill leinn gun cheist i,	ohne Frage das lieben wir
'S i an fhàilte nach beag oirnn	Ein Gruß, dem wir uns nicht verwehren
dol deiseal ar cléibh;	und wir entbieten den echten Gruß
Cha n-fhàg sinn am feasd i,	Wir werden ihn nie unterlassen
O'n tha sinn cho dleasdanach	da wir so loyal sind gegenüber
Do na h-armuinn bu sheirceile	der Armee, die so pflichtbewusst ist
sheasadh an sreud;	und je in Rang und Namen stand.
Na curaidhean calma	Die getreuen Anhänger
G' am buineadh bhi 'n Albainn	geboren in Schottland

---

<sup>647</sup> Calder (1912: 254)

Feadh mhonainean garbhlaich  
A' sealg air na féidh:  
Fhuair mis' orra seachas,  
Nach mios' an cois fairg' iad,  
Bhitheadh an citcheanan tarbhach  
Le marbhadh an éisg.

Buaidh gu bràth air na fleasgaich  
Fhuair an àrach am Breatuinn,  
Chaidh air sàil o chionn greis uainn  
Dhol am freasdal ri feum:  
An loingeas làidir thug leis iad  
Nach sàraicheadh beagan,  
Muir ag gàraich 'gan greasad,  
'S i freagradh dhaibh féin.  
Chuir gach làmh mar bu deise  
Buill de'n chòrcaich bu treise  
Ri barr nan crann seasmhach  
A leth-taobh gach bréid;  
'S i 'g imeachd air chuantan,  
'N uair a dh'éirich gaath tuath le,  
B' ainmeil air luathas i,  
'S i gluasad gu réidh.

'N uair a chuir iad na h-àrmuinn  
Air tìr ann am Flànras,  
'S iad fada bho'm pàirtidh  
'S o'n àiteachan féin,  
Bha onair nan Gàidheal  
An earbsa r' an tàbhachd,  
Bha sin mar a b' àbhaist  
Gun fhàillinn fo' n ghréin:  
Tha urram an- dràs'd'  
Aig gach tìr anns an d' fhàs iad,  
An nàduir 's am beus  
Bhi dìleas d' an càirdean,  
Cur sìos air na nàimhdean:  
'S iomadh rioghachd an d' fhàg iad  
Fuil bhlàth air an fheur.

überall auf den rauen Mooren  
jagen sie den Hirsch:  
Ich habe über sie sagen hören,  
das sie nicht schlechter zur See sind  
ihre Küchen sind wohl ausgestattet  
vom Fischfang.

Ewiger Triumph den jungen Kerlen  
die in Britannien genährt wurden,  
die vor einer Weile über das Meer gingen  
ihre Pflicht zu tun, wo es nötig war.  
Das stolze Schiff, das sie mitnahm  
nichts macht ihm etwas aus  
Die See braust auf, sie bedrängend  
das passte ihnen wohl.  
Jede Hand an Deck war bereit  
für stärkste Taue  
an der Spitze des stärksten Mastes  
an jeder Seite des Segels  
und sie ging über die Ozeane  
Wenn der Nordwind sich erhob  
war ihre Geschicklichkeit legendär  
und sie segelte sanft.

Als sie die Helden  
an der Küste Flanderns an Land setzten  
weit entfernt von den Ihrigen  
und ihren eigenen Gegenden  
Die Ehre der Gälén hing  
von ihrem Heldenmut ab  
Dieser war wie immer  
ohne Makel unter der Sonne.  
Da ist nun Ehre  
für jede Gegend, wo sie aufwuchsen  
ihr Charakter und ihr Benehmen  
treu zu sein den Verbündeten/Freunden  
niederzustrecken die Feinde  
manch ein Land wo sie ließen  
warmes Blut im Gras.

'S e là Fontenaoui  
Thug onair gu leòr dhaibh,  
'N uair a chruinnich iad còmhla,  
'S thòisich an streup;  
Bu tartrach ar Còirneal,  
Cur ghaisgeach an òrdugh,  
Na lasgairean òga,  
Chaidh deònach 'na dhéidh:  
Na gleachdairean còmhraig  
As fheàrr th' aig Rìgh Deòrsa,  
A fhuair fasan is fòghlum  
Is eòlas d' a réir;  
'S e dùil am bheil mise,  
'N am rùsgadh no trioblaid,  
Gu'n tugadh a ficead dhiubh  
Briseadh a ceud.

Fir aigeannach, mheanmnach  
Le glas-lannan ceann-bheairt,  
'S i sgaiteach gu barr-dheis,  
'S i anabarrach geur:  
An taice ri targaid,  
Crios breac nam ball airgid,  
's an dag nach robh cearbach  
G' an tearmun 'nan sgéith:  
Le 'n gunnathan glana,  
Nach diùltach dhaibh aingeal;  
Spuir ùr' air an teannadh,  
Gu daingean 'nam gleus:  
Gu cuinnsearach, biodagach,  
Fùdarach, miosarach,  
Adharcach, miosail,  
Gu misneachail, treun.

(...)

'N uair a thàinig an trioblaid,  
'S i a dhà-'s-an-dà-fhichead,

Es war der Tag von Fontenoy  
der ihnen Ehre genug brachte  
als sie sich versammelten  
und der Konflikt begann.  
Der Colonel rief laut  
die Krieger zu formieren  
die jungen Burschen  
folgten im willig hinterher.  
Die besten Kämpfer  
die König Georg hat  
die Art und Erziehung erhielten  
und entsprechendes Wissen  
ich bin davon überzeugt,  
dass in Zeiten von Krieg  
dass zwanzig von ihnen  
es mit hundert anderen aufnahmen.

Männer voller Energie und Eifer  
mit stahlblauer Klinge und Knauf  
bereit zum Zuschlagen bis zur Spitze  
und extrem scharf  
zusammen mit dem Visier  
einem verzierten, silbergespickten Gürtel  
und einer guten Pistole  
im Halfter ihrer Schilde  
mit ihren hervorragenden Gewehren  
die den Schuss nicht verweigern  
frischer Feuerstein befestigt  
in ihren Schlössern.  
bewehrt mit Schwert und Dolch  
mit Pulver, Maß und Horn  
werden sie hochgeschätzt  
mutig und stark.

Wenn die Schwierigkeiten begannen,  
war es die zweiundvierzigste,

Bha dàna le misneachd	die kühn im Geiste war,
'S le meas orra féin,	und voller Selbstvertrauen
Bras, àrdanach, fiosrach,	leidenschaftlich, stolz, erfahren,
Gun fhàilinn, gun bhriseadh,	ohne Versagen, ohne Niederlage
'S cuid àraidh dh' an gibhtean	einige ihrer besonderen Fähigkeiten
Bhi 'n gliocas 's an céill;	sind Schläue und Verstand.
Tha tàlanntan tric	Diese Männer zeigen immer wieder
Aig a' phàirtidh ud bitheant',	ihre mannigfaltigen Talente
'S a h-uil' àit' anns an tig iad,	Überall dort, woher sie kommen
Na idir a théid.	oder wohin sie gehen.
Có an-dràsda their mise,	Wer, so rufe ich aus,
Thig an àird ribh a chlisge?	kann es mit euch aufnehmen
Mur fàg sibh e nis	Wenn ihr es nicht überlasst,
Aig an t-sliochd thig 'nur déidh.	der Generation, die nach euch kommt.

Auch in dieser Ode<sup>648</sup> an das Hochlandregiment des gälischen Dichters Donnchadh Bàn Mac an t-Saoir (Duncan Ban Macintyre) werden die Vorzüge der Black Watch ausführlich dargestellt. Dabei erwähnt auch Macintyre bereits Fontenoy, die Mannhaftigkeit und Tapferkeit des Regiments, Eigenschaften, die seine gälische Herkunft unterstreichen und hervorheben. In seinem Text merkt man Macintyre seinen Hang zu Naturbeschreibungen an, wenn er die Fähigkeiten der Regimentsangehörigen etwa zur Jagd und zum Fischfang hervorhebt. Ebenso werden die Soldaten als hervorragende Seeleute beschrieben – etwas, was in den jüngeren Bearbeitungen des Themas bei MacGregor und Campbell fehlt. Hier wird der Leser etwas an *Birlinn Chlann Dòmhnuille* von Alasdair MacMhaighstir Alasdair erinnert und der Beschreibung der Tätigkeiten an Bord. Tatsächlich kannte Macintyre das Oeuvre des älteren Dichters<sup>649</sup>, und so ist es nicht vollkommen aus der Luft gegriffen, hätte Macintyre hier ein Bild des Kollegen aufgegriffen. Andererseits gehört die Beschreibung aller Fähigkeiten der Soldaten und ihrer Anführer seit jeher zum stilistischen Handwerkszeug und dichterischen Mittel der gälischen Poeten und ist nicht ungewöhnlich. Sie zieht sich so auch durch alle hier vorgestellten Versionen des Themas.

<sup>648</sup> Aus Platzgründen wurde hier nur ein Auszug wiedergegeben, das Gedicht ist in Wirklichkeit länger. Die vollständige Version mit allen 10 Strophen findet sich in MacLeod (1952: 254)

<sup>649</sup> TCTGS (1994: 159)

In AA findet sich eine weitere Variation des Themas unter dem englischen Titel *Lay to the Royal Highlanders (42d Regiment)*, verfasst von Mrs Ann Grant of Laggan. Es handelt sich um eine freie Bearbeitung des Themas, die auf eine andere Melodie angepasst wurde.<sup>650</sup>

### **Text bei Beethoven<sup>651</sup>**

#### **The Highland Watch**

**James Hogg (1770-1835)**

Old Scotia, wake thy mountain strain  
In all its wildest splendours!  
And welcome back the lads again,  
Your honour's dear defenders!  
Be every harp and viol strung',  
Till all the woodlands quaver:  
Of many a band your Bards have sung,  
But never hail'd a braver.

#### *Refrain*

Then raise the pibroch, Donald Bane,  
We're all in key to cheer it;  
And let it be a martial strain,  
That warriors bold may hear it.

Ye lovely maids, pitch high your notes  
As virgin voice can sound them,  
Sing of your brave, your noble Scots,  
For glory kindles round them.  
Small is the remnant you will see,  
Lamented be the others!  
But such a stem of such a tree,  
Take to your arms like brothers.

#### *Refrain:*

Raise high the pibroch, Donald Bane ...

---

<sup>650</sup> AA (1818: 66,67): Lay to the Royal Highlanders (42d Regiment), freely translated for this work. Air: Mo nighean 's mòr mo spéis duit

<sup>651</sup> KB (1999: 78)



What storm can rend your mountain rock,  
What wave your headlands shiver?  
Long have they stood the tempest's shock,  
Thou knowst they will for ever.  
Sooner your eye these cliffs shall view  
Split by the wind and weather,  
Than foeman's eye the bonnet blue  
Behind the nodding feather.

*Refrain:*

O raise the pibroch, Donald Bane ...

James Hogg hat zur gleichen Melodie, die Alexander Campbell für *Òran an t-seann Fhreicadan Dubh* in Albyn's Anthology unterlegt hat, in dieser Sammlung einen englischen Text geschrieben. Der Titel dieses Stückes lautet *My Peggy, thou art gane away*.<sup>652</sup> Er hat nichts mit dem Thema Highland Watch zu tun, sondern handelt von einer unglücklichen Liebe im romantischen Stil. In der englischen Textversion, die James Hogg für Thomson verfasst hat, taucht hingegen das Thema Black Watch wieder auf. Jedoch unterscheidet sich die englische Textversion von der gälischen signifikant. Es handelt sich nicht um eine Übersetzung, sondern allenfalls um eine Imitation des Themas. Alle Bezüge auf historische Ereignisse sind getilgt, ebenso alle Hinweise auf das blutige und grausame Handwerk des Krieges, welche sich konstant durch die Versionen bei Macintyre, MacGregor und auch noch Campbell ziehen. Stattdessen finden sich romantisierte Hinweise auf Tapferkeit, im Refrain wird ein *Pibroch* angestimmt, und Jungfern besingen die siegreichen Heimkehrer auf dem Hintergrund der grandiosen Landschaft des schottischen Hochlandes. Immerhin werden Titel und Thema des Liedes nicht komplett ersetzt, wie sonst bei Scotch Songs üblich, sondern tatsächlich bis zu einem gewissen Grade übernommen. Es ist handelt sich allerdings nur noch um eine Schwundstufe der gälischen Vorlage, die lediglich durch Versatzstücke romantischer Verklärung die etwaige Substanz der Vorläufer erkennen lässt.

---

<sup>652</sup> Albyn's Anthology (1818: II,25)

Die Veränderungen der Melodie bei *Òran don t-Seann Fhreicadan Dubh*<sup>653</sup> zu Beethovens *The Highland Watch* sind mit die geringsten in irgendeinem seiner Liedbearbeitungen. Hier werden sowohl Melodie als auch textlicher Inhalt vom gälischen in den englischen Kulturkreis und auch in die deutsche Übersetzung übernommen, es handelt sich um eine regelmäßige Kontrafaktur. Es handelt sich bei allen Liedversionen um Aktualisierungen des Textes, da es neue historische Ereignisse rund um das Regiment zu verarbeiten galt. Dazu änderte man die Melodie sowie die Strophenstruktur. Es handelt sich also weniger um eine Kontrafakturfamilie als vielmehr eine Abfolge von Generationen, die zur aktuellen und möglicherweise nicht letzten Version des Stückes führt. Da das Regiment nach wie vor existiert, wäre das im Rahmen der Regimentsmusik nicht ausgeschlossen. Die Melodie, wie bei Niel Gow belegt und von Alexander Campbell übernommen, und damit Thomson-Beethoven-Vorlage hat sich nicht mehr grundsätzlich geändert.

*Niel Gow & Sons*  
**The Highland Watch, now the 42<sup>d</sup> Regt or Royal Highlanders.**

VERY SLOW

*f*

*P*

*f* *Exp.*

*f* *P*

654

<sup>653</sup> Die Schreibweise *Fhreicadan* anstelle von *Fhreiceadan* ist so von Campbell überliefert

<sup>654</sup> Gow Repository, (1799) Band 1, Lied 1

25

*"My Peggy, thou art gane away."*

*Andante*  
Slew  
ihLalt.

*Pia: Cres: For: Pia:*

Còrd fálte air na Fleasgaich òg, Na Freic...dain dubh gael...ach; A  
 My PEG.GY thou art gane a way, And I nae mair shall see thee: Now

thain' au raor do'n bhaile so, Co fearail, smearail, boidheach: Ach siomad Ribhinn  
 a' the lee lang Simmer day, And a' the night I wea..ry: For thou wert ay sae

aillidh aig bheil leannan measg no oig-fhir, Dh'fhuidieas 'o n a dhalbh iad thall, Gu  
 blithe and gay, sae teasing and sae can..ty; I win..na swear, but sooth...ly say, In

sinne air na Francaich.  
 troth I can..na' want thee.

*Cres.*

VOL: II.

## 13.2 WoO 156

### 13.2.1 2. Erin! O Erin – Tha mi nam chadal

**Vermutung nach Gehör:** Tha mi nam chadal, na dùisgibh mi

**BW Kritischer Bericht:** Cauld frosty morning  
Cha mi ma chattle, Thamama Hulla  
Tha mi mo chadal<sup>656</sup>

**Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven:**

**23. April 1814**

**Tunearch.org:** keine Informationen

**Thesession.org:** Also known as ‘Tha Me Mo Chodladh, Do Not Waken Me From My Muse – Táimse Im’ Còdlađ & Ná Dúistear Mé, I Am Asleep, I Am Asleep And Don’t Waken Me, Leave Me Sleep In This Vision – Táimse Im’ Còdlađ & Ná Dúistear Mé, Tá Mé Mo Chodladh, Tá Mé ‘mo Chodladh, Taim I Mo Chodhladh Is Na Duisigh Me, Taimse Mo Choladh, Taimse ‘im Chadal, Taimse ‘Im Chodladh, Taimse I M’ Chodladh Is Na Duistear Me, Taimse I M’Chodladh, Taimse I M’chodladh Is Na Duistear Me, Táimse I Mo Chodladh, Taimse I Mo Codhladh, Táimse I Mo Còdlađ, Taimse Im Chodhlach, Táimse Im Chodladh, Táimse Im Choladh, Táimse Im’ Chodhladh, Táimse Im’ Choladh, Táimse Im’ Còdlađ & Ná Dúistear Mé, Taimse Im’, Chodladh, Taimse Im’chodhladh, Taimse Mo Choladh, Tha Me Mo Chodladh, Tha Mi Am Chadal. und Hinweis von ceòlachan in den Kommentaren: Bunting collected it from the Harper Hempson in 1792.<sup>657</sup>

**Informanten:** Màiri MacInnes, Griogair Labhruidh

---

<sup>656</sup> BW (1999: 84), alle drei Melodietitel

<sup>657</sup> <https://thesession.org/tunes/6944>

**Literatur:** SMM bei Stenhouse Seite 217<sup>658</sup>, bezeichnet es unter dem Titel *Tha mi mo chadal* als irisch und schottisch. unter *Chami ma chattle* bei Musick for Allan Ramsay's collection of 71 songs. ca. 1720, S. 62

ESM im Tea-Table Miscellany (Ramsey) unter *Cha mi ma chattle*. Viele Melodievarianten sowohl irisch als auch schottisch.<sup>659</sup>

**Gälische Entsprechung:** Tha mi nam chadal/Do dh'Arm Rìgh Sheumais  
schottisch-gälisch  
Tá mé imo chodladh irisch-gälisch  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi Sìleas na Ceapaich, SGTS. S. 234/235

**Irish-gälischer Text** Tá mé imo chodladh/Taimse mo chodladh<sup>660</sup>

**Komponist/in – Dichter/-inder schottischen Variante**

Sìleas na Ceapaich, ca. 1660- ca. 1729

**Liedart**

òran mòr/Bardische Dichtung

Es gibt mindestens zwei schottische Versionen des Liedes, die eine, wohl ältere, basiert auf der irischen Vorlage und wird zum Dudelsack gesungen. Die bei O Baoill notierte ist eine vereinfachte Version.

Eine irische findet sich bei Bunting.<sup>661</sup>

**Hörbeispiel:**

8 Tha mi nam chadal gesummt von Allan MacDonald  
9 Tha mi nam chadal/ Do Rìgh Sheumais Griogair Labhruidh  
10 Tha mi nam chadal Schottisch-Irisch Ceòlas 2018

<sup>658</sup> Stenhouse in SMM (1962: 217)

<sup>659</sup> ESM: (1900: 135)

<sup>660</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=leG3XiZmuXc>

<sup>661</sup> Bunting (1840: 74)

## Bemerkungen

### Gälische Liedtexte

IX. Do dh'Arm Rìgh Sheumais An die Armee König Jakobs

Dies ist das schottisch-gälische Gedicht und Lied, welches auf die Melodie Tha mi nam chadal in Gälisch gesungen wird.

#### Do dh'Arm Rìgh Sheumais.

#### SGTS 44-48, IX

1. A Rìgh `s diombach mi 'n iomairt  
(a)Chuir gach fine air fògradh,  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.  
Gun aighear, gun èibhneas,  
Gun réite bho Dheòrsa,  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.  
A Rìgh 's iomad bean uasal  
Tha gu h-uaigneach 'n a seòmar,  
Gun aighear, gun èibhneas,  
'S i aig àirigh 'n a h-ònar,  
A' sìor-chaoidh nan uaislean  
A fhuair iad ri pòsadh,  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.
2. Mo thruaighe a' chlann  
Nach robh gann 'n an curaiste,  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.  
Luchd-rùsgadh nan lann  
An àm nam builleanan,  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.  
Ged tha sibh 's an àm  
Air feadh ghleann agus munaidhean,  
Gu nochd sibh ur ceann  
An àm teanntachd mar churaidhnean;

'Nuair thig Seumas a-nall  
'S i ur lann bhios fuileachdach  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.

3. Ach guidheam air Dia  
Ur dìonadh o chunnartaibh  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.  
O chunnart, o chàs,  
o bhàs, o dhuilichinn,  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.  
O bhuillibh de 'n tuaigh  
Tha na h-uaislean a' fuileachdainn;  
'S gun imich null uainn  
Le cruadal 's le duilgheadas  
an sgeul cruaidh so fhuaras,  
A chuala na chunnaic sinn,  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.

4. Mìle marbhphaisg air Deòrsa  
Dh'fhàs gun trocair gun bhàidh ann!  
Dh'fhàg sibh gun chadal am dhùsgadh mi.  
On a dh'fhàs e 'n a fheòladair  
A' spòltadh ar càirdean  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.  
Tha an seann-mhadadh-allaidh  
'Gar mealladh le chùinneadh,  
Is na nathraichean neimhe  
Cur an gathan 'n ar sùilibh;  
Ach luchd-togail nan àrm,  
Bidh iad searbh dhàibh ri chunntadh  
Dh'fhàg e gun chadal am dhùsgadh mi.

5. Tha bùrn a' tighinn fodhaibh  
Mur dèan sibh grad-dhùsgadh,  
Is fada 'n ur cadal gun chùram sibh.  
Is mur tionndaidh sibh cleòc  
Thèid ur sgòrnan a chiùrradh sibh,  
Is fada 'n ur cadal gun chùram sibh.

Rinn sibh cleas a' choin sholair  
Thug a cholbha 'n a chraos leis:  
'Nuair a chunnaic e fhaileas  
Thug e starradh g'a fhaotainn;  
'Nuair a chaill e na bh' aige  
Dh' fhàg sin acrach re shaogh'l e;  
Is fada 'n ur cadal gun chùram sibh.

6. 'S e rìgh na muice  
'S na Cuigse Rìgh Deòrsa,  
Is fada 'n ur cadal gun dùsgadh sibh;  
Mas tig oirnn an t-Samhuinn  
Bidh amhuch 's na còrdaibh,  
Is fada 'n ur cadal gun dùsgadh sibh;  
Nan èireadh sibh suas  
Ann an cruadal 's an duinealas,  
eadar ìslean is uaislean,  
Thuath is cumanta  
Sgiùrsadh sibh uaibh e,  
Rìgh fuadain nach buineadh dhuinn,  
Is dhèanainn an cadal gu sunndach leibh.

### Deutsche Übersetzung

#### An die Armee König Jakobs

1. Oh Herr, ich bin betrübt über die Plage,  
die jeden Stamm erfasst hat  
(Es hat mich schlaflos wach zurückgelassen)  
Ohne Freude, ohne Glück  
Ohne Übereinkunft mit König Georg  
(Es hat mich schlaflos wach zurückgelassen)  
Oh Herr, da wird manch hohe Frau  
allein' in ihrer Kammer liegen,  
allein' aufstehen ohne Freude, ohne Glück  
tief beweinend die hohen Herren,  
die ihnen zur Heirat gegeben  
(Es hat mich schlaflos wach zurückgelassen)



2. Ich bedaure die jungen Männer  
nicht gering war ihr Mut  
(Es hat mich schlaflos wach zurückgelassen)  
Die ihre Klinge aus der Scheide ziehen,  
wenn es zum Kampfe kam  
(Es hat mich schlaflos wach zurückgelassen)  
Wenn ihr nun auch verstreut seid,  
in Tälern und Moor,  
Ihr werdet euer Haupt erheben  
wie Helden in Zeiten der Gefahr.  
Wenn Jakob kommt  
werden eure Klingen mit Blut bedeckt sein.  
(Es hat mich schlaflos wach zurückgelassen)
3. Aber ich bete zu Gott, Euch zu schützen vor Gefahren.  
(Ihr habt mich schlaflos wach zurückgelassen)  
Vor Gefahr, vor Bedrückung, vor Tod, vor Trauer.  
(Ihr habt mich schlaflos wach zurückgelassen)  
Vor dem Schlag der Axt,  
den die Edlen erleiden,  
Dass uns verlassen wird  
mit Härte und Bedrückung  
die Kunde, die erhalten wurde,  
welche jeder, den wir sahen, vernahm  
(Ihr habt mich schlaflos wach zurückgelassen)
4. Tausend Verwünschungen über (König) Georg,  
dem jegliche Gnade und jedes Mitgefühl abgeht  
(Ihr habt mich schlaflos wach zurückgelassen)  
seit er zum Metzger avancierte zu schlachten die Unsrigen.  
Der verrottete Wolf ködert uns mit Geld  
Und die giftigen Schlangen attackieren unsere Augen mit ihren Vampirzähnen  
Aber bitter wird es sie ankommen,  
zu zählen die Anzahl derjenigen, die die Waffen ergreifen  
(Ihr habt mich schlaflos wach zurückgelassen)
5. Wasser fließt unter euch, wenn ihr nicht sofort erwacht  
(Lange habt Ihr ohne Argwohn geschlafen)  
wenn ihr nicht den Mantel wendet

werden euch die Kehlen durchgeschnitten.

(Lange habt Ihr ohne Argwohn geschlafen)

Ihr vollbrachtet die Tat des ausgehungerten Hundes,  
der seine Beute in seinem Maul trägt:

Als er ihren Schatten sah

machte er sich auf, sie zu erlangen:

Als er alles verlor, was er hatte,

ließ ihn das Zeit seines Lebens hungrig werden

(Lange habt Ihr ohne Argwohn geschlafen)

6. Georg ist der König der Schweine und der Whigs

(Lange schlaft Ihr, ohne dass ihr aufwacht)

Noch vor Samhain<sup>662</sup> wird sein Hals in der Schlinge stecken

(Lange habt Ihr ohne Argwohn geschlafen)

Wenn Ihr euch erhebt,

mit Härte und Mannhaftigkeit,

sowohl Niedere als auch Noble,

Besitzende und einfaches Volk,

werdet ihr hinwegfegen,

den falschen König, der nicht zu uns gehört.

(Und ich würde freudig den Schlaf mit euch teilen)

Zum Vergleich der englische Text des irischen Dichters und Melodiensammlers Thomas Moore (1779-1852) für die Beethoven-Fassung:<sup>663</sup>

Like the bright lamp that lay on Kildare's holly fane,

And burn'd thro'long ages of darkness and storm,

Is the heart that sorrows have frow'd on in vain,

Whose spirit outlives them, unfading and warm.

Erin, O Erin, thus bright thro'the tears

Of a long night of bondage thy spirit appears.

The nations have fallen, and thou still art young,

Thy sun is but rising, when others are set;

And tho' slav'ry's cloud o'er thy morning hath hung,

---

<sup>662</sup> Die Nacht vom 31.10. auf den 1.11., die Nacht des traditionellen Neujahrs. Bezeichnet auch den gesamten Monat November

<sup>663</sup> KB (1999: 84)

The full noon of freedom shall beam round thee yet.  
Erin, O Erin, tho'long in the shade,  
Thy star will shine out when the proudest shall fade.

Unchill'd by the rain, and unwak'd by the wind,  
The lily lies sleeping thro' winter's cold hour,  
Till the hand of Spring her dark chain unbind,  
And daylight and liberty bless the young flow'r.  
Erin, O Erin, thy winter is past,  
And the hope that liv'd thro'it shall blossom at last.

Offensichtlich haben der schottisch-gälische Text und die Beethoven-Fassung textlich keinerlei Ähnlichkeit und nehmen auch nicht ansatzweise Bezug aufeinander. Anders sieht es mit dem Text der irisch-gälischen Version dieses Stückes aus.

#### **Táimse im' chodhladh**

1.

Tráthnóinín déanach i gcéin cois leasa dom.  
Táimse i m' chodhladh is ná dúisigh mé.  
Sea dhearcas lem' thaobh an spéirbhean mhaisiúil.  
Táimse i m' chodhladh is ná dúisigh mé.  
Ba bhachallach péarlach dréimreach barrachas  
A carnfholt craobhach ag titim léi ar bhaillechrith  
'S í ag caitheamh na saighead trím thaobh do chealg mé.  
Táimse i m' chodhladh is ná dúisigh mé.

2.

Is mó buachaillín óg a thógadh go ceannasach,  
Táimse i m' chodhladh is ná dúisigh mé.  
Do cuireadh le foirmeart anonn thar farraige.  
Táimse i m' chodhladh 'us ná dúisigh mé.  
Go bheicfeadh an lá a mbeidh ár ar Shasanaigh  
Ughaim ar a ndroim is iad ag treabhadh is ag branar dúinn,

Gan mise a bheith ann mura dteannam an maide leo.

Táimse i m' chodhladh is ná dúisigh mé.<sup>664</sup>

3.

Is éirigí, a chlann, agus gabhaig bhur n-airm chugaibh,

Táimse im' chodhladh is ná dúistear mé.

Is leagaigí sa tsrúil gach scrúille Sasanaigh,

Táimse im' chodhladh is ná dúistear mé.

Mura mairfeadh ach triúir bíodh ciú ins gach bail' agaibh

Ó Charraig na Siúire go ciumhais an Daingin thiar

Ardaigí bhur lain, tugaig fogha faoina Sasanaigh,

Táimse im' chodhladh is ná dúistear mé.

### Ich schlafe

1.

Und ich war aus, spät am Nachmittag, weit weg bei einem Feenhügel

Ich schlafe, weck mich nicht auf.

Neben mir erblickte ich die glänzende, himmlische Frau

Ich schlafe, weck mich nicht auf.

Es waren perlend fallende Locken, die Wellen ihres Haares, die fielen zitternd zu Boden

Und sie sandte einen Pfeil durch meine Seite, der mich tief traf.

Ich schlafe, weck mich nicht auf.

2.

Es sind viele der Jungen, die gewaltsam entführt wurden

Ich schlafe, weck mich nicht auf.

Die zu Sklaven gemacht wurden auf der anderen Seite des Ozeans

Ich schlafe, weck mich nicht auf.

Ich wollte, ich sähe den Tag, wenn die Sachsen müssten sich beugen und pflügen und das Land bebauen für uns

Ohne dass ich dabei sein würde, außer, ich würde ihnen den Pflug geben.

Ich schlafe, weck mich nicht auf.

3.

---

<sup>664</sup> <https://mudcat.org//thread.CFM?threadID=13823#115546>, besucht am 23. März 2018

"The tune is well known as a slow air (same title). The verses date to the 18th century and are in the 'Aisling' (a dream or vision) tradition; Ireland is depicted as a beautiful woman seeking freedom from foreign oppression. Sources of text: verses 1 & 2, "Jimmy Crowley's Irish Songbook", Cork, Ireland: Mercier, 1986 and Seán & Mánuis Ó Baoill, "Ceolta Gael", Mercier, first ed. 1975; and verse 3, "Cuisle an Cheoil", an Roinn Oideachas [Dept of Education], Baile Atha Cliath (Dublin), 1976"

Erhebe Dich, Clan, und nimm auf Deine Waffen  
Ich schlafe, weck mich nicht auf.  
Und wirf jeden englischen Dummkopf ins Wasser  
Wenn nur Dreie überleben, lass Jubel in all Deinen Städten erschallen  
Von Carrick am Suir bis westlich der Ufer von Dingle  
Erhebe Deine Klingen und mach die Engländer nieder.  
Ich schlafe, weck mich nicht auf.

In der irisch-gälischen Fassung im literarischen Stile des *aisling*, d.h. eines Traumes, wird Irland als Fee dargestellt, der Sänger fällt in einen Schlaf und sieht die Situation seines Landes Irland, welches einerseits unter der Besatzung leidet, andererseits sieht er eine bessere Zukunft heraufziehen, in der die *Sasanaigh*, d.h. die Engländer, für die Iren pflügen und das Land bestellen müssen. Der Traum ist die einzige Möglichkeit, in dieser Zeit offen in einem Lied die politische Situation des Landes anzusprechen. Die Beethoven-Fassung nimmt ebenfalls Bezug auf die politische Situation Irlands und hat mit Schottland zunächst einmal nichts zu tun. In den jeweils zwei letzten Schlusszeilen jeder Strophe wird Irland nach einem langen Winter eine blühende Zukunft vorhergesagt.

Erin, O Erin, thus bright thro'the tears  
Of a long night of bondage thy spirit appears.

Irland, o Irland, so schön durch die Tränen  
Durch eine lange Nacht der Fesseln erscheint Deine Seele/Dein Geist

Erin, O Erin, tho'long in the shade,  
Thy star will shine out when the proudest shall fade.

Irland, o Irland, so lange im Schatten,  
Dein Stern wird leuchten, wenn die stolzesten (Nationen) fallen werden

Erin, O Erin, thy winter is past,  
And the hope that liv'd thro'it shall blossom at last.

Irland, o Irland, Dein Winter ist vergangen  
Und die Hoffnung, die durch ihn (den Winter) überlebt hat, wird schließlich erblühen.

Im Britischen Empire der damaligen Zeit war es nach dem Aufstand gegen die britische Herrschaft und für Unabhängigkeit in Irland von 1798 – *Éirí Amach 1798* nicht angebracht, dem Land Irland eine blühende Zukunft vorherzusagen, da Irland seit 1801 als ein integraler Bestandteil des Vereinigten Königreiches angesehen wurde und von jeder Perspektive auf Eigenständigkeit weit entfernt war. In einem schottischen Lied romantischer Art war es vielleicht gerade noch möglich, sich auf diese Weise über die politische Situation in Irland zu äußern. Sonst wäre diese Textfassung wohl auch nicht von Thomson autorisiert worden, der peinlich darauf achtete, dass seine Lieder unpolitisch waren.

Dagegen war das Pamphlet zum Mordaufruf an König George von Sìles na Ceapaich mit Sicherheit nicht dazu geeignet, als Vorlage zu dienen. An diesem Punkt treffen sich allerdings die irisch-gälische und die schottisch-gälische Fassung. Sie eint, dass beide einen brutalen Aufruf zur Vertreibung der Besatzungsmacht England darstellen. Es zeigt sich wieder das Prinzip der gälischen Dichtung: Sie ist immer konkret. Und ebenfalls zeigt sich das Thomson-Prinzip: In *Erin! O Erin* bei Thomson/Beethoven ist von den konkreten Inhalten noch ein ferner Anklang, wenn auch romantisiert und entschärft, erhalten.

Der Vollständigkeit halber sei noch ein Text in Scots erwähnt, der weder mit dem schottischen noch mit dem irisch-gälischen Text etwas zu tun hat. Es handelt sich bei dieser Version um ein romantisches Liebeslied. Es ist jedoch zweifelsfrei klar, dass es sich auf die schottisch-gälische Vorlage bezieht, da in der ersten Strophe die gälische Refrainzeile *Tha mi nam chadal, na dùisgibh mi* in der seltsamen Umschrift *Ha me mohatel na dousku me* auftaucht.

#### **JEANIE'S BLACK EE.**<sup>665</sup>

The sun raise so rosey, the grey hills adorning,  
Light sprung the lavrock and mounted sae high;  
When true to the tryst o' blythe May's dewy morning,  
My Jeanie cam linking out owre the green lea.  
To mark her impatience  
I crap 'mang the brakens,  
Aft, aft to the kend gate she turn'd her black ee;  
The lying down dowylie,

---

<sup>665</sup> <https://mudcat.org//thread.CFM?threadID=13823>, besucht am 12. März 2018

Sigh'd by eht willow tree,  
'Ha me mohatel na dousku me.'

Saft thro' the green birks I sta' to my jewel,  
Streik'd on sprin's carpet aneath the saugh tree;  
'Think na, dear lassie, thy Willie's been cruel--'  
'Ha me mohatel na dousku me.'  
Wi' love's warm sensations  
I've mark'd your impatience,  
Lang hid 'mang the brakens I watch'd your black ee;  
You're no sleeping, pawkie Jean,  
Open thy lovely een---'  
'Ha me mohatel na dousku me.'

'Bright is the whin's bloom, ilk green knowe adorning,  
Sweet is the primrose bespangl'd wi' dew;  
Yonder comes Peggy to welcome May morning,  
Dark wave her haffet-locks o'er her white brow.  
O, light, light she's dancing deen,  
On the smooth gowany green,  
Barefit and kilted half up to her knee;  
While Jeanie is sleeping still,  
I'll rin and sport my fill.'  
'I was asleep, and ye've waken'd me.'

'I'll rin and whirl her round;  
Jeanie is sleeping sound;  
Kiss her and clasp her fast, nae ane can see;  
Sweet, sweet's her hinny mou!'  
'Will, I'm no sleeping now;  
I was asleep, but ye wakened me.'  
Laughing till like to drap,  
Swith to my Jean I lap,  
Kiss'd her ripe roses and bless'd her black ee;  
And ay since whane'er we met,  
Sing, for the sound is sweet,  
'Ha me mohatel na dousku me.'<sup>666</sup>

---

<sup>666</sup> Hörbeispiel: <http://www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/25542/1>, besucht am 12. März 2018

Auch diese Melodie hat bereits vor der Bearbeitung durch Beethoven mehrere Veränderungsstadien durchlaufen. Sie wird einerseits als irisch und andererseits als schottisch bezeichnet, da sie in beiden Regionen in Varianten nachzuweisen ist. Tatsächlich ist es eher sinnvoll, sie einfach als Gälisch zu bezeichnen, das gälische Sprachkontinuum reichte und reicht unabhängig von heutigen politischen Grenzen von Südirland bis in den Norden Schottlands. Alle Textvarianten haben den gleichen Titel in unterschiedlichen Dialektvarianten des Gälischen. Der irische Text ist eine Klage über die politische Situation in Irland. Der politische Text von Sileas na Ceapaich weicht inhaltlich von der irisch überlieferten Versionen ab und geht auf das seinerzeit aktuelle politische Geschehen in Schottland ein. Beide Texte eint inhaltlich, dass sie gegen die Herrschaft des englischen Königs in den jeweiligen Ländern gerichtet sind.

Was die Melodie betrifft, ist in Schottland eine Variante überliefert, die als geglättete und harmonisierte Fassung der Dudelsackversion bezeichnet werden kann. Die Harmonisierung führt zur teilweise Entkopplung von Text und Melodie, zwar wird in Schottland nach wie vor der Text von Sileas na Ceapaich auf die Melodie gesungen, beim genauen Hinhören sind allerdings Probleme der Phrasierung festzustellen. Diese harmonisierte Fassung ist jedoch nicht die Vorlage, die Beethoven von Thomson erhielt, dafür ist die Melodie nicht ähnlich genug.

Ein Vergleich der Texte in Bezug auf die Silbenzahl bzw. die Hebungen ist in diesem Fall nicht zielführend, da die Melodie von der Dudelsackversion über die harmonisierte Version bis zur Bearbeitung durch Beethoven so große Veränderungen erfuhr, dass die Phrasierungen vollkommen unterschiedlich sind. Es gibt sowohl von der irischen als auch von der schottischen Variante des Stückes sehr viele unterschiedliche Variationen, die alle entweder teilweise oder überwiegend übereinstimmen. Dabei gibt es zwei große Kontrafakturfamilien: eine irische, bei der die Musik von der Harfe auf den Dudelsack übertragen wurde, und eine schottische, mit verschiedenen Stadien und Varianten der bei O Baoill beschriebenen ancient simple version.



## IX. DO DH'ARM RÌGH SHEUMAIS

A Rìgh 's diomh ach mi dhe 'n iom-airt chuir gach fine air fògradh,  
 Dh' fhàg e gun chad-al am dhùsg-adh mi; Gur aigh-ear gun  
 éibh-neas gun réit-e bho Dheòr-sa Dh' fhàg e gun chad-al am  
 dhùsgadh mi; A Rìgh 's iom-ad bean uas-al tha gu h-uaisg-  
 neach 'na sèom-ar gun aigh-ear gun éibh-neas 's i 'g éir-idh  
 'na h-òr-ar a' sìor-chaoidh nan uais-lean a fhuair iad re  
 phòs-adh, Dh' fhàg e gun chad-al am dhùs-gadh mi

667

Obwohl Ó Baoill davon ausgeht, dass diese Melodie diejenige ist, zu der der Text von Sileas na Ceapaich zu singen ist, gibt es gute Argumente, die dagegensprechen. Die Melodie ist von Harmonie und einer gewissen friedlich-lieblichen Stimmung geprägt. Dazu passt der martialische Text von Sileas na Ceapaich überhaupt nicht. Inhaltlich geht es um eine Ermutigung zum Aufstand und Kampf sowie um die hoffentlich baldige Hinrichtung König Georgs. Im Gälischen würde dies einem *brosnachadh* aus der *ceòl mòr*, einer Ermunterung zum Kampf, gleichkommen, einem Musikstil, der für diesen Text mehr als angebracht wäre. Es scheint von daher sehr viel passender, ihn auf die irische Dudelsackversion zu singen, so wie sie von Griogar Labhruidh eingespielt wurde.<sup>668</sup> Die Melodie, die Thomson Beethoven schickte, ist aber weder die Dudelsackvariante noch die bei Ó Baoill beschriebene. Tatsächlich handelt es sich um die Variante mit dem Titel *Tá mé 'mo chodladh*, die Edward Bunting beim Belfast Harp Festival 1792 von dem Harfner Donnchadh Ó hAmhsaigh bzw. Dennis Hempson aufzeichnete.<sup>669</sup>

<sup>667</sup> Ó Baoill (1972: 234)

<sup>668</sup> auf CD: Doimnic Mac Giolla Bhríde & Griogair Labhruidh/Guailibh a' chéile.2010

<sup>669</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Tx0M-R\\_9C4M](https://www.youtube.com/watch?v=Tx0M-R_9C4M) besucht am 19. Mai 2019. Entdeckt hat der Autor diese Variante auf einer Einspielung von Gráinne Yeats aus dem Jahre 1992 anlässlich der 200. Wiederkehr des Datums des damaligen Festivals.

74

I AM ASLEEP, AND DON'T WAKEN ME.

Mus: ♯ — 88 — Pen: 16<sub>1</sub> Inches.

100.

Very Ancient, Author and date unknown.

Distinctly  
and  
moderately quick,

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The piece begins with a tempo instruction of 'Distinctly and moderately quick'. The notation includes various dynamics such as *pp*, *f*, *ff*, and *ten.* (tenuendo), as well as articulation marks like accents and slurs. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Die Melodie ist bereits im Jahre 1724 unter *Ta me ma Chulla's na doushe me* belegt<sup>671</sup> und damit älter als die im KB genannte älteste bei Stuart.<sup>672</sup> Bunting beschreibt Hempson als denjenigen, der als einziger in Belfast in der alten Fingernageltechnik spielte und dabei von allergrößter Kunstfertigkeit war. Sein Stil repräsentiere die alte bardische Tradition des Harfenspiels "vestiges of a noble system of practice that had existed for many centuries."<sup>673</sup> Die Kontrafakturfamilie des Stückes umfasst viele verschiedene Versionen, die alle miteinander zu tun haben und die sowohl in Schottland als auch in Irland Varianten haben. Die von Bunting aufgezeichnete Variante ist ohne Text überliefert. Thomson selbst war sich uneins, wo er die Melodie verorten sollte.<sup>674</sup> Die Liedbiographie dieses Stückes zeigt auch wieder recht anschaulich, dass die nationale Verortung Thomsons problematisch ist, es sollte hier eher von einem gälischen Kontinuum gesprochen werden, welches geographisch das heutige Irland und Schottland umfasst. In diesem gälischen Kontinuum ist um die Melodie eine Kontrafakturfamilie entstanden, in der die unterschiedlichsten Veränderungen stattgefunden haben, je nachdem, ob das Stück auf der Harfe oder auf dem Dudelsack gespielt wurde oder ob es gesungen wurde. ebenso spielen Aspekte der Performativität eine Rolle, in diesem Falle der äußere Umstand, in welchem politischen Umfeld es vorgetragen wurde. Auf jeden Fall ist die von Bunting überlieferte Melodie die Vorlage für Beethoven gewesen.

---

<sup>671</sup> Neal John and William: A Collection of the most Celebrated Irish Tunes proper for the violin, German Flute or Hautboy Dublin 1724

<sup>672</sup> KB (1999: 84)

<sup>673</sup> Clark (2003: 89)

<sup>674</sup> KB (1999: 84)

### 13.2.2 Oh ono chri, oh – Cumha Mhic An Tòisich – Caoineadh na ntrí Muire

<b>Vermutung nach Gehör:</b>	Ochòin a Laoidh/Cumha Mhic an Tòisich
<b>BW Kritischer Bericht:</b>	Oswald, Pocket Companion IX, 4 <sup>675</sup>
<b>Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven</b>	24. Januar 1817 <sup>676</sup>
<b>Tunearch.org:</b>	keine Informationen
<b>Thesession.org:</b>	keine Informationen
<b>Informanten:</b>	Màiri MacInnes, Rona Lightfoot
<b>Literatur:</b>	SMM adapted to a wild and plaintive Gaelic air <sup>677</sup>
	ESM zweifelt die Verbindung zu Glencoe, andere Version unter Oh Onochie O bei Oswald, Pocket Companion 9 <sup>678</sup>
	ESM widerspricht Stenhouse, der angibt, Burns hätte das Stück selbst komponiert. "This pathetic song, Stenhouse says, was wholly composed by Burns for the Museum, unless we except the exclamation Och on ochon ochrie! (...) It is evidently a Highland melody." <sup>679</sup>
	BSS This pathetic lamentation was written by Burns in imitation of some Gaelic chant he had heard with the burthen "Ochon, ochon ochie". It is inserted in the Museum (SMM, Anm.d.A.) to a Gaelic air also contributed by Burns. <sup>680</sup>
<b>Gälische Entsprechung:</b>	Cumha Mhic an Tòisich Cumha Mhic na h-Arasaig Caoineadh na dTrì Mhuire

---

<sup>675</sup> BW (1999: 86)

<sup>676</sup> BW (1999: 86)

<sup>677</sup> SMM, Band 4, Seite 92

<sup>678</sup> ESM (1900: 85)

<sup>679</sup> ESM (1900: 85)

<sup>680</sup> BSS (1844: 579)

**Hörbeispiel**

11 Cumha Mhic an Tòisich Michael Klevenhaus

12 Caoineadh na dTrí Mhuire Iarla O Lionaird

The session.org: Caoineadh na dTrí Mhuire 10

**Internet**

Tobar an Dualchais Archiv<sup>681</sup>

Jessie Mackenzie

1956.01 – Track ID: 55080 Tape ID: SA1956.022

Mrs Finlayson

1956.01 – Track ID: 55086 Tape ID: SA1956.022

Pipe Major John D. Burgess MBE

1960 – Track ID: 56779 Tape ID: SA1960.223

Angus Campbell

1970 – Track ID: 92045 Tape ID: SA1970.309

William Murdoch MacLennan

1977.03.23 – Track ID: 101111 Tape ID: SA1977.046

**Sammlungen:**

als Melodie

erstmalig bei Oswald, Pocket Companion X, 18<sup>682</sup>

Glen Coll. s.31

Patrick MacDonald Coll. Ausgabe von 2000, S.62

AA: O my Love leave me not. Gälischer Titel: Bealach a'

Ghàrraidh, Melodie gleichen Titels<sup>683</sup>

als Piobaireachd<sup>684</sup>

Donald MacDonald Ms ca. 1806-1826

Peter Reid Ms ca. 1826-1826

**Liedart**

Piobaireachd-Lied/ caoineadh

**Gälischer Text**

siehe unten

**Bemerkungen**

---

<sup>681</sup> <http://www.tobarandualchais.co.uk/en/results>. besucht am 3. März 2019

<sup>682</sup> <https://www.abdn.ac.uk/scottskinner/display.php?ID=JSS0551> besucht am 22. November 2018

<sup>683</sup> AA (1818: 42, 43)

<sup>684</sup> Siehe MacDonald, Allan (1996: 122)

## Was kann Oh ono chri, ohbedeuten? <sup>685</sup>

Wenn man davon ausgeht, dass es sich bei diesem Liedtitel um schottisches Gälisch handelt, gibt es folgende Optionen:

1. Es handelt sich um eine Lautmalerei in einer sich wiederholende Phrase eines Walkliedes. <sup>686</sup>

Möglich wäre z.B.: ho ro no ho ri ho ro

Chaidh Mi lem Leannan as t-Fhoghar

ho ro no ho ri ho ro

Chaidh Mi lem Leannan as t-Fhoghar

ho ro no ho ri ho ro <sup>687</sup>

Das könnte die Wiederholung der Phrase in der Textfassung im Musical Museum etc. erklären.

2. O, o mo chridh' , o!

Es handelt sich hier um das Nomen cridhe – Herz im Vokativ. Übersetzt bedeutet dies *Oh, mein Herz, oh.*

3. A Dhonnchaidh, o!

Der Vokativ des männlichen Vornamens Donnchadh. Hier wurde möglicherweise ein junger Mann dieses Namens besungen.

4. O, o mo Rìgh, o!

Wiederum liegt hier ein Vokativ vor, diesmal von gäl. rìgh – König oder auch Gott, übersetzt Oh mein König/Gott/Herr, Oh!

---

<sup>685</sup> Schreibweise KB, S. 86

<sup>686</sup> Siehe Kapitel Liedformen, S. XX

<sup>687</sup> Hörbeispiel: <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/78597/1>

## 5. Ochòin! oder Och Ochanaich!

Bei Ochòin handelt es sich um eine Lautmalerei, die dem deutschen Oh Weh! entspricht. Sie wird oft zusammen mit einem Zusatz verwendet. Dies kann sein:

Ochòin a Rìgh O	Oh Weh, Oh Herr!
Ochòin a Thì O	Oh Weh, Oh Gott!
Och Ochanaich	Oh Weh, Oh Weh!

Bei gälischen Oden, Balladen oder Liedern findet es sich als Ausdruck des Bedauerns oder Auftakt einer Klage bereits im Fernag Manuscript.<sup>688</sup>

### Beispiel 1: Fernag Manuscript

Och, ochoin, a Dhé,	Ach, O weh, Oh Gott,
Truagh mo sgeul, O Rìgh!	Traurig ist meine Geschichte, Oh Herr!
Cha do threig mi 'n t-olc.	Nicht ließ ich das Grauen
Ach na threig an t-olc mi.	auf dass das Grauen mich nicht lässt.

### Beispiel 2: O chòin a rìgh gur tinn an galar an gràdh

Ochoin a rìgh	Oh Weh, mein Gott!
Gur tinn an galar an gràdh.	wie schmerzhaft ist die Liebe eine Krankheit
Chan eil neach air am bith	Da ist niemand auf der Welt,
Nach saoil gur e bliadhna gach latha	der nicht denkt, dass ein Jahr ein Tag ist.
Gun bhrìst e mo chridh'	Gebrochen ist mein Herz
'S gun sgaoil e cuislean mo shlàint'	und ausgesaugt die Adern meiner Gesundheit
Bidh cumha na dhèidh	Meine Klage folgt ihm
O threig mi fear an fhuil bhàin	dem Mann des blonden Haares, den ich dahingehen ließ.

### Beispiel 3: Ochoin a rìgh gur e mi tha muladach<sup>689</sup> Dòmhnall Dròbhair, Loch Aillse, ohne Datum<sup>690</sup>

Ochoin a rìgh gur mi tha muladach	Oh weh, Oh Herr, wie traurig ich bin,
Nach robh mi thall an Loch Aills' cuide riut,	dass ich nicht mit dir in Loch Aillse war
Far am bi na h-òigearan ag òl nam buidealan	wo die Jugend die Flaschen (leer)trinkt

<sup>688</sup> Cameron, Alexander u. Kennedy, John (1894: 60)

<sup>689</sup> Hörbeispiel: <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/13274/1>

<sup>690</sup> Mac Na Ceardadh (1879: 454)

'S a' gabhail òran is stòp an urr' aca.  
lässt.  
Ochoin a rìgh.

und mit Liedern und einem Trinkgefäß sich hochleben  
Oh weh, Oh Herr

Dieser Liedtitel ist in unterschiedlichen Schreibweisen überliefert.

Im Scots Musical Museum lesen wir *Oh onochrio*.<sup>691</sup> Smith schreibt *Oh ono chri, oh*.<sup>692</sup> Später in *The Songs of Scotland* wird der Titel *O chon ochon a rie* geschrieben. Bei Oswald<sup>693</sup> lautet er lediglich *ono chrie*. Die von Haydn verfassten Version hat den Titel *Oh Onochrie*.<sup>694</sup> Ochòin als Ausdruck eines Seufzers hat seinen Weg vom Gälischen auch in die Sprache Scots gefunden und wird in Liedern dieser Sprache verwendet.

In Band 4 des Scots Musical Museums<sup>695</sup> wird zu *Ono chrio* ausgeführt:

Dr. Blacklock informed Burns, that this song, which is adapted to a wild and plaintive Gaelic air, in the Museum, but quite different from that which appears in Oswald's Collection, was composed on the horrid massacre at Glencoe....

In einer Fußnote zu diesem Kommentar werden Vermutungen über die Bedeutung des Titels angestellt. Als Gälisch identifiziert, wird es als *Alas, my prince or chief* oder *Oh my heart*<sup>696</sup> übersetzt.<sup>697</sup>

### Liedtext

Der in der Beethoven-Gesamtausgabe veröffentlichte Liedtext ist aus dem SMM übernommen und wird dort als anonym bezeichnet.<sup>698</sup>

Er wird hier in Gesamtlänge aufgeführt, weil es zu diesem Text eine sehr komplexe Biographie gibt, die sich bis in das Jahr 1526 zurückverfolgen lässt.

Oh was not I a weary wight!  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

---

<sup>691</sup> Johnson (1787: I,89)

<sup>692</sup> Smith, R.A. (1820: III,48)

<sup>693</sup> Oswald, *Pocket Companion* IX, 4

<sup>694</sup> Hob XXXIa: 85

<sup>695</sup> SMM, Band 4, Seite 92

<sup>696</sup> SMM, Band 4, Seite 92, unten

<sup>697</sup> siehe auch Cunningham (1845: 545)

<sup>698</sup> SMM, Band 1, Lied Nr. 89, und BW XI,1. Seite



Maid, wife and widow in one night,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

When in my soft and yielding arms,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!  
When most I thought him free from harms.  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

Even at the dead time of the night,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!  
They broke my bower and slew my knight  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

With a lock of his jet black hair  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!  
I'll tye my heart for ever mair.  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

Nae sly tongued youth, or flattering swain,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!  
Shall ne'er untye this knott again,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

Thine still, dear youth, that heart shall be,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!  
Nor pant for aught save heaven and thee,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

Es gibt hier eine gewisse Ähnlichkeit zu einem Gedicht von Robert Burns mit dem Titel *The Highland widows lament*, welches Burns zum SMM beitrug.<sup>699</sup>

---

<sup>699</sup> Low (1993: 731)

Oh I am come to the low Countrie,  
Ochon, Ochon, Ochrie!  
Without a penny in my purse,  
To buy a meal to me.

It was na sae in the Highland hills,  
Ochon, Ochon, Ochrie!  
Nae woman in the Country wide,  
Sae happy was as me.

For then I had a score o'kye,  
Ochon, Ochon, Ochrie!  
Feeding on yon hill sae high,  
And giving milk to me.

And there I had three score o'yowes,  
Ochon, Ochon, Ochrie!  
Skipping on yon bonie knowes,  
And casting woo' to me.

I was the happiest of a' the Clan,  
Sair, sair, may I repine;  
For Donald was the brawest man,  
And Donald he was mine.

Till Charlie Stewart cam at last,  
Sae far to set us free;  
My Donald's arm was wanted then,  
For Scotland and for me.

Their waefu' fate what need I tell,  
Right to the wrang did yield;

My Donald and his Country fell,  
Upon Culloden field.

Oh I am come to the low Countrie,  
Ochon, Ochon, Ochrie!  
Nae woman in the warld wide,  
Sae wretched now as me.

In beiden Gedichten verliert eine Frau aus dem Hochland ihren Mann durch Gewalt,  
Hier durch anonyme Gewalt:

Even at the dead time of the night,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!  
They broke my bower and slew my knight  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!

Bei Burns fällt der Mann in der Schlacht von Culloden:

Their waefu' fate what need I tell,  
Right to the wrang did yield;  
My Donald and his Country fell,  
Upon Culloden field.

Während in der SMM-Fassung die Geschichte noch im Hochland spielt, lässt Burns die Hochland-Witwe mittellos in das Tiefland Schottlands kommen.

1864 verarbeitete Sir Walter Scott diesen Stoff weiter in seinen *Canongate Chronicles*, ebenfalls unter dem Titel *The Highland Widow*. Der Geschichte vorangestellt wird die erste Strophe des Gedichtes.<sup>700</sup>

Zumindest das Motiv aus der Textversion im SMM ist sehr alt und stammt aus der gälischen Tradition. Es handelt sich um das Motiv eines òran *piobaireachd*, dessen Ursprünge bis in das Jahr 1526 zurückreichen.<sup>701</sup> Der Name lautet *Cumha Mhic an Tòisich*, angliert *MacIntosh's Lament*.

---

<sup>700</sup> Scott, Sir Walter: *Chronicles of the Canongate*. London, 1864. *The Highland Widow*. S.101 ff. Text 1. Strophe von *The Highland Widow* als Lied mit Refrain Och, och, ohonochie. S. 116 oben

<sup>701</sup> Gesto Collection (1895: 69)

Zu diesem Lament findet sich in der Killin Collection folgende Information:

This Lament is said to have been composed on the death, in the year 1526, of Lachlan, the fourteenth laird of Macintosh. It has been supposed to have been in commemoration of William, who was murdered in 1550, by the Countess of Huntly. The words, however, are inconsistent with this latter view. The traditionary account is, that this Lachlan Macintosh possessed a black horse of great power and beauty, but which, it was predicted, would be the cause of its master's death. He rode it towards the church on his marriage day; but as it proved singularly unmanageable, he drew his pistol and shot it dead. Another horse—a piebald—was at once brought to him. On the return the bride and her party went first, the bridegroom and his friends following; hence her lament that she was not present when the fatal catastrophe occurred. When passing the body of the black horse, the piebald shied so badly that Macintosh was thrown to the ground, and killed on the spot. In a letter from the late Rev. Alexander MacGregor, of Inverness, to Mr. Alexander Carmichael, Cregorry, it is said: " Tradition also relates that the afflicted widow of the Macintosh. . . not only composed the beautiful air of the Lament, but chanted it as she moved forward at the head of the bier at her husband's funeral, and marked the time by tapping with her fingers on the lid of the coffin. This, it is said, she continued to do for several miles, from the family castle at Dalcross House to the burying-ground at Petty, and ceased not until she was torn away from the coffin, when it was about to be lowered into the grave."<sup>702</sup>

Zwei Textversionen finden sich in Carmina Gadelica.

### **Cùmha Mhic an Tòisich (Version1)**

**CG, Band 5, S. 346**

auch in:

Killin Coll., 46

An Gàidheal, ii (1873), 168

Celtic Monthly iii, 137

Celtic Magazine ii, 235

MacDonald Coll., 336

Gillies Coll., 204 (=MacLagan MS, no. 61)

alle Angaben aus CG, Band 5, S. 346

Gura mise a' bhean mhulaid,

Ich bin die Gattin der Trauer

A' giùlan na curraic,

die Kappe (der Trauer) tragend

On a chuala gach duine

Seit ein jeder hörte

---

<sup>702</sup> Killin Collection (1884: 46)

Gur ann 'na mhullach bha 'm fàbhar.

das auf ihr das Abzeichen prangte.

Gura mise atà tùrsach,  
On a chuireadh san ùir thu;  
Thoir mo shoiridh le dùrachd  
Gu tùr nan clach àrda.

Oh, wie verzweifelt bin ich  
Seit man dich in die Erde legte  
Nimm mein Lebewohl und Gruß  
Zum Turm der hohen Steine.

Gura mis' atà cianail  
O thoiseach na bliadhna;  
Dé cha ghabhainn dha m' iarraidh  
Mac iarla no stàta.

Oh, wie traurig bin ich  
seit Anfang des Jahres  
Wenn ich doch nicht verlangt hätte  
nach dem Sohn eines Herzogs oder  
Grafen.

Tha an latha geal grianach,  
Tha ceòl air na liana,  
Tha féile, tha fion ann, –  
Cha tog sin dìomsa mo phràmhàn.

Der Tag ist schön und sonnig  
Musik erklingt auf den Wiesen  
Gastfreundschaft und Wein dort  
Doch das nimmt mir nicht meine  
Düsternis.

Dé cha téid mi gu banais,  
Chaoidh gu féill no gu faidhir,  
'S ann toiseach an earraich  
Fhuair mi 'n saighead a chràidh mi.

Nie gehe ich mehr zu einer Hochzeit  
Nimmer zu Fest und Jahrmarkt  
Es war zu Beginn des Frühlings  
Dass mich der Pfeil mit Qual durchdrang.

Mo rùn air mo leannan,  
Lùb ùr a' chùil chlannaich,  
Gum bu chubhraidh na 'n caineal  
Liom anail do bhràghad.

Meine Liebe galt meinem Schatz  
der Schöne des Clans voller Locken  
noch duftender als Zimt  
war mir der Atem deines Mundes.

Mo gràdh air mo chùirteir,  
Geug àlainn na dùthcha,  
Mar ghàrradh nan ùbhlan

Meine Liebe gilt meinem Höfling  
schöner Abkömmling des Landes  
wie ein Apfelgarten

Do shùgradh 's do mhànrán.

war deine Fröhlichkeit und dein  
Liebesgeflüster.

Is tu dhannsadh gu comhnard,  
Dar sheinneadh ceòl dhut,  
'S cha lùbadh tu 'm feòirnean  
Fo shròin do bhròig àrda.

Du tanztest des Abends  
für dich wurde Musik gespielt  
Du knicktest keinen Grashalm  
unter dem Absatz deines hohen Schuhs.

Bu tu sealgair an fhéidhe,  
A' bhric air an leuma,  
A' chabhair air gheuga,  
Gun reubte 'n t-ian bàn leat.

Du warst der Jäger des Hirsches  
der Forelle am Wasserfall  
des Falken im Geäst  
den weißen Vogel hingegen tötetest du  
nicht.

M' eudail thu is m' aighear  
Àm éirigh is àm laighe,  
aig féill agus faidhir,  
Do shaighead a chràidh mi.

Meine Liebe, meine Freude du  
von früh bis spät  
bei Fest und Jahrmarkt  
durchdrang mich dein Pfeil.

Is mise bha cuireideach,  
Mireagach mearshuileach,  
Is mise tha muladach  
Is m' ulaidh fon fhàileig.

Ich war so flatterhaft  
glücklich und fröhlichen Blickes  
(Nun) bin ich traurig  
seit mein Schatz unter Rosen ruht.

Am fion bha gu d' bhanais  
'S ann chaidh e gu t' fhalair;  
Rìgh gur mi a bha galach  
An àm nan galan a thràghadh.

Der Wein, der für deine Hochzeit war  
Er ging zu deiner Totenwache  
Gott, wie war ich in Tränen aufgelöst  
als eingeschickt wurde.

Gur mis a' bhean dheurach  
Gach madainn 's mi 'g éirigh,  
A' giùlan na bréide

Ich bin die tränenreiche Gattin  
jeden Morgen, wenn ich aufstehe  
den Brautschleier tragend

Gach féill agus Sàbaid.

an jedem Festtag und Sabbat.

Is mi muirne na dunaidh  
Nach aithnichear mi tuillidh  
On taca seo 'n-uiridh,  
On chuireadh orm fàinne.

Ich bin die Maid des großen Kummers  
man erkennt mich nicht mehr  
seit zur gleichen Zeit letztes Jahr  
als man mir den Ring ansteckte.

Gura mise tha tùrsach,  
Is tric ligh air mo shùilean,  
Ag ionndrainn an fhiùrain,  
Marcaich ùr nan steud àlainn.

Oh, wie verzweifelt bin ich  
oft sind meine Augen voller Tränen  
vermissend den noblen Jüngling  
den Reiter der herrlichen Stuten.

Bha mi 'm mhurnaich 's am bhréidich,  
Bha mi 'm chrunaich 's am chéilidh  
Och nan Och mar a dh' éirich  
Dhomh fhéin san aon latha

Ich war Jungfrau, ich war Braut  
ich trug den (Trauer)-schleier  
Oh weh, oh weh, was geschah mir  
alles an einem Tag.

Bha mi 'm stiomaich 's am bréidich,  
Tha mi 'm bhantraich bhodhd dheuraich,  
Lot nan lot dha mo léireadh,  
'S cha dèan céirein dhomh stàtha.

Ich war bekränzt, ich trug den  
Brautschleier  
ich bin eine arme, tränenreiche Witwe  
weh oh weh, welch ein Leid  
kein Pflaster kann mich heilen.

Mo ghaol air mo leannan,  
Mo ghaol ort ri m' mhaireann,  
Mo ghaol ort air thalamh  
'S ann am flathas an Àrdrigh.

Du bist meine Liebe und mein Liebling  
auf ewig gilt dir meine Liebe  
auf ewig auf Erden  
und im Reich des höchsten Königs.

Mo ghaol thu 's mo rùn thu,  
Mo ghaol 's mo chruit chiùil thu,  
Mo ghaol thu 's mo dhùrachd,

Du bist meine Liebe und mein Schatz  
Meine Liebe und meine Harfe der Musik  
du  
meine Liebe und mein Guter

'S mo dhùil riut am Pàrras.

Eòghain òig, leigeadh tu,  
Eòghain òig, leigeadh tu,  
Eòghain òig, leigeadh tu,  
Am bealach a' ghàrraidh.

Och nan och, leigeadh tu,  
Och nan och, thogadh tu  
Och nan och, leigeadh tu  
An ionad a' ghàrraidh.

Och nach robh mis an sin,  
Och nach robh mis an sin,  
Och nach robh mis an sin,  
Is bheirinn air làimh ort.

Mharcraich an eich leumraich dhuibh,  
leumraich dhuibh, leumraich dhuibh,  
Mharcraich an eich leumraich dhuibh,  
Reub an t-each bàn thu.

Eòghain òig, leigeadh tu,  
Eòghain òig, leigeadh tu,  
Eòghain òig, leigeadh tu,  
Am bealach a' ghàrraidh.

Meine Hoffnung für dich ist im Paradies.

Junger Eòghan, du wurdest gefällt  
Junger Eòghan, du wurdest gefällt  
Junger Eòghan, du wurdest gefällt  
an der Lücke in der Mauer.

Ach und Weh, du wurdest gefällt  
ach und Weh, du wurdest aufgehoben  
ach und weh, du wurdest gefällt  
dort an der Mauer.

Oh, wäre ich nur da gewesen  
oh, wäre ich nur da gewesen  
oh, wäre ich nur dagewesen  
ich hätte deine Hand gepackt.

Reiter des tänzelnden, schwarzen Pferdes  
tänzelnd schwarz, tänzelnd schwarz  
Reiter des tänzelnden, schwarzen Pferdes  
Das weiße Pferd zerriss dich.

Junger Eòghan, du wurdest gefällt  
Junger Eòghan, du wurdest gefällt  
Junger Eòghan, du wurdest gefällt  
an der Lücke in der Mauer.

### **Cùmha Mhic an Tòisich (Version 2)**

nach mündl. Überlieferung aufgezeichnet für A. Carmicheal  
von Paul Cameron, Blair Atholl  
nach Diktat durch Ann Forbes, Blair Atholl

### **CG, Band 5, S. 354**

alle Angaben aus CG, Band 5, S. 354



Ga do thogail air lunndaidh  
Cha chluinnear do chòmhradh  
Ann an ciste chaoil chuimir  
Dhe' n ghiuthas bu bhòidhche.

Du wirst auf die Bahre gehoben  
deine Reden hört man nicht  
in einem engen, passenden Sarg  
von der schönsten Pinie.

Ùbh ùbhanaich! Oich oicheanaich!  
Ùbh ùbhanaich! Oich oicheanaich!  
Ùbh ùbhanaich! Oich oicheanaich!

Oh weh, Oh Graus!  
Oh weh, Oh Graus!  
Oh weh, Oh Graus!

Ùbh ùbhanaich! Agus ochan, ochan mo thruaighe! Oh weh! Und Oh, oh meine Trübsal.

'S e do chur anns an uaigh  
Thionn mo shuaimhneas gu dòlas,  
Thug mo shùilean gu sileadh,  
Dhubh misneachd is treòir dhomh,  
Thug mo latha gu caoidhrich,  
Thug m' oidhche gu brònaich,  
'S cha robh cord a bha 'm chridhe  
Nach do thimich cheart chomhla.

Es war deine Grablegung  
die meine Freude in Trauer verwandelte  
meine Augen zum Weinen brachten  
meine Hoffnung und Kraft verdunkelte  
meinen Tag zur Klage machte  
meine Nacht zur Trauer machte  
nicht eine Saite meines Herzens  
die noch richtig zusammen erklang.

Ùbh ùbhanaich! Oich oicheanaich!  
Ùbh ùbhanaich! Oich oicheanaich!  
Ùbh ùbhanaich! Oich oicheanaich!

Oh weh, Oh Graus!  
Oh weh, Oh Graus!  
Oh weh, Oh Graus!

Ùbh ùbhanaich! Agus ochan, ochan mo thruaighe! Oh weh! Und Oh, oh meine Trübsal.

An t-each dubh 's an t-each lachdann  
'Nan laighe san ràidhlean,  
An t-each dubh 's an t-each lachdann  
'Nan laighe san ràidhlean,  
An t-each dubh 's an t-each lachdann  
'Nan laighe san ràidhlean,  
'S Mac an Tòisich gun othail,  
Gun chobhair dh' a chàirdean.

Das schwarze und das dunkle Pferd  
liegen auf der Wiese  
Das schwarze und das dunkle Pferd  
liegen auf der Wiese  
Das schwarze und das dunkle Pferd  
liegen auf der Wiese  
Und Mac an Tòisich regungslos  
ohne Hilfe von den Seinigen.

Marbh 'nam ghlaicibh! Marbh 'nam ghlaicibh!	Tot in meinen Armen! Tot in meinen Armen!
Marbh 'nam ghlaicibh! Marbh 'nam ghlaicibh!	Tot in meinen Armen! Tot in meinen Armen!
Marbh 'nam ghlaicibh! Marbh 'nam ghlaicibh!	Tot in meinen Armen! Tot in meinen Armen!
Marbh 'nam ghlaicibh! Macan maise nam fuarbheann!	
	Tot in meinen Armen! Schöner Sohn der Berge!

Rìgh nan dùl is nan aingeal,	Herrscher der Welt und der Engel
Cum do ghealladh dha 'n dòbhach,	halte Dein Versprechen an die Schlechten
Rùis ùrla do lainne,	zücke die Spitze Deines Schwertes
Brùchd an aghaidh nam foirne!	erhebe es gegen die Räuber
An sgùil a sgàthaich mo leannan	die Memmen, die meinen Schatz töteten
An ùr allaileachd òige,	in der Blüte seiner Jugend
'S a rùisg m' annam gu geurghuin,	und meine Seele der Angst aussetzten
Rìgh na grèin, bi dh' an tòrachd!	Herr der Sonne, verfolge sie!

Air sgàth 'n Tì chaidh a cheusadh,	Im Namen des Gekreuzigten
Rìgh, gheuraich do ghnùis dhaibh,	schärfe Dein Angesicht
Crùn do rùn air luchd-reubainn,	vollende Deinen Willen an den Mördern
Cum do gheurlann an dùsgadh!	halte Deine Schneide bereit.
Feuch mis' air mo léireadh,	Sieh meine Verzweiflung
Feuch creuchdan mo dhùthcha,	Sieh die Wunden meines Landes
Glac am madadh 'na gharaidh,	Fange den Wolf in seiner Höhle
'S gabh an aicheamhail dhùbailt!	Und räche in doppelt!

A Mhic an Tòisich mhacanaich,	Oh mannhafter Mac an Tòisich
Bha am ball-seirc ad aodann,	der Schönheitsfleck war auf deiner Braue
Gheobhte farch is fidheall agad,	Leier und Viola waren in deinem Haus
Croit is clàrsach chaona;	melodische Harfe und clàrsach <sup>703</sup>
Bhiodh gruagaichean is gaisgichean,	Jungfrauen und Helden waren
An dual do thalla faoilidh,	das gewohnte Bild in deiner Halle

---

<sup>703</sup> Metallsaitenharfe

Bhiodh ceòl do phìob san lasganaich,  
Cur ruaig le d' mhacain ghaolach!

die Musik deines Dudelsackes erklang  
dem Weg deiner lieben Söhne folgend.

A Lachlainn an àidh! A Lachlainn an àidh!  
A Lachlainn an àidh! A Lachlainn an àidh!  
A Lachlainn an àidh! A Lachlainn an àidh!  
A Lachlainn an àidh! Gu là bhràtha cha ghluais tu.

Oh Lachlann des Glücks! Oh Lachlann des Glücks!  
Oh Lachlann des Glücks! Oh Lachlann des Glücks!  
Oh Lachlann des Glücks! Oh Lachlann des Glücks!  
Oh Lachlann des Glücks! Bis zum jüngsten Tag  
wirst du dich nicht mehr regen.

eine andere Version des Schlusses.

Bhiodh stròlaichean is brataichean,  
San tòir air faithche fraoich leat,  
Bhiodh nuall do phìob san racanaich  
A' casgairt clann na daobhachd!

Banner und Fahnen folgen Dir auf der  
Verfolgungsjagd auf der Heide  
und wild dein Dudelsack erklingt  
während die Söhne des Bösen  
dahingeschlachtet werden!

Tha Lachlann 'na shuain! Tha Lachlann 'na shuain! Lachlann schläft! Lachlann schläft!  
Tha Lachlann 'na shuain! Tha Lachlann 'na shuain! Lachlann schläft! Lachlann schläft!  
Tha Lachlann 'na shuain! Tha Lachlann 'na shuain! Lachlann schläft! Lachlann schläft!  
Gu Là Luain cha dùisg e!

Bis zum Jüngsten Tag wird er nicht  
erwachen!

### **Cùmha Mhic an Tòisich (Version 3)<sup>704</sup>**

McLeod und Bateman ergänzen zu der folgenden Version, dass sie wohl auch ein *caoineadh*, ein Klagelied für professionelle Klageweiber war. Die Tradition der Totenklage war bis ins 19. Jahrhundert hinein noch im Hochland verbreitet. Ebenso weisen sie darauf hin, dass das Motiv des Stückes weit verbreitet ist und in mehreren anderen Liedern auftaucht, so zum Beispiel bei Uilleam Ros unter dem Titel *An t-òran eile*.<sup>705</sup>

<sup>704</sup> Diese Version hat der Autor von Ailean Dòmhnallach, Allan MacDonald, Glenuig 2003 auf South-Uist gelernt, sie ist auch auf der CD "Fhuair mi pòg" von Margaret Stuart & Allan MacDonald eingespielt.

<sup>705</sup> MacLeod u. Bateman (2007: 408)

Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
Leag iad thu, laoigh, leag iad thu  
Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
'M bealach a' ghàrraidh.

Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
du wurdest gefällt, Liebster, du wurdest gefällt  
Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
an der Lücke der Mauer.

'S truagh nach robh mis' an sin  
'S truagh nach robh mis' an sin  
'S truagh nach robh mis' an sin  
'S ceathr' air gach làimh dhomh.

Schlimm, dass ich nicht da war  
Schlimm, dass ich nicht da war  
Schlimm, dass ich nicht da war  
Und Viere an jeder meiner Hände.

Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
Leag iad thu, laoigh, leag iad thu  
Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
'M bealach a' ghàrraidh.

Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
du wurdest gefällt, Liebster, du wurdest gefällt  
Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
an der Lücke der Mauer.

An leann thog iad gu d' bhanais  
An leann thog iad gu d' bhanais  
An leann thog iad gu d' bhanais  
Air d' fhalairidh<sup>706</sup> bha e.

Das Bier, das sie zu deiner Hochzeit brachten  
Das Bier, das sie zu deiner Hochzeit brachten  
Das Bier, das sie zu deiner Hochzeit brachten  
zu deinem Leichenschmaus gab es es.

Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
Leag iad thu, laoigh, leag iad thu  
Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
'M bealach a' ghàrraidh.

Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
du wurdest gefällt, Liebster, du wurdest gefällt  
Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
an der Lücke der Mauer.

Bha mi 'm bhréidich am ghruagaich  
Bha mi 'm bhréidich am ghruagaich  
Bha mi 'm bhréidich am ghruagaich  
'S am bhantraich 's an aon uair ud

Braut war ich und Jungfrau  
Braut war ich und Jungfrau  
Braut war ich und Jungfrau  
und Witwe zur gleichen Stunde

---

<sup>706</sup> Begriff aus dem Dialekt von South-Uist. > Leichenschmaus

Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
Leag iad thu, laoigh, leag iad thu  
Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
'M bealach a' ghàrraidh.

Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
du wurdest gefällt, Liebster, du wurdest gefällt  
Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
an der Lücke der Mauer.

Gun chron air an t-saoghal ort  
Gun chron air an t-saoghal ort  
Gun chron air an t-saoghal ort

Du warst ohne Makel  
Du warst ohne Makel  
Du warst ohne Makel

Ach nach d' fheud thu saoghal buan fhàistinn. Aber ein langes Leben war dir nicht vergönnt.

Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
Leag iad thu, laoigh, leag iad thu  
Ochòin a laoigh, leag iad thu,  
'M bealach a' ghàrraidh.

Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
du wurdest gefällt, Liebster, du wurdest gefällt  
Oh weh Liebster, du wurdest gefällt  
an der Lücke der Mauer.

### **Chaidh na fèidh thairis ort**<sup>707</sup>

Chaidh na fèidh thairis ort  
Chaidh na fèidh thairis ort  
Chaidh na fèidh thairis ort  
am bealach cùl a' ghàrraidh

Die Hirsche gingen über dich  
die Hirsche gingen über dich  
die Hirsche gingen über dich  
an der Lücke der Mauer

Leag iad thu, thog iad thu  
Leag iad thu, thog iad thu  
Leag iad thu, thog iad thu  
Leag iad chun an làir thu.

Sie fällten dich, sie hoben dich.  
sie fällten dich, sie hoben dich.  
sie fällten dich, sie hoben dich.  
sie fällten dich zu Boden.

Das Motiv der Frau, die des morgens Jungfrau, mittags Braut und abends Witwe ist, findet sich in Version 1 und 3.

---

<sup>707</sup> Fragment, gelernt von Ailean Dòmhnallach, Allan MacDonald, Glenuig, Sommer 2008

### Version 1

Bha mi 'm mhurnaich 's am bhréidich,  
Bha mi 'm chrunaich 's am chéilidh  
Och nan Och mar a dh' éirich  
Dhomh fhéin san aon latha

Ich war Jungfrau, ich war Braut  
ich trug den (Trauer)-schleier  
Oh weh, oh weh, was geschah mir  
alles an einem Tag.

Bha mi 'm stiomaich 's am bhréidich,  
  
Tha mi 'm bhantraich bhodhd dheuraich,  
Lot nan lot dha mo léireadh,  
'S cha dèan céirin domh stàtha.

Ich war bekränzt, ich trug den  
Brautschleier  
ich bin eine arme, tränenreiche Witwe  
weh oh weh, welch ein Leid  
kein Pflaster kann mich heilen.

### Version 3

Bha mi 'm bhréidich am ghruagaich  
Bha mi 'm bhréidich am ghruagaich  
Bha mi 'm bhréidich am ghruagaich  
'S am bhantraich 's an aon uair ud

Braut war ich und Jungfrau  
Braut war ich und Jungfrau  
Braut war ich und Jungfrau  
und Witwe zur gleichen Stunde

Während Version 1 und 3 das Geschehen rund um das Unglück und die Verzweiflung der Witwe beschreiben, gerät Version 2 eher zu einer persönlichen Abrechnung mit dem grausamen Schicksal und einem Ruf nach Rache. Hier ist eine Verbindung zur Version aus BW XI,9. Obwohl auch die Geschichte des Abwurfes beim Reiten in Version 2 erzählt wird, gibt es offensichtlich sowohl hier als auch in BW XI,9 unbekannte Täter, die ihre Hand im Spiel haben.

### Version 2

Air sgàth 'n Tì chaidh a cheusadh,  
Rìgh, gheuraich do ghnùis dhaibh,  
Crùn do rùn air luchd-reubainn,

Im Namen des Gekreuzigten  
schärfe Dein Angesicht  
vollende Deinen Willen an den Mördern

Cum do gheurlann an dùsgadh!  
Feuch mis' air mo léireadh,  
Feuch creuchdan mo dhùthcha,  
Glac am madadh 'na gharaidh,  
'S gabh an aicheamhail dhùbailt!

halte Deine Schneide bereit.  
Sieh meine Verzweiflung  
Sieh die Wunden meines Landes  
Fange den Wolf in seiner Höhle  
Und räche in doppelt!

### KB XI,9

Even at the dead time of the night,  
Oh onochri oh! Oh onochri oh!  
They broke my bower and slew my knight

Sogar in der toten Zeit der Nacht  
brachen sie in meine Kemenate ein  
und töteten meinen Ritter.

Oh onochri oh! Oh onochri oh!

Kehren wir nun zu Robert Burns und Dr. Blacklocks Kommentar zurück. Er nennt die gälische Vorlage eine *wild and plaintive Gaelic air*, eine wilde und klagende gälische Melodie. Und wenn man Version 3 hört bzw. damit zusammenhängend den gesamten *pìobaireachd*, dann ist dem kaum etwas hinzuzufügen.

Schaut man sich den Titel des Liedes an, so ist die Version *ono chrie*, die wir bei Oswald finden, lautmalerisch fast identisch mit *Ochòin a laoigh* in Version 3.

Bei allen Varianten des Liedes stellt sich allerdings das Problem, dass die Liedzeile Oh onochri oh! Oh onochri oh! nicht entsprechend an den Stellen im gälischen Text auftaucht, wo man sie vermuten würde, wenn denn der gälische Titel Pate für den englischen gestanden haben sollte. Hier weist das folgende irische Stück größere Ähnlichkeit auf, ebenso von der Melodie her.<sup>708</sup>

### Caoineadh na dtri Muire<sup>709</sup>

S a Pheadair, a aspail, an bhfaca tú mo ghrá bán?  
Ochón, is ochón ó!

<sup>708</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=3JEiuM\\_eHuw](https://www.youtube.com/watch?v=3JEiuM_eHuw) besucht am 3. März 2019

<sup>709</sup> <https://www.joeheaney.org/en/caoineadh-na-dtri-muire-2/> besucht am 14. Februar 2019

Chonaic mé ar ball é dhá ruaigeadh ag an námhaid.

Ochón, is ochón ó!

Muise, cé hí sin siar a bhfuil a gruaig le fána?

Ochón, is ochón ó!

Muise, cé a bheadh ann mara mbeadh mo mháithrín?

Ochón, is ochón ó!

Muise, cé hé an fear breá atá ar chrann na páise?

Ochón, is ochón ó!

An é nach n-aithníonn tú do mhac, a mháithrín?

Ochón, is ochón ó!

An é sin an maicín a d'iompair mé trí rátha?

Ochón, is ochón ó!

Nó an é sin an maicín a rugadh ins an stábla?

Ochón, is ochón ó!

Nó an é sin an maicín a hoileadh in ucht Mháire?

Ochón, is ochón ó!

A mhicín mhúirneach tá do bhéal is do shróinín gearrtha.

Ochón, is ochón ó!

Is crochadh suas í ar ghuaillí árda

Ochón, is ochón ó!

Is buaileadh anuas í faoi leacachaí na sráide.

Ochón, is ochón ó!

Muise, buailigí mé féin, ach ná bainidh le mo mháithrín!

Ochón, is ochón ó!

Maróidh muid thú féin, agus buailfidh muid do mháithrín.

Ochón, is ochón ó!

Is cuireadh go cnoc Chealbhraí é ag méadú ar a pháise;

Ochón, is ochón ó!

Bhí se ag iompar na croiche agus Simon lena shála.

Ochón, is ochón ó!

Is cuireadh táirní maola thrína chosa 'gus a lámha

Ochón, is ochón ó!



Is cuireadh sleá thrína bhrollach alainn.

Ochón, is ochón ó!

Muise éist, a Mháthair, is ná bí cráite

Ochón, is ochón ó!

Tá mná mo chaointe le breith fós, a Mháithrín.

Ochón, is ochón ó!

### **Klage der Drei Marien**

Hl. Jungfrau: Petrus, Apostel, hast Du meinen blonden Liebling gesehen?

Ochón, is ochón ó!

Petrus: Ich habe ihn gerade gesehen, gejagt vom Feind.

Ochón, is ochón ó!

Soldat: Wer folgt hier nach, so mit aufgelöstem Haar.

Ochón, is ochón ó!

Jesus: Wer anderes als meine Mutter könnte das sein?

Ochón, is ochón ó!

Hl. Jungfrau: Wer ist der schöne Mann dort auf dem Kreuz der Passion?

Ochón, is ochón ó!

Jesus: wie kannst Du mich nicht erkennen, Mutter?

Ochón, is ochón ó!

Hl. Jungfrau: Ist dies der Sohn, den ich drei Jahreszeiten getragen habe? Ist es der, der im Stall geboren wurde? Ist es der Sohn, der an Mariens Brust genährt wurde?

Ochón, is ochón ó!

Oh mein lieber kleiner Sohn, Dein Mund und Deine kleine Nase sind verletzt.

Ochón, is ochón ó!

Sie wurde auf hohe Schultern gehoben und auf die Pflastersteine der Straße abgesetzt.

Ochón, is ochón ó!

Jesus: Schlagt mich, aber rührt meine Mutter nicht an.

Ochón, is ochón ó!

Soldat: Wir werden Dich töten und Deine Mutter schlagen.

Ochón, is ochón ó!

Und er wurde zum Kalvarienberg geführt, um seine Passion zu erhöhen.

Ochón, is ochón ó!

Er trug das Kreuz, Simon zu seinen Fersen

Ochón, is ochón ó!

Stumpfe Nägel wurden durch seine Füße und Hände getrieben

Ochón, is ochón ó!

und ein Speer durch seine herrliche Brust

Ochón, is ochón ó!

Jesus: Höre Mutter, und sei nicht verzweifelt,

Ochón, is ochón ó!

die Frauen, die mich beklagen, müssen erst noch geboren werden.

Ochón, is ochón ó!

*Cumha Mhic an Tòisich* liegt in der gälischen Kultur in einer Melodien- und Textfamilie vor. Die zugrundeliegende Geschichte wird in unterschiedlich langen Handlungssträngen erzählt, teilweise nur noch fragmenthaft, wie in der Version *Chaidh na fèidh thairis ort*, bei der nur noch die Tatsache des Todes durch Tiere erzählt wird (hier Hirsche, statt des Pferdes), während die Versionen aus der Killin-Collection bzw. aus Carmina Gadelica in epischer Breite den Verlust des Ehegatten und den Schmerz der Braut schildern, welcher teilweise mit äußerst brutalen Rachedgedanken einhergeht. In allen Versionen taucht das Grundmotiv, der ùrlar des Piobaireachds, auf, welcher auch schemenhaft am Beginn von *O ono Chrio* zu erkennen ist. Der ùrlar wird hier jedoch nur als Motiv benutzt, um dann die Melodie weiterzuentwickeln. Weitere Ähnlichkeiten sind nicht mehr auszumachen, alleine das Textfragment des Klagerufs *o choin a laoigh* wird möglicherweise als *O ono Chrio* regelmäßig wiederholt.

<b>Cumha Mhic An Tòisich</b>	<b>Silben</b>	<b>Oh onochri oh!</b>	<b>Silben</b>
O chòin a laoigh, leag 'ad thu	7	Oh was not I a weary wight,	8
leag 'ad thu, a laoigh, leag 'ad thu	8	Oh onochri oh! Oh onochri oh!	10
O chòin a laoigh, leag 'ad thu	7	Maid, wife, and widow in one night	8
'm bealach a' ghàrraidh	5	Oh onochri oh! Oh onochri oh!	10

Wie oben ersichtlich, ist die Silbenzahl in *Cumha Mhic An Tòisich* eher unregelmäßig, bei *Oh onochri oh!* folgt sie einem regelmäßigen Muster. Allerdings ist der Vergleich hier auch wenig aussagekräftig, da die Melodieführung in beiden Versionen sehr unterschiedlich ist,

Die "Beweislage" ist hier eher dünn. Zu vermuten ist, dass es sich bei der Übernahme eher um ein Motiv handelt, welches so oder so ähnlich in einigen gälischen Liedern vorkommt. Als möglicher weiterer Kandidaten aus dem gälischen Kulturraum käme hier eher das irische *Caoineadh na dtri Muire* in Frage.

#### **Caoineadh na dtri Muire**<sup>710</sup>

S a Pheadair, a aspail, an bhfaca tú mo ghrá bán?	Oh, Petrus, Oh Apostel, sahst Du meinen blonden Liebling
Ochón, is ochón ó!	Ochón, is ochón ó!
Chonaic mé ar ball é dhá ruaigeadh ag an námhaid.	Ich sah ihn, im Angesicht seiner Feinde
Ochón, is ochón ó!	Ochón, is ochón ó!

Hier gleicht die gälische Version der Thomson-Beethoven-Fassung in einem entscheidenden Punkt: der Abfolge von reiner Textzeile und Klagelaut in Zeile 2 und 4. Es handelt sich hier um ein geistliches Lied, welches aus der heidnischen Tradition des *caoine* oder *caoineadh*, d.h. der Totenklage, entstanden ist. Wenn es infrage kommen sollte als Vorlage für die Melodievorlage von *Oh ono chrio*, die in Varianten in Melodiesammlungen enthalten ist, zu denen Thomson Zugang hatte und die er dann Beethoven schickte, dann wäre dies der einzige Fall eines Liedes mit einem zumindest geistlichen Hintergrund, welches Eingang in die Thomson-Sammlung gefunden hätte.

Es darf nicht vergessen werden, dass ja Beethoven die Texte seiner Melodievorlagen nicht kannte. Es waren u.a. Robert Burns und Sir Walter Scott, die die Textvorlage lieferten, welche Thomson auf die von Beethoven bearbeitete Melodie übertrug. Die Probleme, die es mit dieser Vorgehensweise gab, sind bereits erwähnt worden und sorgen auch hier möglicherweise für Verwirrung und Probleme bei der Rekonstruktion der Vorlage.

Geht man davon aus, dass *Cumha Mhic An Tòisich* die Vorlage für *Oh onochri oh* ist, dann muss man entweder von Grundlagenkontrafaktur oder von Entlehnung sprechen. Für Ersteres spricht, dass von der Melodie noch ein Grundmuster vorhanden ist, welches dann, wie bei den anderen *Pìobaireachd*-Vorlagen, ebenfalls in eine andere Richtung entwickelt worden ist, einen neuen Grundriss bekommt, wie Gennrich es nennt. Allerdings taucht das Motiv in jeder Strophe wieder auf. Für Letzteres, nämlich eine Entlehnung, spricht, dass

---

<sup>710</sup> Der komplette Text mit Hörbeispiel und Informationen zum Inhalt, gesungen im Sean Nós Stil von Joe Heaney: <https://www.joeheaney.org/en/caoineadh-na-dtri-muire-2/> besucht am 14. Februar 2019

wirklich nur zu Beginn der Melodie ein ähnlich klingendes Motiv erkennbar ist, welches bereits nach der zweiten Liedzeile in eine andere Richtung geht. Die Verbindung zur gälischen Kulturwelt wäre hier ausnahmsweise über den später dazukommenden englischen Text erfolgt, der teilweise die gleiche Geschichte wie der gälische erzählt. Und dass es sich bei der Melodie um eine gälische Vorlage handelt, belegt der Kommentar im SMM, "Dr. Blacklock informed Burns, that this song, (...) is adapted to a wild and plaintive Gaelic air".<sup>711</sup>

Aber es gibt weitere Indizien für eine Verbindung zu gälischen Klageliedern und damit auch wieder zu *cumha Mhic an Tòisich*. Ein Grund dafür, weshalb die Melodie für dieses Stück so schwer zu rekonstruieren ist, ist die Tatsache, dass sich alle *caoine(adh)* oder *cumha* sehr ähnlich sind.

Die Totenklage, in Schottland oft anglisiert coronach genannt (aus gäl.: *comh*, und *ranach* = gemeinsam weinen), besteht laut Purser aus drei Teilen: "Zuerst einen tiefen Murmeln, bei dem der Name des Toten wiederholt wird, dann der *tuiream*, bei dem der Charakter und Lebenswandel des Toten besungen wird, abgeschlossen durch den *seisig-bhàis*, den Aufschrei, eine Abfolge von bedeutungslosen Vokalsilben, (...)." <sup>712</sup> Dieser Aufbau wird von Lillis O Laoire aus Irland bestätigt, wenn er Breandán Ó Madagáin zitiert:

"De réir an Ollaimh Bhreandáin Uí Mhadagáin, bhí trí chuid sa chaoineadh féin. Ar dtús bhíodh an ghairm i gceist. B'ionann é sin agus monabhar íseal. B'fhéidir go ndéarfadh an bhean ainm an mharbháin go híseal di féin nó go ndéanadh sí focail ar nós, 'Mo ghrá thú is mo chumann!' nó a leithéid a athrá arís is arís eile. Bheadh an bhean ag ullmhú píosa véarsaíochta agus nuair a bheadh sé sin réidh chasadh sí é le guth ceoil. Nuair a bheadh sé ráite, déarfadh sí an tríú cuid: an 'gol'. 'Ochón' nó 'olagón' nó 'ailliliú' nó 'abh ó!' (...)." <sup>713</sup>

"Nach Prof. Breandán Ó Madagáin bestand die Totenklage selbst aus drei Teilen. Zuerst wurde sein Name angerufen. Das geschah sehr monoton und tief. Die Klagefrau wiederholte den Namen des Toten oder wiederholte die Worte: Mein Liebling und mein Gefährte. Danach verfasste die Frau einen Vers und wenn dies getan war, sang sie ihn mit Musik in der Stimme. Wenn dies gesagt war, sprach sie im dritten Teil, dem "gol": 'Ochón', oder, 'olagón' oder 'ailliliú', oder abh ó! (...)."

---

<sup>711</sup> SMM, Band 4, Seite 92

<sup>712</sup> Purser (2007: 23)

<sup>713</sup> <https://www.joeheaney.org/en/part-of-a-caoineadh-in-the-conamara-tradition/> besucht am 9. Mai 2019

Das musikalische Prinzip wird 1870 von Alexander Carmichael beobachtet: "Als der Leichenzug das Haus verließ, stieß die Frau eine wilde Kadenz (von Tönen, Anm. d. A.) aus. Zuerst war ihre Stimme tief und zitternd, dann stieg sie nach und nach zu größerer Höhe an."<sup>714</sup> Dieses Prinzip ist klar bei Beethoven wiedererkennbar. Sogar der Klageruf ist Bestandteil dieses melodischen Höhepunktes geblieben, so wie es bei *Caoineadh na dTri Muire* und *Cumha Mhic an Tòisich* ebenfalls zu hören ist. Das Problem bei der Identifizierung einer einzelnen Melodie für ein caoineadh oder ein cumha ist: "Ein caoineadh hat bis auf den *gol* keine festgelegte Melodie, aber der Refrain ist bei vielen Stücken dieser Art sehr ähnlich. Es beginnt hoch mit einem Halbton und geht dann langsam die Tonleiter hinunter. Eine absteigende Phrase ist eine natürliche, um Trauer auszudrücken, die Halbtöne verstärken das Gefühl. Am Ende eines Refrains steigt die Melodie wieder auf und springt eine Oktave höher."<sup>715</sup>

## Caoineadh Na DTri Muire



716

<sup>714</sup> CG, II, 309: As the funeral procession left the house, the woman set up a plaintive cadence. At first her voice was low and tremulous, but gradually rose to a great height.

<sup>715</sup> Purser (2007: 23)

<sup>716</sup> Notierung bei [thesession.org/tunes/13239](http://thesession.org/tunes/13239). hier mehrere Varianten. besucht am 8. Mai 2019

## Oh ono chrio.

89 Oh was not I a weary wight! oh on\_o chri

Slow

oh! oh o - no - chri O! Maid, Wife, and Wi - dow,

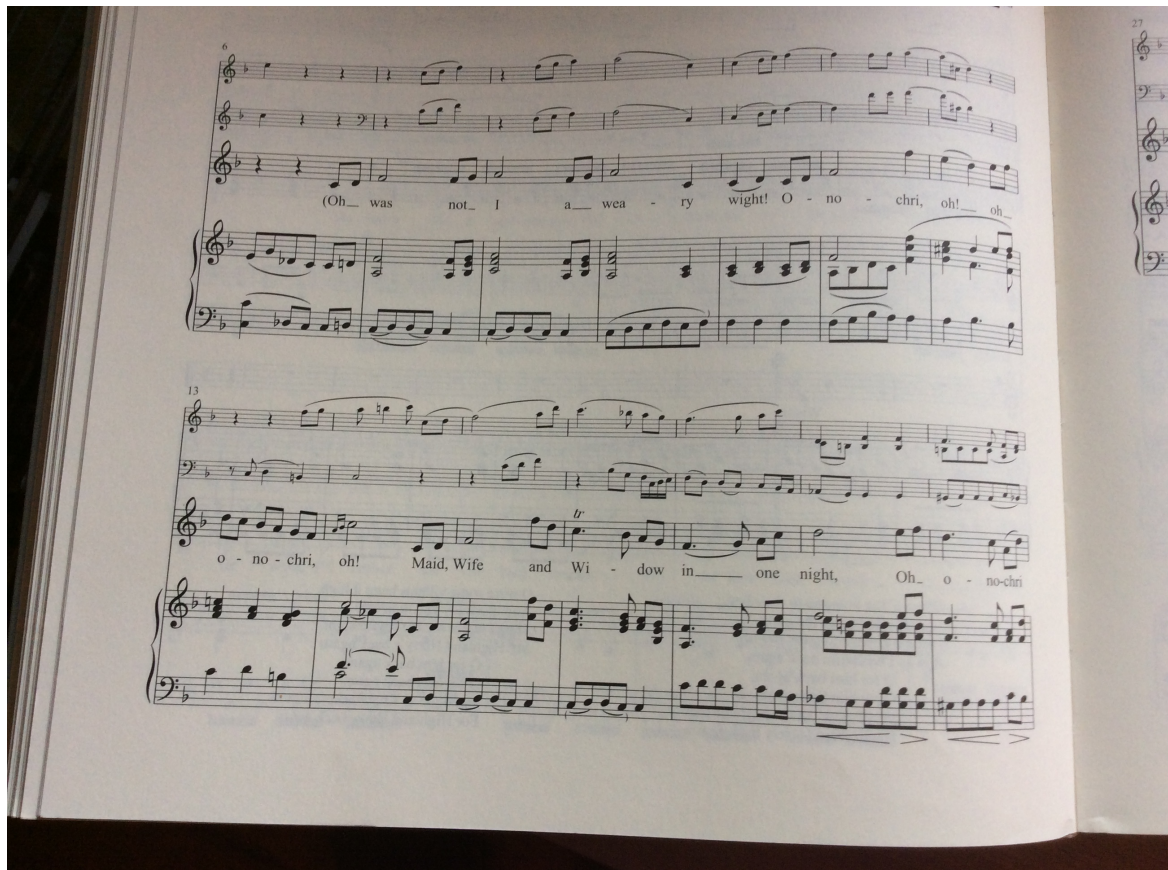
in one night! oh o - no - chri o - no - chri o - no - chri O!

When in my soft and yiel - ding arms, oh o - no - chri

oh o - no - chri O! when most I thought him free from

harms, oh o - no - chri o - no - chri o - no - chri oh!

Even at the dead time of the night, &c.  
 They broke my Bower, and flew my Knight, &c.  
 With ae lock of his jet black hair, &c.  
 I'll tye my heart for ever mair; &c.  
 Nae fly-tongued youth, or flattering swain, &c.  
 Shall e'er untye this knott again; &c.  
 Thine still, dear youth, that heart shall be, &c.  
 Nor pant for aught save heaven and thee, &c.



Beim Vergleich der hier gezeigten drei Notierungen (die letzte hier von Beethoven) trifft diese Beschreibung des *caoineadh* Ó Madagáns, Carmichaels und Purser auf alle drei zu. Alle Stücke entsprechen der Beschreibung insofern, als sie tief beginnen und tendenziell auch tief bleiben, sich dann nach oben orientieren, um den Sprung eine Oktave höher in dem Teil zu vollziehen, in dem der *gol* mit dem Klageruf beginnt. *Coineadh na dtrì Muire* beginnt hoch in einem Auftakt, geht hinunter auf D in Takt 1, um dann in Takt 5 eine Oktave höher auf D zu springen. Die Notierung von *O Ono Chrio* im SMM zeigt den Sprung nach dem Auftakt von F nach F in Takt 5. Und Beethovens Fassung springt ebenfalls von F nach F in Takt 5 der Melodie, wenn man das Vorspiel nicht berücksichtigt. Alle drei Stücke vollziehen diesen typischen Sprung in Takt 5 der Melodie. Trotz aller Varianten und Bearbeitungen bleiben die typischen musikalischen Merkmale des *caoineadh* erhalten. Und da der Klageruf so typisch für das gälische Genre ist, fiel allen, die diese Melodie in die englischsprachige (und auch deutschsprachige) Musikwelt übertrugen, keine sinnvolle Übersetzung ein. Selbst Thomson,

<sup>718</sup> BW: Notenband (1999: 146)

der gerne alles veränderte, tat das in diesem Fall nicht. Es blieb in diesem einzigen Fall einer Beethoven-Bearbeitung beim gälischen Titel!

Es liegt hier eine alte Melodie einer Totenklage als Grundlage vor, die anschließend mit der Geschichte der Highland Widow von Burns verbunden wurde, die wiederum auf einem Nachruf basiert. Auf diese Weise fand trotz aller Veränderungen die Melodie einer Totenklage des Genres *caoineadh* mit der Geschichte um einen grausamen Tod im Genre des Nachrufes im Stil der *cumha* aus der *ceòl mòr* bei Beethoven zusammen.



<b>Vermutung nach Gehör:</b>		keine
<b>BW Kritischer Bericht:</b>		keine Informationen
<b>Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven</b>		
		24. Januar 1817
<b>Tunearch.org:</b>		Kinrara <sup>719</sup>
<b>Thesession.org:</b>		Kinrara <sup>720</sup>
<b>Informanten:</b>		keine
<b>Literatur:</b>	SMM	Stenhouse <sup>721</sup>
	ESM	"entspricht der Melodie von "Niel Gows Strathspey" <sup>722</sup>
<b>Gälische Entsprechung:</b>		Ceann Ràrà
<b>Sammlungen:</b>		Simon Fraser Nr.118, Seite 45 dort: Ceann Ràrà/Kinrara "Dance and song
<b>Hörbeispiel</b>		SFC: Ceann Ràrà 11
<b>Internet</b>		thesession.org/tunes/14860#setting33287
<b>Liedart</b>		nicht feststellbar, da kein Text
<b>Gälischer Text</b>		kein gälischer Text auffindbar.

### Bemerkungen

Stenhouse nennt Robert Couper<sup>723</sup> als Textdichter für "Red gleams the sun". Das Stück heißt in Coupers Version von 1804 "Kinrara". Die Liedmelodie wird Niel Gow zugeschrieben. Couper hat das Thema zweimal bearbeitet, ein weiteres Gedicht nennt ebenfalls den Ort Kinrara.<sup>724</sup> Der kürzere Text, Seite 255/256 bei Couper ist identisch mit der Fassung des

<sup>719</sup> [https://tunearch.org/wiki/Annotation:Kinrara\\_\(1\)](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Kinrara_(1))

<sup>720</sup> <https://thesession.org/tunes/14860#setting33287>

<sup>721</sup> Stenhouse in SMM (1962: 441)

<sup>722</sup> ESM (1900: 216)

<sup>723</sup> Couper (1804: 255/256)

<sup>724</sup> Couper (1804: 249)

Liedes bei Thomson/Beethoven.<sup>725</sup> In diesem Text wird in Zeile 4 auch der Ort Kinrara genannt.<sup>726</sup>

Eine Melodie mit dem gleichen Titel in Englisch und Gälisch (Ceann Ràra) findet sich bei Simon Fraser und wird dort als "dance and song" klassifiziert.<sup>727</sup> Der Melodietitel bezieht sich auf die Sommerresidenz der Duchess of Gordon, Kinrara Lodge, in der Nähe von Kingussie am Fluss Spey im schottischen Hochland.<sup>728</sup> Diese Information findet sich auch bei [tunearch.org](https://tunearch.org).<sup>729</sup>

Obwohl bei Simon Fraser darauf hingewiesen wird, dass es sich bei Ceann Ràra um einen "song" handelt, konnte kein Text ausfindig gemacht werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass er nicht existiert und nicht vielleicht im Rahmen weiterer Untersuchungen doch noch zutage gefördert wird. Möglicherweise hat er aber auch nie existiert, und Fraser bezieht sich nur auf das englischsprachige Lied.

Musical score for two pieces. The first piece is titled "Ceann-ràra." and the second is titled "Kinrara." Both are in 2/4 time and feature a treble and bass clef. The first piece is marked with a trill (tr) and the number \*118. The second piece is also marked with a trill (tr). The score includes a piano accompaniment with a bass line and a treble line.

Musical score for a piece titled "Dance and Song." It is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The score includes a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The number 47 is written above the first staff, and the number 730 is written below the second staff.

<sup>725</sup> vergl. KB (1999: 87)

<sup>726</sup> KB (1999: 87)

<sup>727</sup> SFC (1816: 103)

<sup>728</sup> Stenhouse in SMM (1962: 441)

<sup>729</sup> [https://tunearch.org/wiki/Annotation:Kinrara\\_\(1\)](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Kinrara_(1))

<sup>730</sup> Simon Fraser (1816: 47) Nr 118

Diese Melodie ist Jane (oder auch Jean), Duchess of Gordon gewidmet, einer schillernden Dame der schottischen Gesellschaft. Sie lebte von 1749 bis 1812, stammte aus sehr einfachen Verhältnissen in Edinburgh und heiratete im Jahre 1767 Alexander, den 4. Duke of Gordon. Sie galt als extravagante, durchsetzungsfähige und großzügige Gastgeberin zahlreicher gesellschaftlicher Ereignisse in Edinburgh, London, sowie auf dem Stammsitz der Gordons in der Nähe von Fochabers in Moray. Sie wurde eine Ikone ihrer Zeit und galt als "empress of fashion" der gehobenen Kreise.<sup>731</sup>

Miers bezeichnet sie als "Schlüselfigur (...), denn sie war eine Pionierin für eine neue Art das Hochland zu erleben, zu der Zeit, als Europa mit der Vorliebe für alles Wilde überschwemmt wurde; sie verband es mit einer malerischen Ästhetik."<sup>732</sup>

Nachdem die Ehe mit dem Duke of Gordon 1790 zerbrach, widmete sie sich dem Plan, eine kleine Hofstelle in Kinrara nach ihren Wünschen umzugestalten, um dort ihre Freunde aus der städtischen Gesellschaft im Sommer zu empfangen. Sie ergab sich dem Landleben, allerdings mit dem Vorzug, dass ihr französischer Koch eine standesgemäße kulinarische Versorgung sicherstellte.

Im Jahre 1800 ließ sie in der Nähe der kleinen Farm eine standesgemäße cottage villa errichten, die sie trotz zunehmender finanzieller Schwierigkeiten in den nächsten Jahren erweitern ließ. Inventurlisten aus dem Jahre 1804 geben einen guten Einblick in die reichhaltige Einrichtung des Landhauses, die Innenausstattung wurde von Spezialisten aus London besorgt, und im Jahre 1830 verfügte die Küche über Sèvres- sowie Dresdner-Porzellan.

Die Ausstattung der Sommerresidenz Kinrara war wegweisend für die Inneneinrichtung weiterer ähnlicher Anwesen im schottischen Hochland, Miers vergleicht es von der Atmosphäre her auch mit dem Dorf, welches sich Marie Antoinette im Park von Versailles errichten ließ, um dort eine Art Landleben zu genießen.<sup>733</sup>

Die Duchess of Gordon wurde nach Miers wohl stilistisch bei der Gestaltung des Parks von einem ihrer nächsten Nachbarn, James MacPherson, dem Autor des Ossian beeinflusst. Jane of Gordon hat mit der Errichtung und Einrichtung von Kinrara einen Stil begründet, der wegweisend für die Einrichtung weiterer herrschaftlicher Anwesen sein sollte. Das

---

<sup>731</sup> Miers (2017: 82)

<sup>732</sup> Miers (2017: 81): "key figure (...) for she pioneered a new way of experiencing the Highlands when the fashion for wilderness was sweeping Europe, and imbued it with a picturesque aesthetic."

<sup>733</sup> Miers (2017: 85)

schottische Hochland mit seinen beeindruckenden Landschaften diene als Kulisse für die sommerlichen Vergnügungen der großstädtischen Gesellschaft. Miers schildert diesen Stil in Kontrast zu anderen Damen, die im Hochland eine zweite Heimat gefunden hatten, hier besonders Anne Grant of Laggan, die zwar ebenfalls die romantische Seite des Hochlandlebens betonte, sich aber auf die sie umgebende Kultur einließ, in dem sie zum Beispiel Gälisch lernte.<sup>734</sup> Grant gibt einen Einblick in ihre Auffassung des Hochlandlebens in ihren *Letters from the Mountains*, die zu ihrer Zeit großen Zuspruch beim Publikum genossen. Als Dichterin steuerte sie Texte für die Thomson-Beethoven-Fassung von Faithful Johnie, Opus 108, Nr. 20 bei.<sup>735</sup> Ein weiteres Beispiel ist der zweite Text für *The lovely Lass of Inverness*, Opus 108, Nr. 8, der ebenfalls von Anne Grant stammt.<sup>736</sup>

Auch Jane of Gordon engagierte sich für die sie umgebene Landbevölkerung und schaffte z. B. Arbeitsplätze in der Landwirtschaft. Wenn sie auch selbst nicht künstlerisch tätig war, förderte sie doch Musik, Literatur, und Dichtung in ihrem persönlichen Umfeld. Miers benennt sie als Gönnerin von Robert Burns und Niel Gow.<sup>737</sup> Robert Burns hatte bereits seit 1787 Kontakt zu den Gordons. Auf seiner Hochlandreise besuchte er Castle Gordon und erhielt von dem dortigen Bibliothekar den Text für das schottische Lied *Cauld Kail in Aberdeen*.<sup>738</sup> Dieses Lied wurde später von Joseph Haydn bearbeitet.<sup>739</sup>

Lady Gordon wurde zu eine seiner Mäzene. Burns las im gleichen Jahr 1787 sein Gedicht *The winter's night* in ihrem Salon in Edinburgh.<sup>740</sup> 1789 widmete er ihr ein Gedicht mit dem Titel *The Duchess of Gordon's Reel Dancing*.<sup>741</sup> Niel Gow spielte häufig zu Tanzveranstaltungen in Kinrara, auf ihn geht eine Melodie mit dem Namen *Duchess of Gordon* zurück.<sup>742</sup> Es gibt ein weiteres Stück, welches Jane Gordon zu ihrem Tode gewidmet wurde, *Lament for the Death of Jane the Duchess of Gordon*.<sup>743</sup>

Diese Verbindungen geben möglicherweise Hinweise auf die Herkunft der Melodie von *Kinrara*. Wir wissen, dass Simon Fraser und Niel Gow miteinander bekannt waren. Es ist also

---

<sup>734</sup> Mier (2017: 86)

<sup>735</sup> KB (1999: 75)

<sup>736</sup> KB (1999: 63)

<sup>737</sup> Miers (2017: 82)

<sup>738</sup> [http://www.burnsmuseum.org.uk/collections/object\\_detail/3.6049](http://www.burnsmuseum.org.uk/collections/object_detail/3.6049) besucht am 4. August 2019

<sup>739</sup> Hob XXXIa:55: *Cauld Kail in Aberdeen*

<sup>740</sup> [http://www.burnsmuseum.org.uk/collections/object\\_detail/3.8079](http://www.burnsmuseum.org.uk/collections/object_detail/3.8079) besucht am 4. August 2019

<sup>741</sup> *The Complete Poetical Works of Robert Burns*: (1900: 133)

<sup>742</sup> wobei dieses Lied ein gälisches Gegenstück mit dem Titel *Chan eil fonn aig an nighean duibh hat*. siehe: [https://tunearch.org/wiki/Black\\_Girl\\_is\\_not\\_Cheerful\\_\(The\)](https://tunearch.org/wiki/Black_Girl_is_not_Cheerful_(The)) besucht am 4. August 2019

<sup>743</sup> [https://tunearch.org/wiki/Lament\\_for\\_the\\_Death\\_of\\_Jane\\_Duchess\\_of\\_Gordon](https://tunearch.org/wiki/Lament_for_the_Death_of_Jane_Duchess_of_Gordon) besucht am 4. August 2019

nicht ausgeschlossen, dass Fraser die Melodie von Gow in seine Sammlung aufgenommen hat. Es ist ebenfalls möglich, dass es sich um eine Eigenkomposition von Fraser gehandelt hat, und das Stück überhaupt keinen gälischen Hintergrund hat, sondern bei Fraser lediglich seinen gälischen Title dem Umstand verdankt, dass es sich bei diesem Title eben um einen Ortsnamen handelt, für den es eine gälische Entsprechung gibt.

Der englische Text, der mit der Zeile *Red gleams the sun* beginnt, stammt von Richard Couper<sup>744</sup> und soll zur Melodie *Niel Gow* gesungen werden. Die Melodie findet sich bei Niel Gow unter dem Titel *Kinrara* in seiner *4th Collection of Niel Gow Reels*.<sup>745</sup> Zwei Melodien mit dem Titel *Kinrara* findet sich in der *Kinrara Collection* von William Marshall aus dem Jahre 1800 einmal der *Kinrara Strathspey* und ein Stück mit dem Namen *Kinrara*. Wir haben es also offensichtlich mit einer seinerzeit sehr bekannten und beliebten Melodien-Familie zu tun, zu deren einzelnen Varianten es vielleicht nie einen gälischen Text gegeben hat. Es dürfte sich um einen relativen klaren Fall von regulärer Kontrafaktur handeln.

---

<sup>744</sup> KB (1999: 86)

<sup>745</sup> Niel Gow Reels 4. Band (1800: 5)

#### 13.2.4.

#### 7. Sir Johnie Cope

- Vermutung nach Gehör:** Unter Fy to the hills in the morning:  
Hier gibt es eine große Ähnlichkeit der Melodien zu Mòr nighean a' Ghiobarlain und zu O, chì mi na mòrbheanna.
- BW Kritischer Bericht:** Lied-Melodie: Fy to the hills in the morning<sup>746</sup>
- Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven**  
24. Januar 1817
- Tunearch.org:** Haoigh, Shonny Chope, 'n do dhùisg thu fhathast<sup>747</sup>
- Thesession.org:** keine Informationen
- Informanten:** Màiri MacInnes
- Gälische Entsprechung:** Mòr Nighean a' Ghiobarlain  
Chì mi na mòrbheanna
- Hörbeispiel**  
13 Mor Nighean A' Ghiobarlain Christine Primrose  
14 Johnny Cope Allan MacDonald  
PMD: Mor Nighean A' Ghiobarlain 05
- Sammlungen:** Patrick MacDonald Collection, Seite 21, Nr. 137 in einer falschen Schreibweise: Mòr nian a' ghiobarlain  
Elisabeth Ross Manuscript: Seite 154, Nr. 118 Mòr nighean a ghiberlain [Mòr, nighean a' ghiobarlain]  
Simon Fraser 1816, Seite 86, Lied Nr.209  
Gesto Collection Seite 95: Unter dem Liedtitel: Johnny Cope: Haoigh, Shonny Chope, 'n do dhùisg thu fhathast. Dun 1830:6) Lied Nr. 9. Hier wird ein Bezug auf Patrick MacDonald genannt.<sup>748</sup>
- Liedart:** Mòr nighean a' ghiobarlain Tanzlied (Strathspey)

---

<sup>746</sup> KB (1999: 87)

<sup>747</sup> [http://tunearch.org/wiki/Annotation:Johnny\\_Cope\\_\(1\)](http://tunearch.org/wiki/Annotation:Johnny_Cope_(1)) . alle besucht am 23. Oktober 2018

<sup>748</sup> MacDonald's setting is somewhat similar to the Scottish ten-part setting in Keith Norman MacDonald's Gesto Collection (1895)

## Chì mi na mòrbheanna, eine Art langsamer Walzer

### Gälischer Text

#### Mòr nighean a' ghiobarlain<sup>749</sup>

Fail il o rò na hò rò 's eagal leam,  
Fail il o rò na hò rò 's eagal leam,  
Fail il o rò na hò rò 's eagal leam  
Gun d' rinn fear eile foill anns a' choibhneas a bh' eadarainn.

Fail il o rò na hò rò ' ich fürchte mich  
Fail il o rò na hò rò ' ich fürchte mich  
Fail il o rò na hò rò ' ich fürchte mich  
dass ein Anderer die Zuneigung zwischen uns betrogen hat

Tha bucallan am brògan aig Mòr ní'n a' Ghiobarlain,  
Tha curca dubh le spòrsa air Mòr ní'n a' Ghiobarlain;  
Tha curca dubh le spòrsa air Mòr ní'n a' Ghiobarlain:  
Gur truagh nach robh mi pòst riut, mo Mhòr ní'n a' Ghiobarlain.

Mòr, die Tochter Giobarlains trägt Schnallen an den Schuhen  
Mòr, die Tochter Giobarlains trägt einen schwarzen Kopfputz mit Stolz  
Mòr, die Tochter Giobarlains trägt einen schwarzen Kopfputz mit Stolz  
Wie schade, dass ich nicht mit Dir verheiratet bin, meine Mòr, Tochter Giobarlains

'S mise nach biodh angrach nam b' ann leis an fhleasgach ud,  
Na spealpaire dhuin' uasal gad bhuaireadh le beadaradh;  
Na spealpaire dhuin' uasal gad bhuaireadh le beadaradh,  
Ach dol a thuiteam leis a' bhuachaill bha cuartach chruidh sheasgaidh a'm.

Ich wäre nicht ärgerlich gewesen, wenn es mit jenem jungen Mann gewesen wäre  
oder so ein höherer eitler Fatzke dich mit Versprechungen verlockt hätte  
oder so ein höherer eitler Fatzke dich mit Versprechungen verlockt hätte  
aber schwanger werden von dem Kuhhirten, der mein milchloses Vieh hütet!

---

<sup>749</sup> Text aus Elisabeth Ross Ms, Seite 154. Dt. Übersetzung durch den Autor

## Chì mi na mòrbheanna<sup>750</sup>

John Cameron 1856

O, chì, chì mi na mòrbheanna;  
O, chì, chì mi na còrrbheanna;  
O, chì, chì mi na coireachan,  
Chì mi na sgoran fo cheò.

Oh, ich kann die großen Berge sehen  
Oh, ich kann die schönen Berge sehen  
Oh, ich kann die Talkessel sehen,  
Ich sehe die Klüfte im Nebel

Chì mi gun dàil an t-àite 'san d' rugadh mi;  
Cuirear orm fàilte 'sa chànan a thuigeas mi;  
Gheibh mi ann aoidh agus gràdh nuair ruigeam,  
Nach reicinn air thunnachan òir.

Gleich sehe ich den Ort, an dem ich geboren wurde  
Man wird mich in der Sprache begrüßen, die ich verstehe  
Ich bekomme Zuwendung und Liebe, wenn ich ankomme  
die ich nicht für Tonnen von Gold verkaufen würde

*Sèist*

*Ref.*

Chì mi ann coilltean; chì mi ann doireachan;  
Chì mi ann màghan bàna is toraiche;  
Chì mi na fèidh air làr nan coireachan,  
Falaicht' an trusgan de cheò.

Ich sehe die Wälder, die Dickichte  
Ich sehe dort die baren und fruchtbarsten Felder  
Ich sehe die Hirsche in den Talgründen  
versteckt in den Schleiern des Nebels

Beanntaichean àrda is àillidh leacainnean;  
Sluagh ann an còmhnaidh is còire chleachdainnean;  
'S aotrom mo cheum a' leum 'gam faicinn;  
Is fanaidh mi tacan le deòin.

Hohe Berge und die schönsten Felsen  
Menschen leben dort mit den schönsten Bräuchen  
Leichten Schrittes springe ich, um sie zu sehen  
Und ich werde dort eine Zeitlang zufrieden verweilen

(...)<sup>751</sup>

## Bemerkungen

John Cope, auch Jonathan, war der Sohn von Oberstleutnant Henry Cope. Er begann 1707 seine Armee-Karriere als Kornett im Royal Dragoner Regiment, kämpfte in Spanien und kam bald unter die Schirmherrschaft von Generalmajor James Stanhope. In den Friedensjahren trat Cope in die Politik ein. Er war Abgeordneter des Unterhauses für Queensborough (1722-1727), Liskeard (1727-34) und Oxford (1738-41). Cope wurde 1735 zum Brigadegeneral befördert, 1739 zum Generalmajor und 1743 zum Generalleutnant. Sein militärischer Erfolg

<sup>750</sup> Text aus Gillies (2005: 289)

<sup>751</sup> Weitere Strophen siehe Gillies (2005: 289) und auch The Oban Times vom 8. April 1882



in Deutschland in diesem Jahr führte zu seiner Auszeichnung als "Knight of the Bath". Cope war Oberbefehlshaber in Schottland zur Zeit des Jakobitenaufstands im Jahr 1745. Seine Armee wurde in der Schlacht von Prestonpans am 21. September 1745 schwer geschlagen; und Cope wurde für Fehler verantwortlich gemacht, die er während der Kampagne gemacht haben soll. Er wurde von einem Untersuchungsgericht im folgenden Jahr entlastet, aber bedingt durch seine schlechte Gesundheit befehligte er nie wieder eine Armee auf dem Feld.<sup>752</sup> Das Stück, auch unter den Titeln "*Hey, Johnnie Cope, are Ye Waking Yet?*", "*Hey Johnnie Cope, are you awake yet?*", "*Heigh! Johnnie Cowp, are ye wauken yet?*" oder "*Johnny Cope*" bekannt, wurde laut Andy Irvine nach der Schlacht von Prestonpans 1745 als Spottlied von Adam Skirving geschrieben.<sup>753</sup>

### **Mòr nighean a' ghiobarlain**<sup>754</sup>

Diese Melodie taucht unter diesem Namen bei Patrick MacDonald auf, es könnte also theoretisch sein, dass Thomson sie auch dort gefunden hat. Das Elisabeth Ross Manuscript ist eine Liedersammlung von der Insel Ratharsaigh /Raasay, nordwestlich von Skye, gelegen im Jahre 1812 entstanden.

Wahrscheinlicher ist, dass die Melodie in beiden Kulturen bereits geläufig war, da die Geschichte über das Missgeschick John Copes überall bekannt war und Thomson sich bei Johnsons Scots Musical Museum bedient hat. *Mòr nighean a' ghiobarlain* wäre dann im gälischen Kulturraum parallel zu der englischen Version entstanden.

### **Chì mi na mòrbheanna**

Die zweite Entsprechung *Chì mi na mòrbheanna* ist später entstanden. Der Text wurde nach Anne Lorne Gillies von John Cameron aus Taigh a' Phuirt in der Nähe von Glencoe in Argyll im Jahre 1856 geschrieben, also lange nach Beethoven. Durch den Umstand, dass es wieder und wieder zum festen Repertoire in den Wettbewerben des Mòd gehört, ist es weit über

---

<sup>752</sup>

<https://www.nottingham.ac.uk/manuscriptsandspecialcollections/learning/biographies/sirjohncope%281690-1760%29.aspx> besucht am 30. Juli 2018

<sup>753</sup> <https://andyirvinelyrics.wordpress.com/2014/02/13/johnny-cope/>. Siehe auch:

[http://www.rampantscotland.com/songs/blsongs\\_cope.htm](http://www.rampantscotland.com/songs/blsongs_cope.htm). und [ceolas.org](http://ceolas.org): Infos identisch mit

[http://tunearch.org/wiki/Annotation:Johnny\\_Cope\\_\(1\)](http://tunearch.org/wiki/Annotation:Johnny_Cope_(1)) . alle besucht am 23. Oktober 2018

Hier wird auch ein irischer Text genannt: Seanin Ua Copa. Zu dem konnte kein Text auf Irisch gefunden werden

<sup>754</sup> Der Autor hat das Lied im Jahre 2017 bei Christine Primrose gelernt. Die Melodie weicht etwas von MacDonald und Ross ab.

Schottland hinaus sehr populär geworden. Es wurde außerdem beim Begräbnis von John F. Kennedy in Arlington 1963 gespielt.<sup>755</sup>

Beide haben melodisch große Ähnlichkeit zu einer der englischen Vorlagen, die unter dem Titel *Fy to the hills in the morning*<sup>756</sup> im KB genannt wird.<sup>757</sup> Wie gesagt, wurde *Chì mi na mòrbheanna* erst im Jahre 1856 komponiert<sup>758</sup> und liegt somit weit nach Beethovens Bearbeitung und kommt so nicht als Vorlage infrage. Anders sieht es mit *Mòr Nighean a' Ghiobarlain* aus, welches bei Patrick MacDonald abgedruckt ist und damit zeitlich gesehen vor Beethovens Bearbeitung liegt. Es handelt sich um ein Tanzlied, genauer einen Strathspey.

<b>Mòr Nighean a' Ghiobarlain</b>	<b>Silben</b>
Fail il o rò na hò rò 's eagal leam,	10
Fail il o rò na hò rò 's eagal leam,	10
Fail il o rò na hò rò 's eagal leam	10
Gun d' rinn fear eile foill anns a' choibhneas a bh' eadarainn.	14
Tha bucallan am brògan aig Mòr nì'n a' Ghiobarlain,	14
Tha curca dubh le spòrsa air Mòr nì'n a' Ghiobarlain;	14
Tha curca dubh le spòrsa air Mòr nì'n a' Ghiobarlain:	14
Gur truagh nach robh mi pòst riut, mo Mhòr nì'n a' Ghiobarlain.	14

#### Patrick MacDonald Collection

137 Mòr nian a' Ghiobarlain

759

<sup>755</sup> Gillies, Anne Lorne: (2005: 290)

<sup>756</sup> Hörbeispiel: <https://www.youtube.com/watch?v=PGPYL0npPgs> besucht am 14. Februar 2019

<sup>757</sup> KB (1999: 87)

<sup>758</sup> Gilles, Anne Lorne: (2005: 290)

<sup>759</sup> Patrick MacDonald (2000: 40), Nr. 137

Simon Fraser Collection

Mòr Nighean a' Ghiobarlain. "Marion, the Gaberlunzie man's daughter?"

\*209. *p* Slow and Tender. *cres.* *p*

760

Sir Johnie Cope

teilweise von Robert Burns<sup>761</sup>

Sir Johnie Cope trode the north right far	9
Yet ne'er a rebel he cam naur	9
Until he landed at Dunbar	8
Right early in the morning	7
Hey Johnie Cope are ye wauking yet	9
Or are ye sleeping I would wit.	8
O haste ye get up, for the drums do beat,	10
O fye Cope rise in the morning	8

Während *Mòr Nighean a' Ghiobarlain* sehr regelmäßig gebaut ist und mit dem Text dem Tanzrhythmus des Strathspeys folgt, ist der Text bei Sir Johnie Cope sehr unregelmäßig. Hört man ihn gesungen, fällt auf, dass er stellenweise gehetzt wirkt, schwierig in der Phrasierung und damit schwierig zu singen ist. Trotzdem ist die Melodie beider Lieder sehr ähnlich und wiedererkennbar. Die Regelmäßigkeit der gälischen Version fehlt der Beethoven-Fassung. Es steht zu vermuten, dass Thomson hier Schwierigkeiten hatte, den Text auf die Fassung zu setzen, die er von Beethoven bekommen hat. Obwohl die Beethoven-Fassung sowohl die Melodie als auch die Strophenform des Vierzeilers grundsätzlich übernimmt, sollte wegen der Zeilenverkürzungen eher von irregulärer Kontrafaktur gesprochen werden.

<sup>760</sup> Simon Fraser (1816: 86) Nr.209

<sup>761</sup> KB (1999: 87)

### 13.2.5      12. Dark was the morn      Gliogram Chas

**BW Kritischer Bericht:**      Lied-Melodie: The Quaker's wife und Kinloch of Kinloch<sup>762</sup>

#### **Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven**

22. Juni 1818

**Tunearch.org:**      Liggeram Cosh<sup>763</sup>

**Thesession.org:**      Ligrum Cus<sup>764</sup>

**Vermutung nach Gehör:**      keine

**Informanten:**      Allan MacDonald

**Gälische Entsprechung:**      Leiger 'm choss bei Burns/Leig air mo chois/  
Schottisch-Gälisch: Gliogram Chas/Irisch: Gliogram Cos

**Hörbeispiel**      15 Gliogram Chas Michael Klevenhaus

Tom Kannmacher: Ligrum Cus Irish 12

**Sammlungen:**      Sàr-Obair nam Bàrd Gaelach, Seite 392

#### **Bemerkungen:**

Robert Burns schreibt im Oktober 1793 an Thomson<sup>765</sup>:

"Ich freue mich, dass mit der Melodie zu The Quaker's wife einverstanden sind, obwohl, übrigens, ein älterer Highland Gentleman und fundierter Antiquar teilt mir mit, es sei eine gälische Melodie und unter dem Namen "Leiger 'm choss" bekannt."

In einem Brief vom 7. November 1793 antwortet George Thomson Robert Burns und bedankt sich für die englische Version zu "Leiger 'm choss."<sup>766</sup>

---

<sup>762</sup> KB (1994: 92)

<sup>763</sup> [https://tunearch.org/wiki/Annotation:Quaker%27s\\_Wife](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Quaker%27s_Wife) besucht am 23. Juli 2018

<sup>764</sup> <https://thesession.org/tunes/14816> besucht am 23. Juli.2018

<sup>765</sup> Lockhardt. The works of Robert Burns. S. 410: "I am pleased that you are reconciled to the air of the Quaker's wife, though, by the bye, an old Highland Gentlemen, and a deep antiquarian, tells me it is a Gaelic air, and known by the name of "Leiger 'm choss."

<sup>766</sup> in Curry, James: The entire work of Robert Burns. S.283 James Curry. London o.D.: "I have to thank you for your English song to "Leiger m' choss", which I think extremely good, although the colouring is warm. Your friend Mr Turnbull's songs have doubtless considerable merit; I hope you may find out some that will answer as English songs, to the airs yet unprovided."

"Ich muss Ihnen für Ihr englisches Lied zu "Leiger m' choss" danken, welches ich für extrem gelungen halte, wiewohl die Färbung warm ist. Die Lieder Ihres Freundes, Mr. Turnbull sind zweifelsohne von bemerkenswertem Wert; Ich hoffe, Sie werden welche entdecken, die als englische Lieder für die bisher unversorgten Melodien dienen können."

Leider wird keine Quelle für das gälische Lied genannt.

Burns hat die Melodie und auch den gälischen Titel wohl schon als kleines Kind gekannt, er selber wird zitiert:

"Unter den zahlreichen seiner Melodien, welche mir gefallen, ist eine, gut bekannt als ein Reel mit dem Namen "The Quaker's wife". Ich erinnere mich, dass eine meiner Großtanten dieses Lied unter dem Namen 'Liggeram cosh, my bonie wee lass' gesungen hat."<sup>767</sup>

Bei Crawford<sup>768</sup> wird mit folgenden Worten zitiert:

„... das alte Hochland-Stück, Leiger m' chose – das einzige Fragment, welches vom alten Text übrig ist. Es ist noch immer eines der Lieblingsstücke meiner alten Mutter, von der ich es gelernt habe.“

Leiger m' chose, my bonnie wee lass  
An leiger m' chose, my dearie;  
A' the lee-lang winter night,  
Leiger m' chose, my dearie

Sei es nun die Großtante, die Mutter oder möglicherweise beide; man kann ruhigen Gewissens feststellen, dass Burns eine wie immer geartete gälische Herkunft des Stückes bekannt gewesen sein muss. Crawford schreibt, dass Burns zu diesem Lied dann später gegen Ende seines Lebens einen neuen Text auf die existierende Melodie schrieb, die zu dieser Zeit auch unter dem Namen *Liggeram cosh* ein beliebter Reel auf Hochzeiten war.<sup>769</sup> Und er bietet auch einen Übersetzungsversuch für den Titel an, wenn er schreibt, dass einige Wissenschaftler glauben, dass der Titel im Gälischen etwa *Leig air mo chois* lauten könne, was er ins Englische zu *Let me get up* übersetzt.

---

<sup>767</sup> [https://tuneearch.org/wiki/Annotation:Quaker%27s\\_Wife](https://tuneearch.org/wiki/Annotation:Quaker%27s_Wife) besucht am 22.Juli 2018: "Among many of his airs (referring to the celebrated oboist Thomas Fraser's playing) that please me, there is one, well known as a Reel [it is really a 6/8 jig] by the name of 'The Quaker's wife' & which I remember a grand Aunt of mine used to sing, by the name of 'Liggeram cosh, my bonie wee lass'

<sup>768</sup> Crawford (2009: 18) "... the old Highland one, Leiger m' chose – the only fragment remaining of the old words, is the chorus, still a favourite lullaby of my old mother, from whom I learned it -"

<sup>769</sup> Crawford (2009: 18)

Das ist problematisch, denn in dem gälischen Satz fehlt das Subjekt<sup>770</sup>, welches im Englischen als *me* übersetzt wird. Es müsste etwa heißen *Leig mi air mo chois*, lass mich auf meinen Fuß. Auch dieser Satz ist eigenartig, denn es sollten, um einen Sinn zu ergeben, zwei Füße sein. Dann müsste es *Leig mi air mo chasan* heißen. Das wären zu viele Silben für die Melodie. Es gibt allerdings einen Ausdruck *Tha mi air chois*, ich bin auf den Füßen, aus dem Bett aufgestanden. Dann müsste der Satz aber *Leig mi air chois* heißen.

Betrachtet man das Verb *leig*, im Deutschen *lassen*, dann ergeben sich hier Probleme:

*leig* ohne Präposition bedeutet im weitesten Sinne lassen, z.B. *Leig mi!* Lass mich!

Es kann, gefolgt von Präpositionen, eine große Anzahl idiomatischer Ausdrücke bilden.

In dem Satz *Leig air mo chois* stellt sich folgendes Problem: Gehen wir von *Leig air*, d.h. dem Verb *lassen* mit der Präposition *auf* aus, ergibt der Satz noch weniger Sinn. *Leig air* lässt sich mit *etwas vorgeben* übersetzen, beispielsweise: *Leig e air gun robh e bodhar – Er gab vor, taub zu sein*. Nimmt man ein Beispiel im Vokativ, müsste der Liedtitel in der 1. Person Singular etwa *Leigeam air mo chois* heißen. Das wäre auch hier für den Rhythmus des Liedtextes eine Silbe zu viel. Damit stellt sich die Frage, ob der Liedtitel schon bei Burns insgesamt falsch wiedergegeben ist und nach einem anderen Titel gesucht werden muss.

Allan MacDonald schreibt dazu in einer E-Mail an den Autor:<sup>771</sup>

"(...) Ach mhothaich mi aon rud a bhiodh iongantach dhuit. Aig 'Dark was the morn – tha 'Leiger'm chos, Leig air mo chois. B'e seo bàrd o Leodhas, Zachary (Sgàire) MacAmhlaidh o'n cheann a tuath. Chleachd Robert Burns seo agus b' e sin a thug iad air an òran a rinn Zachary mu dheireadh nan 1600... agus b' e ' Chas' a bh' air. A réir choltais, bha e éibhinn drabasda. Ach chaillear e. Coimhead aig deireadh Sar Obair agus gheibh thu fios an sin tha mi smaointinn..."

"(...) Aber ich habe eine Sache bemerkt, von der ich glaube, dass sie für Dich interessant sein könnte. "Dark in the morn" wird Leiger'm chois, Leig air mo chois genannt. Das war ein Dichter aus Lewis, Zachary (Sgàire) MacAmhlaidh aus dem Norden. (...) Jedenfalls hat Burns das benutzt und so wurde es dann genannt, das Stück, welches Zachary gegen Ende der 1600-Jahre gemacht hat... und es ist hier "Chas". Anscheinend war es lustig und versaut. Aber der Text ist verloren. Schau mal am Ende von Sàr-obair und Du wirst dort Informationen finden, glaube ich."

---

<sup>770</sup> Die gälische Sprache ist eine sogenannte VSO-Sprache, d.h., die Sätze sind, anders als im Englischen oder Deutschen, nach dem Prinzip Verb – Subjekt – Objekt aufgebaut. Gälische Sätze beginnen daher immer mit dem Verb, unmittelbar vom Subjekt des Satzes gefolgt.

<sup>771</sup> am 15.Juni 2018

In der Melodien- und Liedersammlung Sàr-Obair nam Bàrd Gaelach, auf die sich Allan MacDonald hier bezieht, findet sich folgende Information:

Bemerkung: Sachari oder Zachary Macaulay,..., wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf der Insel Lewis geboren. (...) Dieser Tighearna Chill-Dùinn war ein Gentleman von literarischem und poetischem Geschmack; er war ein Verwandter und großer Freund unseres Autors. Es wird gesagt, dass Macaulay nach seinem Tode in Melancholie versank, obwohl er in seiner Jugend etwas sittenlos war und einige schamlose Stücke, jedoch gescheit auf ihre Weise schrieb. Das weitaus bekannteste von ihnen war "Gliogram chas", dessen Melodie eine Lieblingmelodie von Robert Burns war, wie es in einem seiner Briefe an Thomson steht."<sup>772</sup>

Sgàire MacAmlaidh/Zachary MacAulay, von dem hier die Rede ist, lebte von 1667 bis ca. 1737.<sup>773</sup> Im Jahre 1687 schloss er sein Studium an der Universität von Edinburgh ab und bekam die Erlaubnis zu predigen. Er war bis 1689 Prediger und Schulmeister in Stornoway, Lewis, verlor aber seine Lehrerlaubnis nach einem Gerichtsverfahren wegen angeblicher Unzucht. Seine Tätigkeiten als Gebühreneintreiber übte er bis 1716 aus. In diesem Jahr bekam er den Posten eines Gutsverwalters, den er bis zu seinem Lebensende innehatte.<sup>774</sup> Ein Beleg für die Autorenschaft Macaulays findet sich in einem Blog der Crofter's Commission der Insel Lewis:

"10. Landnutzung

(...)Es mag hier erwähnt werden, dass Mr. Macaulay bereits seit einiger Zeit vor der Enteignung der Gutsverwalter für Lord Seaforth war, und dass er diese Arbeit auch unter Verwaltung durch die factors for the Forfeited Estates Commissioners vor Ort fortführte. Er hatte seine Ausbildung in St. Andrews erhalten, er war ein Mann mit mehr als gewöhnlichen Fertigkeiten. [Er war der Autor mehrerer gälischer Lieder. Die Melodie von einem dieser Lieder muss Burns fasziniert haben, denn er komponierte das Stück " Blithe hae I been on you hill" dazu. Er beschreibt es in einem seiner Briefe an Thomson "als eines der schönsten Lieder, die ich je in meinem Leben gemacht habe." In Burns'

---

<sup>772</sup> Sàr-Obair, Seite 392 "Note.- Sachari, or Zachary Macaulay,..., was born in the island of Lewis in the beginning of the eighteenth century. (...) This Tighearna Chill-Dùinn was a gentleman of literary and poetical taste; he was a relative and great companion of our author. It is said that Macaulay grew melancholy after his death, though in his youth he was somewhat loose, and wrote some wanton pieces, clever enough in their way. The most celebrated of these was the "Gliogram chas", the air of which was a favourite with Burns, as appears from one of his letters to Thomson."

<sup>773</sup> Gillies, Anne Lorne (2005: 70)

<sup>774</sup> Black (2001: 364)

Werken wird der Titel Macaulays falsch geschrieben als "Liggeram cosh"]. Sein Cousin, der Rev. Aulay Macaulay, Pastor auf Harris, war der Ur-Großvater von Lord Macaulay." <sup>775</sup>

Ein weiterer Beleg für die Autorenschaft findet sich auch in einer Fußnote in History of the outer Hebrides auf Seite 536 in einer Fussnote. <sup>776</sup> In T.P.'s Weekly, verlegt bei Walbruck & Company, Band 3, 1904: S. 650 wurde eine Leseranfrage wie folgt beantwortet:

"Liggeram Cosh: Die Wörter, betreffend eine Frag, die in ihrer N.Q.A. Seite auftauchen am 8. April, sind eine Verballhornung von "an glingram chas", drei gälische Wörter, die wortwörtlich "Das Leid des Schwankenden" bedeuten. Sie bilden den Titel eines Liedes, welches von Zachary MacAulay, Gutsverwalter der Insel Lewis, geschrieben wurde in der ersten Hälfte des... <sup>777</sup>

Es scheint aber auch eine Verbindung nach Irland zu geben. Die Recherche bei tunearch.org ergibt folgendes Bild:

(...)

"LIGRUM CUSH. Sie auch "Lacrum Cosh", "Lantrum's Curse." "Kinloch of Kinloch". Irisch, Jig (6/8 Takt) D-Dur. O'Neill (1922), welcher die Melodie in der Sammlung von James Aird aus dem späten 18. Jahrhundert fand, bemerkt hierzu: "Der Ausdruck Ligrum Cus, offensichtlich korrumpiertes Gälisch, kann mit Let go on my foot übersetzt werden. (...) Eine Melodie unter diesem Namen ("Ligurum Cuss") war die vorgegebene Melodie für ein Lied von Kane O'Hara für seine Oper Midas (1764). 'Ligrum Cush', sowie seine Schreibvarianten sind wohl eine angliisierte Version des irischen gliogram cos; wobei gliogram *rappelnder Lärm* bedeutet. Dinneen's Wörterbuch gibt ein Beispiel zur Benutzung:

*A bhean an tighé cuir síos sop dam,  
Go rinncfidh mé "gliogram cos" duit*

*O Frau des Hauses stell mir ein Bett auf  
so dass ich den gliogram cos für Dich tanzen kann.*

(...) <sup>778</sup>

---

<sup>775</sup> crofters-commission-1902.blogspot.com: "10. land occupation

(...) It may be here mentioned that Mr. Macaulay had been factor for Lord Seaforth for a length of time before the forfeiture, and that he continued to act locally under the factors for the Forfeited Estates Commissioners. He had been educated at St. Andrews, is was a man of more than ordinary attainments. [He was the author of several Gaelic songs. The air of one of these (An gliogram chas) appears to have fascinated Burns, for he composed to it the song "Blithe hae I been on you hill," characterised by himself in a letter to Thomson as "one of the finest songs ever I made in my life." In Burns's works the title of Macaulay's song is mis-spelled "Liggeram cosh."] His cousin, the Rev. Aulay Macaulay, minister of Harris, was the great-grandfather of Lord Macaulay."

776 MacKenzie (1903: 536)

777 "Liggeram Cosh: The words, concerning which a question appears in your N.Q.A page, April 8, are a corruption of "an glingram chas" three Gaelic words signifying literally, "The staggerer's distress". They form the title of a song written by Zachary MacAulay, Chamberlain of the island of Lewis in the first half of the.... Leider ist der Rest des Textes in der dem Autor vorliegenden Ausgabe nicht mehr leserlich.

778 "LIGRUM CUSH. AKA and see "Lacrum Cosh," "Lantrum's Curse," "Kinloch of Kinloch (2)." Irish, Jig (6/8 time). (...) O'Neill (1922), who found the tune in Glasgow publisher James Aird's late 18th century collection,



Es gibt eine geringfügig abweichende Variante des Liedes in irischer Sprache, die aber gleichen Ursprungs sein dürfte und in dem wir das obige Zitat ähnlich wiederfinden, welches hier auch in deutscher Übersetzung steht:

**A Chailíní Cuirig le Chéile.** <sup>779</sup>

A chailíní cuirdidh le chéile

Is deinidh a rince gaelach,

Seachain barra mo m[h]éire,

Do gearradh sa chlochar aréir í;

Tá fonn rince ar chois liom

Rud ná fuil ar do chois-se,

A bhean a tí seinn suas port dom,

Go rinncfidh me an gliogaram cos duit!

O Dame des Hauses, sing eine Melodie für mich,

Auf dass ich den gliogaram cos für Dich tanzen kann.

Aus dem Liedtext wird klar, dass es sich um einen Tanz handeln muss. Die Melodie taucht bereits im Jahre 1745 in Johnson's 200 Country dances (London 1745) und im Jahre 1754 unter dem Namen "Shamboy" in Rutherford's Choice Collection of 60 Country Dances auf.<sup>780</sup> Das Internetportal The Session enthält unter Ligrum Cus folgenden Eintrag:<sup>781</sup>

"Ein seltener und ungewöhnlicher Jig, (wieder-)entdeckt in James Aird's Selection of Scottish, English, Irish and Foreign Airs. Band 5, Seite 39, Nr. 103, in dem es als irisch bezeichnet wird."

Durch die engen Verbindungen der einzelnen Melodievarianten unter verschiedenen Titeln in verschiedenen Regionen ist es äußerst schwer, hier eine eindeutige Länderzuordnung herzustellen. Es kann aber festgehalten werden, dass es sich ursprünglich um ein Tanzstück

---

remarks: "The expression Ligrum Cus, evidently corrupt Gaelic, may be translated "Let go my foot". (...) A tune by this name ("Ligurum Cuss") was the indicated tune for a song by Kane O'Hara for his opera Midas (1764).

'Ligrum Cush' (and its spelling variants) may be an 'Englished' version of the Irish gliogram cos; gliogram meaning 'rattling noise'. Dinneen's dictionary gives an example of its use:

A bhean an tighé cuir síos sop dam,

Go rinncfidh mé "gliogram cos" duit

O woman of the house, put a bed down for me

So that I might dance the gliogram cos for you.

[https://tunearch.org/wiki/Annotation:Ligrum\\_Cush](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Ligrum_Cush) besucht am 23.7.2018

<sup>779</sup> <https://muscraai.wordpress.com/2016/04/27/amhrain-na-hinse-moire/> besucht am 23.7.2018

<sup>780</sup> : Shoolbraid, Murry Hrsg.: The High Kilted Muse. Peter Buchan and his secret songs of Silence.

Mississippi/Aberdeen 2010. S. 289

<sup>781</sup> "A rare and unusual jig found (once again) in James Aird's Selection of Scotch, English, Irish and Foreign Airs, vol. 5, p. 39, no. 103 in which it is indicated as "Irish". <https://thesession.org/tunes/14816> besucht am 23.7.2018

gehandelt haben muss, welches im gälischen Kulturkreis Irlands und Schottlands unter dem gleichen Titel *Gliogram chas/Gliogram cos* bekannt ist bzw. war. Dieses Tanzstück mit eben jenem Titel wird auch bei Sir Walter Scott in *The Bride of Lammermuir* erwähnt.<sup>782</sup> Zu dieser Tanzmelodie muss es einmal einen – möglicherweise nicht stubenreinen – Text von Sgàire MacAmhlaidh/Zachary Macaulay von der schottischen Insel Lewis gegeben haben.

Interessanterweise hat Robert Burns ebenfalls einen – jedenfalls für damalige Verhältnisse – äußerst anzüglichen Text auf die Melodie geschrieben, unter dem für sich selbst sprechenden Titel *Nine inch will please a Lady*.<sup>783</sup> Wenn nun die gälische Text-Version bereits anzüglich war, dann stellt sich die Frage, ob Burns das gewusst haben kann. Sein englischer Text wäre dann möglicherweise der Schlüssel zum gälischen Original.

Interessant ist, dass Thomson dem Stück bei Beethoven den Titel *Dark was the morn* gab, seine Notenausgaben aber mit *The Quaker's Wife* überschrieben hatte. Möglicherweise wusste auch er über den anzüglichen Text dieses Liedes Bescheid und gab ihm deshalb den anderen Titel.<sup>784</sup> Thomson bezeichnet das Stück als "production of more recent periods".<sup>785</sup>

Unter dem Gesichtspunkt der Kontrafaktur ist die Melodie besonders interessant, denn sie hat bereits im gälischen Sprachraum eine massive Veränderung erfahren. Sie ist ihres Textes vorsätzlich beraubt worden, da dieser angeblich zu unanständig war, um gesungen zu werden. Es wurde auch kein neuer Text verfasst, sondern nur die Melodie ist noch existent. *Gliogram Chas* ist darüber hinaus überwiegend nur noch unter einem Titel in sehr korrumpiertem Gälisch bekannt, *Liggeram Cosh*, zu finden. Eine Unterschlagung des Textes ist weder in der Systematik Gennrichs noch bei Lipphard vorgesehen. Allenfalls können wir von einer travestierenden Parodie und einer Kontrafaktur nach oben sprechen, das bedeutet, das Lied, hier die Melodie, wurde durch den Transformationsprozess soziologisch gesehen aufgewertet. Es handelt sich um einen Tanz im 6/8 Takt, einen Jig, was sowohl aus dem gälischen Text der irischen Variante als auch aus der Melodie hervorgeht.

Die Thomson-Beethoven-Version, *The Quaker's wife*, hat die Melodie – von den neu hinzugefügten Vor- und Nachspielen einmal abgesehen – übernommen, jedoch verlangsamt.

---

<sup>782</sup> Sir Walter Scott: *The Bride of Lammermuir*. s.l. 1818. Seite 242

<sup>783</sup> [www.dgdclynx.plus.com/poetry/poets/nine.html](http://www.dgdclynx.plus.com/poetry/poets/nine.html) besucht am 22. Juli 2018

<sup>784</sup> KB (1999: 92) B2 Quellen

<sup>785</sup> Thomson: (1825: 3) Nach seiner Klassifizierung der Stücke in Band VI seiner Ausgabe teilt er die Stücke in A: as the oldest, and of remote antiquity, B: as the production of more recent periods, C: as modern compositions, not older than the 18th century, und D: as English imitations of Scottish Melodies.

Spielt man sie doppelt so schnell wie bei Beethoven angegeben, ist man wieder beim ursprünglichen Jig angekommen.

**The Quaker's wife**<sup>786</sup>

Dark was the morn and black the sea,  
When my dear laddie left me,  
The swelling sails how swift they flee,  
Of all my joy bereft me!  
Methinks I see him take his stand  
On deck so firm and steady;  
And distant when he wav'd his hand,  
I knew his tartan plaidy.

Alas! how heavy are the days  
In absence and in sorrow,  
While war and death a thousand ways  
Still make me dread tomorrow.  
O that ambition were at rest,  
While I, the captain's lady,  
Should with my soldier be so blest,  
All gay in tartan plaidy!

Auch der englische Text lässt sich in etwa auf die schnellere Jig-Version singen, stimmt also im Wesentlichen mit der ursprünglichen Phrasierung des Stückes überein.

Es handelt sich also offensichtlich um eine irreguläre Kontrafaktur, nach Lipphard um eine weltliche Parallelkontrafaktur.

---

<sup>786</sup> KB (1999: 92)

### 13.2.6 13. Low down in the broom/Ye shepherds of this pleasant vale<sup>787</sup>

<b>Vermutung nach Gehör:</b>	Mo chailin dìleas donn
<b>BW Kritischer Bericht:</b>	keine Hinweise
<b>Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven</b>	Edinburgh ab 22.6.1818 <sup>788</sup>
<b>Tunearch.org:</b>	unter dem Titel <i>Gu ma slàn a chì mi</i> <sup>789</sup>
<b>Thesession.org:</b>	keine Hinweise
<b>Informanten:</b>	Màiri MacInnes und Allan MacDonald bestätigen die Ähnlichkeit
<b>Gälische Entsprechung</b>	(Gu ma slàn a chì mi), Mo chailin dìleas donn
<b>Sammlungen</b>	Sàr-Obair nam Bàrd Gaelach, Seite 383 Albyn's Anthology, unter Gu ma slàn a chì mi, Text-Titel Òran Gaoil <sup>790</sup> Simon Fraser Coll., Lied 78, Seite 29 Patrick MacDonald Coll. <sup>791</sup>
<b>Hörbeispiel</b>	16 Mo Chailin dìleas donn Michael Klevenhaus SFC: Gu math slàn a chì mi mo chailin dìleas donn 13

#### Datierung der gälischen Lied-Vorlagen

Eine exakte Datierung ist nicht möglich, die Melodie ist aber unter dem Titel (*Gu ma slàn a chì mi*) *mo chailin dìleas donn* in Sammlungen vor 1784 belegt. Auch ist es aufgrund der Lebensdaten des Verfassers der gälischen Version sehr wahrscheinlich, dass *Mo chailin dìleas donn* vor der Beethoven-Fassung entstanden ist, und zwar ca. vor 1780 (siehe oben). Da die Melodie, die beiden Liedern zugrunde liegt, äußerst populär ist und war und alleine in 13 englischsprachigen Sammlungen enthalten ist, kann es allerdings auch sein, dass sie

---

<sup>787</sup> Obwohl das Stück im KB *Low down in the broom* genannt wird, ist es ebenfalls weiterhin unter dem Namen *ye shepherds...* bekannt

<sup>788</sup> KB (1999: 92)

<sup>789</sup> [https://tunearch.org/wiki/Gu\\_ma\\_slan\\_a\\_chi\\_mi](https://tunearch.org/wiki/Gu_ma_slan_a_chi_mi) besucht am 22. November 2018

<sup>790</sup> AA Band 1: (1818: 10,11)

<sup>791</sup> Obwohl Aonghas Grannt in Grannt (2010: 24) bemerkt, dass das Stück in der Patrick MacDonald Coll. ist, konnte dort nichts gefunden werden. Es steht dort möglicherweise unter einem Titel, der dem Autor nicht bekannt ist.

tatsächlich von dem von Cooper als Verfasser genannten James Carnegie um 1745 stammt.<sup>792</sup> Es kann somit nicht gesagt werden, dass *Mo chailin dìleas donn d i e* Vorlage für Beethoven war. Es gehört jedoch der Vollständigkeit halber zu den Vorläufern von Beethovens Bearbeitung.

### Bemerkungen

Dieses Lied konnte in mehreren Sammlungen gälischer Lieder lokalisiert werden, die vor Beethoven gedruckt wurden. Der Text findet sich in gedruckter Form ohne Notation in *Sàr-obair nam Bàrd Gàidhealach*. Dort wird bemerkt:

Dieses Lied ist eine Komposition von Hector MacKenzie, einem Seemann aus Ullapool, Loch Broom. MacKenzie lebt noch, nahezu 90 Jahre alt, und wohnt entweder in Glasgow oder in Liverpool. Er verfasste verschiedene Reime von bemerkenswertem Wert. Die Melodie dieses Liedes ist exzellent und original; die Komposition, obwohl gut, ist nicht so glücklich. Eine schlimme Version ist in Turner's Collection veröffentlicht, die mit den (folgenden)zweifelhaften Versen beginnt: (s.o.)

"Tha Caimbeulaich mar chàirdeas

Ga t-àrdachadh le strìth"<sup>793</sup>

*Sàr-obair nam Bàrd Gaelach* umfasst einen Sammlungszeitraum zwischen 1800-1840, Melodie und Lied von MacKenzie wären dann zwischen 1730 und 1780 entstanden, wenn man als Alter des damaligen Seemannes ca. 20 Jahre fiktiv ansetzt. Ob es einen Zusammenhang gibt zwischen dem gälischen Ortsnamen *Loch Bhraoin*, bzw. *abhainn Braoin* und dem englischen Titel des Stückes *Low down in the Broom*, ist nicht zu klären, könnte aber lautmalerisch möglich sein. Damit würde möglicherweise an den Ort der Entstehung erinnert, denn Ullapool liegt an Loch Bhraoin/Loch Broom, wengleich der Begriff *broom* in Scotch Songs häufig für einen Ort steht, an dem es zu heimlichen zwischenmenschlichen Beziehungen kommen konnte.<sup>794</sup>

---

<sup>792</sup> Wobei Cooper das auch nur vermutet. Cooper (1994: 80): "(...)was apparently written by James Carnegie (...)"

<sup>793</sup> *Sàr-obair* (1867: 383) This song is the composition of Hector MacKenzie, a sailor belonging tu Ullapool, Lochbroom. MacKenzie is still alive – verging upon 90 years of age, and resides either in Glasgow or Liverpool. He composed several duanags of considerable merit. The air of this song is excellent and original; the composition, though good, is not so happy. A bad version of it appeared in Turner's Collection with a spurious verse beginning: (...)

<sup>794</sup> (Johnson (1972: 135) (Broom was) "a traditional place for illicit love-making in Scots folk-song."

Bei Patrick MacDonald gibt es eine Melodie mit dem Titel *Loch Bhraoin*<sup>795</sup>, die aber auf Anhieb keine Verwandtschaft erkennen lässt.

*Mo chailin dìleas donn* ist auch in Albyn's Anthology in Band 1 auf Seite 10 unter dem Titel: *Òran Gaoil* ohne Nennung eines Komponisten aufgeführt. Die englische "Übersetzung" weicht hier komplett vom gälischen Original ab und hat auch nichts mit dem für Beethoven unterlegten Text in BW zu tun. Für die englische Version *Blythesome may I see thee* gibt der Autor die Melodie von *Mo chailin dìleas donn* vor. Diese muss also vorher bereits existiert haben. Der gälische Text zeigt Abweichungen von der Version in *Sàr-obair*, er ist teilweise länger in den Zeilen. Es gibt allerdings auch Verbindungen nach Sussex.<sup>796</sup> Dort wurde *Low down in the Broom* von einem gewissen W.P.Merrick von Henry Hills of Lodsworth in Sussex im Jahre 1900 aufgezeichnet. Dies wäre allerdings lange nach Beethoven gewesen.

### **Gälischer Text**

Gu ma slàn a chì mi

Mo chailin dìleas donn

Bean a chuailein réidh air

An deas a dh'éireadh fonn

'Si cainnt do bheòil bu bhinne leam

An uair bhiodh m'inntinn trom

'S tu thogadh suas mo chridh'

'Nuair bhiodh tu bruidheann riùm

Gur muldach a tà mi

'S mi nochd air aird a' chuain

'S neo-shunndach mo chadal dhomh

'S do chaidreamh fada bhuam

Gur tric mi ort a smaointeach'

As t'aogais tha mi truagh

'Is mar a dean mi d' fhaotainn

Cha bhi mo shaoghal buan

---

<sup>795</sup> Patrick MadConalld Coll. (1784: 41), Nr. 44

<sup>796</sup> Folk song Society. vol.1, Issue 3 1901

Tacan mu'n do sheòl sinn  
Is ann a thòisich càch  
Ri innse do mo chruinneag-sa  
Nach tillin-sa gu brath  
Na cuireadh sud ort gruaimhean  
A luaidh, ma bhios mi slàn  
Cha chùm dad idir 'uat mi  
Ach saighead chruaidh a' bhàis.

### **Deutsche Übersetzung**

Auf dass ich Dich gesund und munter sehe,  
mein treues dunkelhaariges Mädchen  
Die Frau mit den glatt-frisierten Locken  
immer ein Lied anstimmend  
Deiner Mund Worte sind so süß für mich,  
wenn ich schwermütig bin.  
Und Du hast mein Herz berührt,  
als Du mit mir gesprochen hast.

Wie bedrückt ich doch bin,  
nachts auf dem hohen Ozean.  
unstet ist mein Schlaf  
wenn ich ohne Deine Gesellschaft bin  
Wie oft habe ich Dich im Sinn  
und bin traurig  
und wen ich dich nicht haben kann,  
wird meine Welt vergehen.

Kurz bevor wir wegsegelten

Begannen andere meinem Liebling zu erzählen,  
dass ich nicht zurückkehren würde.  
Lass Dich dadurch nicht verdrießen  
Mein Schatz, solange es mir gut geht  
Wird mich nichts von dir fernhalten  
außer dem kalten Pfeil des Todes.

### Text bei Beethoven

Der Text von James Carnegie *My daddy is a canker'd carle*<sup>797</sup> zeigt inhaltlich keinerlei Ähnlichkeiten mit *Mo chailin dìleas donn*. Es handelt sich um Texte von vollkommen verschiedenem Inhalt und Herkunft.

### Kontrafaktur

*Mo chailin dìleas donn* folgt einem gleichmäßigen Maß von 6 Silben pro Zeile in der Strophe. Diese entsprechen der Grundmelodie ohne Verzierungen. Die Beethoven-Bearbeitung von *Low down in the broom* weicht hiervon ab und folgt dem Silbenmuster 8, 6 bis auf die letzte Zeile, die aus 5 Silben besteht. Der Text wurde nachträglich der Melodie unterlegt und folgt dieser.<sup>798</sup>

Mo chailin dìleas donn	Silbe	Low down in the broom	Silbe
Gu math slàn a chì mi	6	My daddy is a canker'd carle	8
mo chailin dìleas donn	6	He 'll ne twin wi his gear	6
Bean a' chuailein rèidh air	6	My Minny, she's a scolding wife	8
An deas a dh'èireadh fonn	6	Hads a' the house a steer	6
'S i cainnt do bheòil bu bhinn' leam	6 <sup>799</sup>	But leat them say or let them do	8
An uair bhiodh m' inntinn trom	6	It 's a' ane to me	6
'S tu thogadh suas mo chridh'	6	For he 's low down, he's n the broom	8
Nuair a bhiodh tu bruidhinn rium.	6	That's waiting for me.	5

<sup>797</sup> KB (1999: 93)

<sup>798</sup> KB (1999: 93)

<sup>799</sup> ohne Auftakt



Man könnte also auf den ersten Blick von einer regulären Kontrafaktur ausgehen, allerdings weisen Text und Melodie in der Beethoven-Fassung eine Besonderheit auf: Ein Teil der Strophe wird faktisch als Refrain eingesetzt und wiederholt sich.

Waiting for me, my love,	6
he's waiting for me	5
For he 's low down, he's n the broom	8
That's waiting for me.	5

Diese Änderung geht über die reguläre Kontrafaktur hinaus, die die Grundstruktur einer Melodie unangetastet lässt und lediglich den Text ändert. Hier muss folglich von irregulärer Kontrafaktur gesprochen werden.

29

Gu mo slan a chi mi mo chailin dileas donn. "Well may I behold my faithful brown hair'd  
Maid."

\*78. *p* Tender. *cres.* *p*

800

Und als wenn das noch nicht genug der Veränderungen wäre, gibt es eine gälische Übersetzung der Gedichte von Robert Burns, in der auch ursprünglich gälisch basierte Burns-Texte wieder aus dem Scots ins Gälische zurückübersetzt werden.<sup>801</sup>

<sup>800</sup> Simon Fraser Collection (1816: 29), Nr 78

<sup>801</sup> Siehe hierzu: McClure, J. Derrick: "Gaelic Translations of Burns," Studies in Scottish Literature: Vol. 33: Iss. 1. Aberdeen 2001. scholarcommons.sc.edu/ssl/vol33/iss1/21 besucht am 23. Mai 2019

### 13.2.7 20. Highlander's lament/Highland Harry

<b>Vermutung nach Gehör:</b>	Dudelsackmelodie Highland Harry beide Stücke haben die gleiche Melodie
<b>BW Kritischer Bericht:</b>	Keine Angabe
<b>Datierung der Aussendung der Melodie an Beethoven:</b>	23. November 1819
<b>Tunearch.org:</b>	Hinweis auf eine Entsprechung bei Neil Gow mit gälischem Titel: Cairngorum mountain <sup>802</sup>
<b>Thesession.org:</b>	Unter The Irish Girl mehrere Versionen als Jig, Slip-jig, Strathspey und Reel mit Notierung <sup>803</sup>
<b>Informanten:</b>	Allan MacDonald: auch unter Thig air ais t-Eanraic bei Angus MacKay, nur Melodie  Màiri MacInnes: Ähnlichkeit mit Ochoin a chailin s' mo shùil ad dhèidh
<b>Hörbeispiel:</b>	17 Highland Harry-Thig air t-ais Allan MacDonald The Piper's Assistant: Thig air t-ais Eanraic 14
<b>Internet</b>	Tobar an Dualchais <sup>804</sup>
<b>Literatur:</b>	<b>Unter Highland Harry (back again)</b> David Glen Coll. Nr. 10 (Titel auch The Royal, auch: Highlanders Farewell to Ireland/The Blue Bonnet/Come back Henry Strathspey The Piper's Assistant Nr 20 Thig air t-ais Iannraig Reel ESM: "(...)The tune we believe is to be a bagpipe composition." <sup>805</sup>

---

<sup>802</sup> [https://tunearch.org/wiki/Annotation:Cairngorum\\_Mountain\\_\(1\)](https://tunearch.org/wiki/Annotation:Cairngorum_Mountain_(1))

<sup>803</sup> <https://thesession.org/tunes/search?type=&mode=&q=the+irish+girl>

<sup>804</sup> <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/19604/1>

<sup>805</sup> ECM (1900: 129)

## Gälische Entsprechung:

An Càrn Gorm      Simon Fraser 154

Carngorum mountain Niel Gow

beschreibt das Stück als: a very old Gaelic melody<sup>806</sup>

An Irish Lament      Patrick MacDonald

186

irische Version von an Irish Girl: An Cailin

Gaelach. aber sehr entfernt von der Melodie

## Bemerkungen

Gesto: The Highlander's Lament, S. 106

Anmerkung: Also known as "The Irish girl"

The image shows a page of a musical manuscript with two systems of music. The first system, starting at measure 12, is titled 'THIG AIR T'AIS IANNRAIG.' and 'HIGHLAND HARRY BACK AGAIN.' It features a treble clef and a key signature of one flat. The second system, starting at measure 21, is titled 'NA BRUAICHEAN.' and 'THE BRAES OF TULLYMET.' It also features a treble clef and a key signature of one flat. The page is numbered '12' at the top left and '807' at the bottom right. There are small annotations at the bottom of the page: '+ See p. 51' and '\* c. n. 16'.

## Kontrafaktur

Von Highland Harry existieren unterschiedliche Melodievarianten in verschiedenen Rhythmen, die aber alle nahelegen, dass es sich bei dem Stück in erster Linie um Tanzmusik, also ceòl beag, handelt. Das Stück beruht auf einer alten gälischen Melodie. Ein Text, mit dem es zum gälischen Lied würde, konnte nicht gefunden werden. Trotz unterschiedlich rhythmischer Versionen ist die Melodie jeweils die gleiche. Es handelt sich um reguläre Kontrafaktur.

<sup>806</sup> <http://www.burnsscotland.com/items/v/volume-vi,-song-588,-page-608-the-highlanders-lament.aspx>

<sup>807</sup> MacKay (1854: 12) <https://digital.nls.uk/105007047> besucht am 20. Mai 2019

## 14. Auswertung der Liedbiographien

### 14.1 Ergebnis 1: Es gibt gälische Vorlagen der schottischen Lieder Beethovens

#### Die Beethoven-Bearbeitungen und ihre gälischen Vorläufer bzw. Entsprechungen

##### Opus 108

2. Sunset	Mo mhallachd air na caoraich mhòr
4. The Maid of Isla	Fear ChùlChàirn – Thugaibh dram do Bhaildi Mhòr
7. Bonnie Laddie Highland Laddie	Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir
18. Enchantress Farewell	Mhnathan a' Ghlinne sa
22. The Highland Watch	Òran don t-Seann Fhreiceadan Duibh

##### WoO 156

2. Erin! O Erin!	Tha mi nam chadal – Do dh'Arm Rìgh Sheumais
5. Oh ono chrio	Cumha Mhic an Tòisich/Caoinedh na dtrí Muire
6. Red gleams the sun	Ceann Ràrà
7. Sir Johnie Cope	Mòr Nighean a' Ghiobarlain
12. Dark was the morn	Gliogram Chas Irisch: Gliogram Cos
13. Low down in the broom	Mo chailin dileas donn
20. Highland Harry	Thig air t-ais Eanraic

## 14.2 Ergebnis 2 Beethovens Volkslied- oder Liedbearbeitungen?

"Man schreibt so oft den Namen  
Volkslieder aus und weiß nicht  
immer ganz deutlich, was man  
sich dabei denken soll."

Johann Wolfgang von Goethe<sup>808</sup>

Weber-Bockholdt bemerkt, es sei ein "zu vermeidender Gedankengang, (...) am großen Beethoven sei alles groß". Und weiter fügt sie hinzu: „Die Quellenlage der Beethovenschen Liedbearbeitungen erweist sich als in entmutigender Weise kompliziert.“<sup>809</sup>

Für die gälischen Lieder lässt sich analog feststellen: Nicht alles an gälischen Liedern ist klein. Und die Quellenlage ist in entmutigender Weise kompliziert, jedoch gleichzeitig noch vielfältig und erlebbar.

Diese Zeilen möchte ich der Frage vorausschicken, ob es sich denn bei den schottischen Melodien, die Beethoven bearbeitet hat, wirklich um Volkslied-Melodien handelt. Diese Arbeit beleuchtet Beethovens Bearbeitungen aus einer gälischen Perspektive vor der Überformung der Melodien durch Sammler und vor der Übersendung der Melodien durch Thomson an Beethoven. Um diese Frage zu beantworten, wollen wir uns daher nicht der Volkslieddefinitionen bedienen, wie sie seit Herder für das deutsche Lied beschrieben oder von Folkloresammlern des 19. Jahrhunderts in Schottland gedacht wurden. Denn diese legen ja ihre Sicht der Dinge nicht aus dem Blickwinkel der gälischen Kultur dar. Wir müssen dort ansetzen, wo in der gälischen Kultur ein Lied als ein Volkslied verortet werden kann, oder nicht. Welche Lieder dienten in der gälischen Welt als Musik für die Gemeinschaft oder als Musik für die Gesellschaft?

Die bisher rekonstruierten Vorläufer der Beethoven-Bearbeitungen müssen nun auf diesem Hintergrund eingeordnet werden, um damit zu einem aussagekräftigen Ergebnis zu gelangen. Da die vorliegende Untersuchung an den gälischen Ursprung von Beethovens schottischen Liedbearbeitungen zurückgeht, müssen die Lied-Kategorien der gälischen Kultur hier als Grundlage dienen.

---

<sup>808</sup> Weimarer Ausgabe 1, Band 41, Abt.2, Seite 69

<sup>809</sup> Weber-Bockholdt (1994: 4)

## Òran-Luaidh

Keines der untersuchten Stücke kann dem Genre der Walklieder zugeordnet werden. Weder die Liedstruktur noch der Rhythmus ergeben Hinweise darauf, dass ein Walklied als Grundlage für eine Beethoven-Bearbeitung Pate gestanden haben könnte.

## Tanzlieder & Port a Beul

### Opus 108 4. The Maid of Isla                      Fear ChùlChàirn – Thugaibh dram do Bhaildi Mhòr

Zu der gälischen Liedversion mit dem Titel *Fear ChulChàirn* konnten keine Angaben zum Verfasser gefunden werden. Bei den verschiedenen gälischen Textversionen von *The Maid of Isla* handelt es sich jeweils um das gleiche Liedgenre, *Port a Beul*. Vom Tanz-Rhythmus her handelt es sich bei *Thugaibh Dram do Bhaldaidh Mòr* um einen Strathspey. Der Text ist eingängig und lustig. Er beschreibt den Dudelsackspieler Baldaidh, der immer besser wird, wenn er etwas zu trinken bekommt.

In der Version mit dem Titel **John MacLeod**<sup>810</sup> **von Rob Donn** (1714 – 1778) wird der Aspekt des Amüsemments zur Satire verfeinert, es gibt einen wiederkehrenden Refrain, der aus Worten besteht, die einen Sinn ergeben. Sie nehmen lautmalerisch das Motiv der Vokalsilben auf, die typisch sind für ein Port a Beul. Der Rhythmus ist derselbe wie bei *Thugaibh Dram do Bhaldaidh Mòr*. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Stücken ist die bekannte Urheberschaft des zweiten durch den Dichter Rob Donn. Andererseits wird das Stück unter dem Titel *Thugaibh Dram do Bhaldaidh Mòr* öfter vorgetragen, da es durch seinen weniger komplexen Text einfacher zu lernen und zu singen ist.

### Opus 108 7. Bonnie Laddie                      Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir/Càite an robh thu 'n-diugh 's an-dè

Das dem Stück Bonnie Laddie Highland Laddie melodisch verwandte Stück *Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir* und seine gälische Version mit dem Titel *Càite an robh thu...* können eindeutig dem Genre Port a Beul/Tanzmusik zugeordnet werden. Auch hier werden

---

<sup>810</sup> Grant (1899: 329)

die von Bennet festgestellten Kategorien erfüllt: einfacher eingängiger Text, der als wenig inhaltsschwer bezeichnet werden kann. Statt der Vokalsilben werden auch hier sich wiederholende Satzteile verwendet, im ersten Teil *'s aotrom a dh'fhalbh i*, im zweiten dann *'N oidhche mus fhalbh sinn*. Es handelt sich auch hier um einen Tanz, um einen sogenannten Quick March oder Lady's step.

**WoO 156 6.Red gleams the sun**

**Ceann Ràrà**

Von Ceann Ràrà ist nur bekannt, dass es sich um einen Tanz und ein Lied handelt, wie bei Simon Fraser angegeben. Wir haben keinen Text. Der Verfasser ist unbekannt, die Melodie taucht aber in einigen Sammlungen auf und muss von daher populär gewesen sein. Es gehört in den Bereich der Tanzmusik.

**WoO 156 7.Sir Johnie Cope**

**Mòr Nighean a' Ghiobarlain**

Bei der gesungenen Fassung, die dem Autor bekannt ist, handelt es sich um einen Strathspey, also ein Tanzstück. Vom Aufbau der Strophen kann es als Mischform eines Port a Beul bezeichnet werden. Statt der üblichen Vokalsilben wird hier mit wiederkehrenden Satzteilen gearbeitet, die sich wiederholend den Tanzrhythmus unterstützen und die Funktion der Vokalsilben übernehmen. Diese tauchen aber nur in der ersten Strophe auf, die auch als Refrain fungiert. Der Text beschreibt eine junge Frau, die einen eher lockeren Lebenswandel führt, ein dankbares und leichtherziges zeitgenössisches Thema für einen Tanz. Der Autor ist unbekannt. Sowohl in der Fassung bei Simon Fraser als auch in der Gesto-Collection ist die Stimmung "slow and tender" vorgegeben. Dies widerspricht inhaltlich eigentlich dem etwas rauen Inhalt des Textes und mag der Intention der aufzeichnenden Sammler geschuldet sein, hier nur eine Melodie zu präsentieren.

**WoO 156 12.Dark was the morn**

**Gliogram Chas/ Irisch: Gliogram Cos**

Bei der in der gälischen Welt sehr bekannten Melodie handelt es sich um einen Jig und damit ebenfalls um ein Tanzstück. Es kann vermutet werden, dass der verschwundene gälische Text, der als anzüglich galt, Elemente des Port a Beul aufgenommen hat, so wie es typisch für diese Art Tanzlied ist.

### WoO 156 20. Highland Harry

### Thig air t-ais Eanraig

Zu diesem Stück lässt sich Ähnliches sagen, wie bereits zu *Dark was the morn*, vielleicht noch mit dem Zusatz, dass das Stück sowohl als Jig, Reel und auch March notiert wurde. Es ist als Tanzmusik auf dem Dudelsack der *ceòl beag* zuzuordnen.

### Andere Funktionslieder

### WoO 156 13. Low down in the broom

### Mo chailin dìleas donn

Mit *Mo chailin dìleas donn* haben wir den einzigen Fall eines *òran gaoil*, eines Liebesliedes, in dieser Arbeit vorliegen. Und als *òran gaoil* wird es auch in Albyn's Anthology in der Textfassung bezeichnet. Es ist erstaunlich, dass dies das einzige seiner Art ist, da man erwarten könnte, dass diese Liebeslieder besonders prädestiniert waren, zu einer Bearbeitung herangezogen zu werden. Wir wissen, dass ein gewisser Hector Mackenzie aus Ullapool dieses Lied für seine Frau verfasst hat, bevor er für längere Zeit zur See fahren musste. Inhaltlich handelt es sich um einen klassischen Stoff für entsprechende Lieder, der Seemann muss fort, verspricht aber seine ewige Liebe und Treue der zurückgelassenen Frau. Es handelt sich um ein Lied für den zwischenmenschlichen Aspekt und darf damit den Liedern für die Gemeinschaft zugeordnet werden.

### Pìobaireachd/Ceòl Mòr/Òran Mòr

### Opus 108 18. Enchantress Farewell

### Mhnathan a' Ghlinne sa

Bei sowohl *Mhnathan a' Ghlinne sa* als auch dem auf dem gleichen Themenkomplex beruhenden *Bodach nam Briogais* handelt es sich um *ceòl mòr*. Das Lied nutzt typisch für dieses Liedgenre den *ùrlar* des *pìobaireachd*. Die Belege dafür sind bei Allan MacDonald zu finden. Es handelt sich um die Liedversion des sehr viel längeren *pìobaireachd*, welches in mehreren Sammlungen vielfach belegt wurde.

*Ceòl mòr*, die von vielen als die klassische gälische Dudelsackmusik definiert wird, muss grundsätzlich dem oberen Register der gälischen Musik zugeordnet werden und fungiert



somit als Musik für die Gesellschaft. Das Stück *Mhnathan a' Glinne sa* gehört in diese Kategorie und ist damit kein Volkslied.

### **Opus 108 2. Sunset**

### **Mo mhallachd air na caoraich mhòr**

Dieses Stück hat in der gälischen Welt mehrere Varianten. Die älteste scheint das Stück *Sali Ghrannt* von Rob Donn zu sein. Hier handelt es sich um ein Tanz- und Singstück, welches aus der Tradition von *Dùthaich MhicAoidh* im Norden Schottlands stammt. Weitere Variationen des Liedes, wie z.B. *Rìbhinn àluinn èibhinn òg* von Patrick MacDonald, scheinen von dieser Version abgeleitet worden zu sein. Das Lied erfährt seine Veränderung zu einem getragenen melancholischen Stück in der Notierung bei Simon Fraser mit dem Titel *An Dilleachdan*. Diese Melodie bildet die Grundlage für eine weitere Bearbeitung durch Alexander Campbell in Albyn's Anthology, wo wir die Melodievorlage für das, einige Jahre nach der Beethoven-Bearbeitung entstandene *Mo mhallachd air na caoraich mhòr* erkennen können. Mindestens zwei Autoren von Textversionen sind bekannt, Rob Donn und der Verfasser des jüngsten Stadiums, allerdings nach Beethoven, Eòghainn MacDhonnchaidh aus Thurso an der schottischen Nordküste. Hier ist schließlich ein getragenes Lied entstanden, welches auch Aspekte der *cumha*, der Totenklage, erkennen lässt. Es nähert sich damit auch dem Genre des *òran mòr* an. Das *òran mòr* wiederum lässt sich als eine Art Kunstlied des gälischen Kulturkreises bezeichnen. In diesem Stadium kommt es der Beethoven-Version melodisch am nächsten. Es handelt sich nicht um ein Volkslied.

### **Opus 108 22. The Highland Watch**

### **Òran don t-Seann Fhreic(e)adan Duibh**

Bei diesem Stück handelt es sich um die Neufassung eines in mehreren Entwicklungsstadien vorliegenden Stoffes, welcher zur Verherrlichung des Regiments von der schwarzen Hochlandwache verfasst wurde. Wie im Kapitel Liedbiographien dargestellt, ist das Lied seit der Gründung des Regiments immer wieder erweitert und verändert worden, so dass es mit den historischen Ereignissen rund um das Regiment Schritt halten konnte. In seiner letzten Version handelt es sich um einen Defiliermarsch und damit um Repräsentationsmusik. Der Marschrhythmus wird auch von Beethoven aufgenommen und weiter benutzt. Es steht somit auch in der Tradition der *ceòl mòr*, die sich inhaltlich an den historischen Ereignissen und Persönlichkeiten der gälischen Welt abarbeitet und mit dem *cruinneachadh* sowie dem

*brosnachadh* sowohl militärische als auch repräsentative Aspekte hat. Sie spiegelt damit auch die historische Entwicklung der Dudelsackmusik wider, die unter anderem auch in der Welt des britischen Militärs ein neues Zuhause gefunden hat. Von allen Versionen sind die Autoren bekannt. Das Lied steht somit trotz aller Neuerungen in der gälischen Tradition der *ceòl mòr* als Musik für Gesellschaft und ist kein Volkslied.

#### **WoO156 2. Erin! O Erin!**

#### **Tha mi nam chadal – Do dh'Arm Rìgh Sheumais**

Dieses Lied gehört von seiner Entwicklung her zu den bemerkenswerteren in dieser Untersuchung, hat es doch sowohl irische als auch schottische Wurzeln. Die irische Version arbeitet mit vielen Verzierungen und gehört stilistisch zum traditionellen Gesangsstil auf alte Art, dem irischen *Sean Nòs*-Gesang. Sìleas na Ceapaich lautet der Name der Dichterin, die die schottische Version geschaffen hat. Bei der schottischen Melodieversion bei O' Baoill handelt es sich um ein melodisch sehr viel einfacher gehaltenes Stadium; die Melodie ist zwar noch erkennbar, hat sich aber sehr von ihrem irischen Verwandten in der Bunting Collection entfernt. Sìleas na Ceapaichs Text lässt sich einfacher auf die irische Melodievorlage singen, da diese sich eher der Phrasierung des gälischen Textes unterordnet. Es handelt sich sowohl in der irischen als auch in der schottischen Tradition um ein Kunstlied der gälischen Kultursphäre, für die es besondere Fähigkeiten braucht, um es vortragen zu können. Sowohl der irische Text als auch der schottisch-gälische sind von hoher poetischer Komplexität, sie benutzen die traditionellen Begrifflichkeiten, die Schlüsselbegriffe der bardischen Dichtung. Es handelt sich somit ursprünglich eindeutig nicht um ein Volkslied, sondern eher um ein *òran mòr*.

#### **WoO156 5. Oh ono chrio**

#### **Cumha Mhic an Tòisich/Caoineadh na dTrí Muire**

Beim gälischen Vorläufer zu Beethovens *Oh ono Chrio* laufen zwei Überlieferungsstränge zusammen. Textlich handelt es sich um Motive aus *Cumha Mhic an Tòisich*, von der Melodie jedoch um ein *caoineadh* aus Irland. Es handelt sich anhand des Titels von schottischer Seite um einen Nachruf, von irischer Seite um eine Totenklage. Stenhouse bezeichnet es als auf einer gälischen Melodie basierend, "adapted to a wild and plaintive Gaelic air."<sup>811</sup> Das

Problem, welches sich in diesem speziellen Fall stellt, ist, dass sich nur ein kurzes Motiv der Melodie von *Cumha Mhic an Tòisich* erkennen lässt – möglicherweise zu wenig, um hier eine Entscheidung treffen zu können, um welche Liedart es sich handelt. Es treffen hier, wie bereits beschrieben, zwei Genres der gälischen Musik aufeinander, die eng miteinander verbunden sind: das des *caoineadh* und das der *cumha* bzw. das der Totenklage in der Gemeinschaft und das des Nachrufs in der Gesellschaft. Der schottische Text, der von Thomson unterlegt wurde, hat eindeutige Bezüge zu den verschiedenen Stadien von *Cumha Mhic an Tòisich*, auch wenn er über die verschiedenen dichterischen Varianten von Burns und Scott schließlich mit der Melodie vereint wurde. Die Struktur der Melodie ist die eines irischen *caoineadh* mit geistlichem Hintergrund, und so neigt sich die Waagschale zur Seite der Musik für die Gesellschaft.

Nachdem die gälischen Lieder nun den einzelnen Liedarten der gälischen Kultur zugeordnet werden konnten, ist der nächste, sie den Liedern für die Gemeinschaft sowie für die Gesellschaft einzuordnen. Dabei ergibt sich folgendes Bild:

### Übersicht über die gälischen Liedarten der Beethoven-Bearbeitungen

Lieder für die Gemeinschaft	Lieder für die Gesellschaft
<b>1.1 zwischenmenschl. Aspekt</b> Low down in the broom - Mo chailin dileas donn	<b>1.3. Panegyrik</b>
1.2 physische Umgebung	<b>1.4. Satire</b>
<b>2.4 Port a Beul</b> The Maid of Isla – Thugaibh dram do Bhaildi Mhòr Bonnie Laddie Highland Laddie Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir Sir Johnie Cope Mòr Nighean a' Ghiobarlain	<b>2.1 Balladen</b>
3.1 Feenlieder	<b>2.3 Piobaireachd-Lieder</b> Oh ono chrio Cumha Mhic an Tòisich/Caoineadh na nTrí Muire Enchantress Farewell Mhnathan a' Ghlinne sa
4.2 Arbeitslieder	<b>Piobaireachd – Ceòl Mòr: Fàilteachadh, brosnachadh, cruinneachadh, cumha</b> Enchantress Farewell Mhnathan a' Ghlinne sa The Highland Watch Òran don t-Seann Fhreiceadan Duibh

<b>Ceòl Beag: Marches, Quicksteps, Strathspey, Reel, Jig u.ä.</b> Dark was the morn – Gliogram Chas Red gleams the sun Ceann Ràrà Highland Harry Thig air t-ais Eanraig	<b>Òran mòr</b> Erin! O Erin! Tha mi nam chadal – Do dh'Arm Rìgh Sheumais Sunset Mo mhallachd air na caoraich mhòr
<b>Ceòl Meadhanach</b> The Maid of Isla – Fear ChùlChàirn	<b>Ceòl Meadhanach</b> The Maid of Isla – Fear ChùlChàirn

Als Ergebnis lässt sich festhalten, dass mindestens sechs der untersuchten 12 Lieder nicht der Kategorie Musik für die Gemeinschaft zugeordnet werden können. Sie hatten im Gegenteil ursprünglich eine Funktion in der Musik für die gälische Gesellschaft und sind daher keine Volkslieder. Das Lied *The Maid of Isla – Fear ChùlChàirn – Thugadh dram...* hat mindesten zwei Überlieferungsstränge, die dem jeweiligen Bereich der Musik für Gemeinschaft und Gesellschaft zuzuordnen sind. Mason bezeichnet das Stück von daher aus gutem Grund als *ceòl meadhanach*, die sich nicht eindeutig einem Bereich zuordnen lässt. Sie wurden, wie bereits gesagt, durch den Zusammenbruch der gälischen Gesellschaft in die Sphäre der Volksmusik bewegt, in der sie überlebt, ihre eigentliche Funktion aber nie eingebüßt haben und identifizierbar sind. Es ist von daher richtiger, bei den Bearbeitungen schottischer Melodien durch Ludwig van Beethoven nicht mehr von Volksliedbearbeitungen zu sprechen. Der Begriff Volksliedbearbeitungen ist irreführend, da er historische Entwicklungen in den Biographien der Lieder Beethovens nicht komplett abbilden und beschreiben kann. Dies kann aber der von Weber-Bockholdt geprägte, umfassendere Begriff der Liedbearbeitung leisten.

### 14.3. Ergebnis 3 Ergänzungen zur nationalen Zuordnung der Lieder

Handelt es sich bei den Beethoven-Arrangements für Thomson nun um schottische Lieder? Oder sollten wir eher vorsichtiger wie Weber-Bockholdt von britischen Liedern sprechen? Sollten wir uns komplett von einer Art nationaler Zuordnung dieser Lieder verabschieden? Handelt es sich überhaupt um Lied- und nicht eher um Melodiebearbeitungen? Welcher der Begriffe verspricht die größere Klarheit und Präzision, wenn wir historische, kulturell-sprachliche sowie Aspekte der Aufführungspraxis dieser Musik berücksichtigen?

Thomson war sich in seiner nationalen Zuordnung selbst nicht immer sicher. So bezeichnet er z.B. die Melodie zu Erin! o Erin! einmal als irisch, dann veröffentlicht er sie aber bei den schottischen Liedern.<sup>812</sup>

Vom kulturhistorischen Standpunkt aus ist sehr sinnvoll, die Insel Irland und zumindest das schottische Hochland und die westlichen Inseln als einen gemeinsamen Kulturraum zu betrachten, der eine gemeinsame Geschichte der gälischen Sprache und Kultur aufweist. Die gälische Sprache hat beide Regionen über Jahrhunderte dominierend geprägt; zur Zeit Thomsons war ihr kultureller Einfluss noch deutlich spürbarer, als er das heute noch ist. Es besteht bis heute ein Dialektkontinuum vom Süden über den Norden Irlands, welches sich bis in den Norden der Hebrideninsel Lewis weiterverfolgen lässt.<sup>813</sup> Selbst die größten Auswüchse der englischen Kolonialpolitik in Irland nach diversen Aufständen<sup>814</sup>, die zur Unterdrückung der Sprache und zur Zerstörung der hergebrachten Gesellschaftsstruktur und Kultur führten, sowie die Besiedlung des heutigen Nordirlands mit nicht Gälisch sprechenden Schotten im Rahmen der Ulster-Plantations<sup>815</sup> und schließlich die beginnenden Clearances in Schottland haben diese Verbindungen zur Zeit Thomsons trotz allem nicht endgültig abreißen lassen. Bezogen auf die schottischen Lieder Beethovens mit gälischen Wurzeln ist deren teilweise Beheimatung in der gemeinsamen gälischen Welt Schottlands und Irlands feststellbar. Aufgrund der in den Liedbiographien ermittelten Informationen zu den Liedern bietet sich eine andere Zuordnung an, als Thomson sie gewählt hat:

---

<sup>812</sup> KB (1999: 84)

<sup>813</sup> siehe hierzu: Ó Baoill, Colm: The Gaelic continuum. in: *Éigse* (32: 121–134). Dublin 2000

<sup>814</sup> Gerade war der Aufstand der United Irishmen 1798 blutig niedergeschlagen worden. Siehe hierzu: Richling, Marian: To make all Irishmen – citizens; all citizens Irishmen? Die Genese und das Scheitern des republikanischen Nationalismus in Irland. Bielefeld 2005.

<sup>815</sup> siehe hierzu u.a. Canny, Nicholas: Making Ireland British, 1580-1650. Oxford 2003

<b>Opus 108</b>	<b>schottisch-gälisch</b>	<b>irisch-gäl. Verbindung</b>
2. Sunset	Mo mhallachd air na caoraich mhòr	
4. The Maid of Isla	Fear ChùlChàirn – Thugaibh dram do Bhaildi Mhòr	
7. Bonnie Laddie Highland Laddie	Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir	
18. Enchantress Farewell	Mhnathan a' Ghlinne sa	Sean Buí
22. The Highland Watch	Òran don t-Seann Fhreiceadan Duibh	
<b>WoO 156</b>	<b>schottisch-gälisch</b>	<b>irisch-gäl. Verbindung</b>
2. Erin! O Erin!	Tha mi nam chadal – Do dh'Arm Rìgh Sheumais	Tá mé imo chodladh
5. Oh ono chrio	Cumha Mhic an Tòisich	Caoine na nTrí Muire
6. Red gleams the sun	Ceann Ràrà	
7. Sir Johnie Cope	Mòr Nighean a' Ghiobarlain	
12. Dark was the morn	Gliogram Chas	Gliogram Cos
13. Low donn in the broom	Mo chailin dileas donn	
20. Highland Harry	Thig air t-ais Eanraig	

Bereits bei den zwölf hier untersuchten Liedern konnten vier irische Verbindungen festgestellt werden. Bei einigen, wie bei Enchantress Farewell, gibt es Hinweise auf einen irischen Melodietitel. Bei Erin, O Erin! kann neben den zwei inhaltlichen schottisch-gälischen Handlungssträngen ein weiterer kompletter irischer Handlungsstrang aufgezeigt werden. Dazu existiert eine sich sowohl regional als auch instrumental variierende Melodiefamilie. Es gibt irisch- und schottisch-gälische gesungene Fassungen, eine irische Harfenfassung und eine irisch/schottische Fassung für die Sackpfeife. O ono chrio stellt sich als ähnlich komplex heraus: Die Geschichte, auf der der Liedtext basiert, entstammt der Tradition des schottisch-gälischen Hochlandes, während die Melodie im irisch-gälischen Liedgenre der *caoine* zu finden ist.

Schließlich haben wir bei Dark was the morn ein Beispiel für einen gemeinsamen Liedtext für das schottisch-gälische Tanzstück *Gliogram Chas* bzw. das irische *Gliogram Cos*. Zwar ist die

schottische Version verschollen, in beiden Regionen ist das Stück aber nach wie vor instrumental vorhanden und bekannt.

Schon bei den hier untersuchten Stücken liegt der Prozentsatz derjenigen gemeinsamer gälischer Provenienz bei 33%. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass man bei den Melodien die z.B. Haydn, Pleyel sowie Kozeluch für Thomson bearbeitet haben, zu ähnlichen Ergebnissen kommen wird, und zwar sowohl auf der irischen als auch auf der schottischen Seite. Die Zuordnung der Lieder nach Nationen, so wie sie Thomson vorgenommen hat, ist also von einem gälischen Standpunkt aus betrachtet eher unglücklich zu nennen. Die Bezeichnung als britische Liedbearbeitungen, wie Weber-Bockholdt dies bereits eingeführt hat, ist sehr viel sinnvoller. Der Begriff britisch ist hier im geographischen Sinne zu verstehen, und zwar so, dass damit die Britischen Inseln und keine politische oder ethnische Einheit gemeint ist. Um der Herkunft der Lieder an ehesten gerecht zu werden, die kulturelle Leistung aller auf diesen Inseln existierenden Kulturen zu würdigen und vor allem keine von ihnen davon auszuschließen, wäre es wahrscheinlich noch präziser, von *Beethovens Bearbeitung von Melodien der Britischen Inseln* zu sprechen.

#### 14.4 Ergebnis 4 Weitere Einsatzmöglichkeiten der angewandten Methodik

Mit der in dieser Arbeit angewendeten Methodik des Hörvergleichs mit anschließender Verifizierung in der Literatur ist es möglich, weitere Melodiensammlungen auf ihre gälischen Ursprünge zu untersuchen. Unbedingte Voraussetzung für den Erfolg einer solchen Arbeit sind gute bis sehr gute Kenntnisse der gälischen Sprache sowie eine Vernetzung in der heute so genannten traditionellen gälischen Musik-Szene und ihrer Protagonisten. Außerdem muss erwähnt werden, dass eine solche Forschungsarbeit ohne die weltweite Vernetzung von Informationen, die die Digitalisierung und das Internet dem Forschenden bieten, in dieser Form unmöglich wäre.

Für eine ähnlich gelagerte Untersuchung bieten sich Beethovens Bearbeitungen irischer Lieder und die der schottischen Lieder von Haydn an. Haydn hat sowohl für Thomson als auch für Napier insgesamt 429 schottische Melodien bearbeitet. Alleine anhand der Masse der Melodien ist es mehr als wahrscheinlich, dass dort auch gälische Lieder verarbeitet wurden. Das Lied *Oh ono Chrio* wurde z.B. ebenfalls von Haydn bearbeitet und kann als Startpunkt für weitere Untersuchungen dienen. Bei der Recherche zu der vorliegenden Arbeit wurden sozusagen en passant Stücke wie *Jenny Dang the weaver – An Gobha a bha an Hoghaighearraidh*<sup>816</sup>, *Flora to Colin – Crodh Chailein*<sup>817</sup>, *The lass of Patie's Mill – Allt an t-Siùcair*<sup>818</sup>, *Lochaber no more – Cha tig Mòr bho bhean dhachaigh*<sup>819</sup> oder *MacGregor of Ruara's Lament – MacGriogair à Ruadh-Shrùth*<sup>820</sup> bereits bei einer ersten groben Durchsicht der Haydn-Bearbeitungen über den Hörvergleich identifiziert.

Im Gegensatz zu den walisischen Liedern, deren Titel auch in der walisischen Sprache aufgeführt sind, hat Thomson, wie schon bei den schottischen, auch bei den irischen Liedern keine gälischen Titel genannt. Lieder wie *Robin Adair/Eileen a Roon – Eibhlín a Rúin* haben im gälischen Kulturraum Irlands ihren Ursprung. Ebenso Beethovens *Oh would I were but that sweet linnet*, welches auf dem gälischen Lied *Cailín Deas crúite na mbó*<sup>821</sup> beruht. Ein weiteres ist *Once more I hail thee*, welches zwar zu den irischen Liedern gezählt wird, aber bei Patrick MacDonald unter *Druimfhionn Dubh* unter schottisch-gälisch läuft. Eine weitere schottische Fassung trägt den gälischen Titel *Hò-an agus hò-an ò*. Es gibt unter dem gleichen

---

<sup>816</sup> JHW Nr. 272 Hoboken XXXIa: 240

<sup>817</sup> JHW Nr. 287a. Hoboken XXXIa: 253A

<sup>818</sup> JHW Nr. 172 Hoboken XXXIa: 160

<sup>819</sup> JHW Nr. 292 Hoboken XXXIa: 190

<sup>820</sup> JHW Nr. 284 Hoboken XXXIa: 81<sup>bis</sup>

<sup>821</sup> Weber-Bockholdt (1994: 78) letzte Zeile der Fußnote



Namen *Druimfhionn Dubh* eine irische Fassung. Für *Our bugles sung Truce, The Soldier's Dream* gibt es eine Übersetzung ins Schottisch-Gälische unter dem Titel *Tha na h-uain air an tulaich*. Die weitere Erforschung dieser Lieder würde zahlreiche weitere Belege dafür liefern, dass wir von einem gemeinsamen gälischen Kulturraum sprechen müssen und die nationale Einteilung Thomsons eine künstliche und fragwürdige ist.

#### **14.5 Ergebnis 5 Eine neue Aufführungspraxis**

Durch die Ergebnisse dieser Arbeit ist es möglich, die Aufführungspraxis von Beethovens Liedern der Britischen Inseln durch die gälische Dimension zu erweitern und zu vervollständigen. Dazu sind informierte Musiker erforderlich, die der gälischen Sprache mächtig sind. Man kann nun die gälischen Vorlagen oder Entsprechungen in einem Konzert den Beethoven-Bearbeitungen gegenüberstellen und die Geschichten zu diesen Liedern erzählen. Hierdurch werden die Lied-Biographien der Melodien, die schließlich zu den Beethoven-Bearbeitungen führen, um ihre Vorgeschichte ergänzt und diese Lieder/Melodien damit in einem vollständigeren historischen Kontext eingebettet.

Und letztlich erfährt die gälische Sprache und Kultur eine Rehabilitierung, die ihr im Bereich der klassischen Musik seit 200 Jahren überwiegend verwehrt geblieben ist: Sie hat einen Beitrag zur europäischen Musikkultur geleistet, der bis jetzt nur marginal benannt und fast nicht gewürdigt wurde. Gälische Melodien und Lieder haben am Reichtum der mitteleuropäischen klassischen Musik ihren Anteil. Diese Tatsache ist ab jetzt bekannt und kann nicht mehr unterschlagen werden. Man muss die gälischen Lieder nicht unbedingt mit den Beethoven-Fassungen zusammen aufführen, aber man kann ab jetzt die Quellen zu diesen Liedern kennen und benennen.

### **Und heute? Was wurde aus den gälischen Liedern?**

Thomson hatte seinerzeit für seine Sammlungen sehr bekannte und populäre Melodien ausgesucht. Die getroffene Auswahl sollte sich ja auch in guten Verkaufszahlen niederschlagen. Ein hoher Wiedererkennungswert war da von Vorteil.

Aber welche der gälischen Vorlagen der Beethoven-Bearbeitungen sind heute noch bekannt oder werden heute noch aufgeführt? Ein kurzer Blick in die gängigen Internetportale oder Suchmaschinen zeigt, dass einige der Stücke nach wie vor sehr bekannt sind, oft gespielt, bzw. auch aufgenommen worden sind, andere dagegen sucht man fast vergeblich. Die Suche nach Melodietiteln in Portalen wie [tunearch.org](http://tunearch.org), [thesession.org](http://thesession.org) oder auch Diskussionsforen wie [mudcat.org](http://mudcat.org) zeigen das vorhandene oder nicht vorhandene Interesse an Noten, Fragen zur Aufführungspraxis oder Verbindung zu anderen Liedern. Ein Gradmesser für die Popularität von Liedern oder Melodien ist die Anzahl der Einspielungen, die als Videos bei YouTube gelistet sind.

Das Lied *Mo mhallachd air na caoraich mhòr*, welches auf der gleichen Melodie wie Beethovens *Sunset* basiert, ist ein oft vorgetragenes Lied, um an die Hochland-Vertreibungen zu erinnern. Da diese Vertreibungen in der kollektiven Erinnerung der Hochland-Schotten nach wie vor sehr präsent sind und insbesondere im kollektiven Gedächtnis der Gälen ihren besonderen Platz hat, ist das Lied sehr bekannt und in vielen Konzerten zu hören. Die Lied-Varianten, die vor der Beethoven-Bearbeitung datieren sucht man dagegen heute vergeblich.

*Fear ChulChàirn* ist aus dem musikalischen Gedächtnis so gut wie verschwunden. Der Name ist historisch nach wie vor geläufig, wird aber nicht mit dem Musikstück in Verbindung gebracht.<sup>822</sup> Von der Melodie selbst und auch von der Port à Beul Variante *Thugaibh dram do Bhaildi Mòr* ist keine Aufnahme bekannt. Ganz anders sieht es mit dem Tanzstück *Mòrag Bheag Nighean Mhurchaidh an t-Saoir* aus. Es wird immer noch gesungen und gespielt. Die Melodie kann als äußerst populär bezeichnet werden.

---

<sup>822</sup> zur Genealogie siehe:

<https://www.clanmacfarlanegenealogy.info/genealogy/TNGWebsite/getperson.php?personID=I48311&tree=C>  
C besucht am 18. Juni 2019

*Mhnathan a' Ghlinne sa* gehört nach wie vor zum Repertoire eines Dudelsackspielers, wenn er sich mit der *ceòl mòr* und den dazugehörigen Liedern beschäftigt. Aktuell ist von der gesungenen Version nur eine Aufnahme von der kanadisch-gälischen Sängerin Mary Jane Lamond auf CD bekannt. *Òran don t-Seann Fhreiceadan Duibh* ist möglicherweise noch in Militärkreisen als Melodie im Umlauf. Aber selbst dem Museum der Black Watch und dem Autor eines Buches über die Musik des Regiments war das Stück nicht (mehr) bekannt.<sup>823</sup> Das Stück hat wohl seine Funktion eingebüßt, denn die Zeit der jubelnden Einmärsche siegreich heimgekehrter Truppen des Empires darf zumindest als rückläufig bezeichnet werden. *Tha mi nam chadal* ist eine nach wie vor oft gespielte Melodie, das Lied wird sowohl in Irland als auch in Schottland gesungen, wenn man einer Google-Auswertung glauben möchte, etwas häufiger in Irland als in Schottland. Es gibt verschiedene Aufnahmen auf CD. Im Zuge der Unabhängigkeitsbewegung könnte dem Lied und seinem aufrührerischen Text eine Renaissance bevorstehen. *Cumha Mhic an Tòisich* hat sich unter dem englischen Titel MacIntosh's Lament seinen Status als Evergreen erhalten können. Google liefert 235.000 Ergebnisse auf eine Suchanfrage, darunter über 5000 YouTube-Videos mit mehr oder weniger qualitätsvollen Aufnahmen und Beiträgen zu diesem Stück. *Ceann Ràrà* darf in der Musikwelt als vollkommen unbekannt bezeichnet werden. *Mòr Nighean a' Ghiobarlain* ist nach wie vor Bestandteil des Repertoires gälischer Sänger, allerdings findet sich auf YouTube keine einzige Aufnahme unter diesem Titel. Google listet lediglich historische Aufnahmen auf *Tobar an Dualchais* sowie die historischen Notierungen bei MacDonald und Fraser. Das Stück *Gliogram Chas* oder irisch *Gliogram Cos* ist auch nur noch unter seinem englischen Titel The Quaker's wife in der Musikszene präsent. Es ist eine häufig gespielte und veröffentlichte Melodie, die alleine in 1760 YouTube-Videos zu hören ist. Für ein auf Gälisch gesungenes Lied ergibt eine Netzsuche für *Mo chailin dìleas donn* immerhin 93 Einträge auf YouTube. Auch hier scheint die eingängige Melodie nach wie vor ein Garant für Popularität zu sein. Auch *Thig air t-ais Eanraig* ist unter dem englischen Titel Highland Harry eine Melodie, die zum Standardrepertoire der Dudelsackmusik gehört. Der

---

<sup>823</sup> Richard Hunter, Archivist des Black Watch Museums in einer Mail vom 30. November 2018 an den Autor: "I have consulted Pipe Major Alistair Duthie co-author of the book "A Collection of Pipe Music of The Black Watch" (published 2012) and all round font of knowledge about our Regimental pipers and (...9 he sadly hasn't been able to identify any useful Regimental information about the piper or the piece. (...)"

gälische Titel ist fast unbekannt, die Melodie dagegen sehr populär. Man kann feststellen, dass zwei Entwicklungen über die Performativität der gälischen Vorlagen für die schottischen Lieder Beethovens verantwortlich sind: Zum einen sind der anhaltende Niedergang der gälischen Sprache und die damit verbundene sinkende Zahl derer, die in der Lage sind, ein gälisches Lied inhaltlich zu verstehen, ein wichtiger Aspekt. Dieser Umstand führt dazu, dass nur Lieder mit einer attraktiven Melodie rezipiert werden, die gälische Sprache hier aber nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. Durch die Übertragung der Melodien in den englischen Sprachraum, den hauptsächlich die Melodiensammler zu verantworten haben, die die Melodien ohne den gälischen Text veröffentlichten und damit einem nicht gälisch sprechenden Publikum zugänglich machten, sind die Melodien heute hauptsächlich unter ihrem englischen Titel bekannt und weniger unter ihrem gälischen. Dies gilt hauptsächlich für die Melodien, die der Musik für die Gemeinschaft zuzuordnen sind. Sie erfreuen sich heute noch auf Konzerten, Sessions oder Cèilidhs großer Popularität.

Zum anderen hat sich die Funktion der gälischen Musik geändert. Durch die Folklorisierung der Musik für die gälische Gesellschaft hinüber zu einem englischsprachigen Folkmusik-Kontext ab dem 19. Jahrhunderts werden auch Melodien oder Lieder wie *Cumha Mhic an Tòisich*, *Do dh'Arm Rìgh Sheumais* oder *Caoine na dtrì Muire* nach wie vor gesungen und gespielt, allerdings oft im gleichen Umfeld wie die Musik für die Gemeinschaft. Ein guter Anzeiger für die Folklorisierung dieser Melodien ist heute, dass sie in vielen Varianten auf Internetportalen gelistet sind, die sich als Foren für Folkmusiker verstehen. Die Melodien sind Teil des internationalen Folk-Kanons geworden.

Die Aufführungspraxis reißt an der Stelle ab, wo es nicht gelungen ist, die Musik für die Gesellschaft in die der Musik der internationalen Folkszene zu überführen. Ein Beispiel dafür ist *Òran an t-Seann Fhreiceadain Duibh*. Es ist eine zeitgenössische Komposition vom Beginn des 19. Jahrhunderts dessen Text und militärisches Repräsentations-Gepränge in einem Folkkonzert oder Cèilidh heute seltsam deplatziert wirken würde und sich nie hat durchsetzen können.

Die originalen gälischen Lieder leben jedoch nach wie vor in den noch gälischsprachigen Gegenden Schottlands als fester Bestandteil der lebendigen Überlieferung weiter und es ist zu hoffen, dass dies auch noch lange so sein wird.

*Siuthad! Gabh òran! – Komm! Sing ein Lied!*

## A 1 Verzeichnis der Abkürzungen

AA	Albyn's Antology
AMA	Alasdair MacMhaighstir Alasdair
BSS	The Book of Scottish Song
BW	Beethoven Werke
CG	Carmina Gadelica
ESM	Early Scottish Melodies
Hob	Hoboken Verzeichnis der Werke Haydns
JHW	Joseph Haydn Werke
KB	Beethoven-Werke Kritischer Bericht, Abt. XI. Band 1.
Ms	Manuskript
NBGA	Neue Beethoven Gesamtausgabe
PAB	Port-à-Beul
PMD	Patrick MacDonald Collection
SFC	Simon Fraser Collection
SGTS	Scottish Gaelic Text Society
SMM	Scots Musical Museum
TCTGS	The Companion to Gaelic Scotland
TGSI	Transactions of the Gaelic Society of Inverness
WoO	Werk ohne Opuszahl

## A 2 Verzeichnis der Abbildungen

Bild der Verkaufsanzeige von Cill Chais	148
Campbell Notation Canntaireachd	152
Noten Come my Bride AA	254
Noten Saili Ghrant Monro's Collection	257
Text Thugaibh Dram von Griogair Labhruidh	259
Noten The Maid of Isla Niel Gow, Repository	261
Noten CulChàirn David Graham	262
Earl of Bredalbane Gathering in Canntaireachd-Notierung bei Colin Campbell aus dem Jahre 1782	280
Noten Bodach nam Brigis, Killin Coll.	281
Noten Bodach nam Brigis, Gesto Coll.	287
Noten The Highland Watch Niel Gow	300
Noten Òran don t-Seann Fhreiceadan Duibh AA	301
Noten Do Dh'Arm Rìgh Sheumais Ó Baoill	315
Noten I am asleep Bunting Coll.	316
Noten Caoineadh na dtrí Muire	343
Noten O Ono Chrio	344
Noten O Ono Chrio L.v.Beethoven BW (1999:146)	345
Noten Ceann Ràrà SFC	348
Noten Mòr Nighean a' Ghiobarlain PMD	356
Noten Mòr Nighean a' Ghiobarlain SFC	357
Noten Gu ma slàn a chì mi SFC	371
Noten Thig air t-ais Eannaig. The Piper's Assistant	373

**A 3 Liste der Tonaufnahmen gälischer Melodien und Lieder korrespondierend zu den Beethoven-Bearbeitungen auf der CD**

<b>Opus 108</b>	<b>Hörbeispiele*</b>
2. Sunset	1 Mo mhallachd aig na caoraich mhór Michael Klevenhaus PMC: Rìbhinn àluinn aoibhinn òig A 01 SFC: An Dilleachdan A 02 AA: Rìbhinn àluinn 's tu mo rùn A 03
4. The Maid of Isla	2 Fear Culchairn Allan MacDonald 3 Thugaibh dram do Bhaldaidh Chailein Michael Klevenhaus David Graham CulChairn A 04
7. Bonnie Laddie Highland Laddie	4 Mòrag Bheag Màiri MacInnes
18. Enchantress Farewell	5 Mhnathan a' Ghlinne sa Ceòlas Allan MacDonald -Michael Klevenhaus u.a. 6 Bhodaich nam Briogais Ceòlas A.MacDonald u.a. ESM: Bodaich nam Briogais A 06
22. The Highland Watch	7 Òran don t-seann Fhreiceadan-Dubh Michael Klevenhaus AA: Òran don t-seann Fhreiceadan-Dubh A 07
<b>WoO 156</b>	
2. Erin! O Erin!	8 Tha mi nam chadal gesummt von Allan MacDonald 9 Tha mi nam chadal/ Do Rìgh Sheumais Griogair Labhruidh 10 Tha mi nam chadal Schottisch-Irisch Ceòlas 2018 Edward Bunting Coll.: Tá mé imo chodladh A 08 SGTS: Tha mi nam chadal/ Do Rìgh Sheumais A 09
5. Oh ono chrio	11 Cumha Mhic an Tòisich Michael Klevenhaus 12 Caoineadh na dTrí Mhuire Iarla O Lionaird The session.org: Caoineadh na dTrí Mhuire A 10
6. Red gleams the sun	FSC: Ceann Ràrà 11
7. Sir Johnie Cope	13 Mor Nighean A' Ghiobarlain Christine Primrose 14 Johnny Cope Allan MacDonald PMD: Mor Nighean A' Ghiobarlain A 05
12. Dark was the morn	15 Gliogaram Chas Michael Klevenhaus Tom Kannmacher: Ligrum Cus Irish A 12
13. Low donn in the broom	16 Mo Chailin dileas donn Michael Klevenhaus SFC: Gu math slàn a Chì mi mo chailin dileas donn 13
20. Highland Harry	17 Highland Harry-Thig air t-ais Allan MacDonald

	The Piper's Assistant: Thig air t-ais Eannaig 14
--	--

**\*Hörbeispiele**

Bei den Titeln mit vorangestellter Numerierung (1 Liedtitel) handelt es sich um gälische Lieder von verschiedenen Sängern

Bei den Titeln mit nachgestellter Nummerierung (Liedtitel A 01) handelt es sich um Melodien, die auf dem Flügel nach den gefundenen Notierungen von Stefan Horz, Organist an der Kreuzkirche in Bonn eingespielt wurden. Zu Beginn des Titels wird das Kürzel der Sammlung genannt, aus der die Melodie stammt.



## Literaturverzeichnis

- Alburger, Mary Anne: Simon Fraser's Airs and Melodies [1816]: An Instrumental Collection as a Source of Scottish Gaelic Songs. in: *The Flowering Thorn: International Ballad Studies*. Boulder, Colorado 2003. S. 319-336
- Aldrich, Richard: Beethoven and George Thomson in: *Music & Letters* Vol. 8, No. 2, Beethoven. Oxford 1927
- Anderson, Alan Orr: *Early Sources of Scottish History A.D. 500 to 1286*, volume one. Reprinted with corrections, Stamford 1990
- Anderson, Joseph Hrsg.: *The Orkneyinga Saga*. Edinburgh 1977
- Arnold, Matthew: *On the Study of Celtic Literature*. London 1867
- Ball, Martin, J.: *The Celtic Languages*. New York 1993
- Bannerman, John: *Studies in the history of Dalriada*. Edinburgh and London 1974
- Batho, Edith Clara: *The Ettrick Shepherd*. Cambridge 1927
- Bennett, Margaret: 'The Ireland-Scotland link', 'Canntaireachd', 'Clarsach', 'Ossianic ballads', 'Panegyric', 'Psalms', 'Puirt-a-beul', 'Scottish Gaelic lyrical songs', 'Waulking songs', in *Companion to Irish Traditional Music*, ed. by Fintan Valleley, Dublin, 1999
- Bergamo, Marija: Versuch zum musikalisch Nationalen. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 20, No. 2 (Dec., 1989), S. 169-181
- Betteridge, H. T.: The Ossianic Poems in Herder's "Volklieder". in: *The Modern Language Review* Vol. 30, No. 3 Glasgow 1935. Seite 334-338
- Biamonte, Nicole: Modality in Beethoven's Folk-song Settings. in: *Beethoven Forum* Vol. 13, No. 1, Seite 28-63 Illinois 2006
- Birkhan, Helmut: *Kelten: Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*. Wien 1997
- Black, Ronald. Hrsg.: John Gregorson Campbell's *The Gaelic Otherworld. Superstitions of the Highlands and Islands of Scotland*. (Glasgow 1900) and: *Witchcraft and second sight in the*

- Highlands and Islands (Glasgow 1902). Edinburgh 2005
- Blankenhorn, Virginia: Traditional and bogus elements in „MacCrimmons Lament. Scottish Studies 12. School of Scottish Studies. Edinburgh 1978
- Blankenhorn, Virginia: Irish Song-Craft And Metrical Practice Since 1600. Irish Studies 8. Lewiston 2003
- Blankenhorn, Virginia: Craobh nan Uabhal – A Festschrift for John MacInnes. Scottish Studies. Edinburgh 2014
- Blankenhorn, Virginia: Verse structure and performance in Scottish Gaelic vernacular poetry. academia.eu
- Brailoiu, Constantin: Problems of Ethnomusicology. englische Übersetzung der französischen Originalausgabe. Cambridge 1984
- Broadwood, Lucie: In Memoriam: Cecil James Sharp (1859-1924) in: *Folklore* Vol. 35, No. 3 (30. Sep. 1924), S. 284-287
- Bohlman, Philip V.: The Music of European Nationalism. Santa Barbara, Denver, Oxford 2004
- Bröcker, Marianne: Die Bearbeitung schottischer und irischer Volkslieder von Ludwig van Beethoven. in: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde Vol. 10 (1982), 63-89
- Buisman, Frans: Melodic Relationships in Pibroch. British Journal of Ethnomusicology Vol. 4, Special Issue: Presented to Peter Cooke Seite 17-39. London 1995
- Campbell, Alastair: A History of Clan Campbell. Band 3: From Flodden to the Restoration. Edinburgh 2004
- Campbell, Ewan: The First Kingdom of the Scots. Edinburgh 1999
- Cannon, Roderick D.: What Can We Learn about Piobaireachd? *British Journal of Ethnomusicology*. Vol. 4, Special Issue: Presented to Peter Cooke. Seite 1-15. London 1995.
- Carruthers, Gerard: The Edinburgh Companion to Robert Burns. Edinburgh 2009
- Casanova, Pascale: The world capital of letters. Harvard 2007
- Cayers, Jan: Beethoven. 3. Aufl. München 2015
- Cheape, Hugh: The book of the bagpipe. Belfast 2000

- Cheape, Hugh: *Gheibhte breacain charnaid* ('Scarlet tartans would be got ...'): The Re-invention of Tradition." In *From Tartan to Tartanry*, edited by Ian Brown, 13-31. Edinburgh 2010.
- Clark, Nora Joan: The story of the Irish harp: Its history and influence. Lynnwood. WA 2003
- Clancy, Thomas Owen: Clann MacMhuirich, in Koch, John T.: *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara, 2006
- Clemmens, Sarah: The Highland Muse in Romantic German Music' (unpublished doctoral thesis, Yale University, 2007), pp.92-98.
- Cohen, Michael C.: The social lives of Poems in 19th Century America. Philadelphia 2015
- Coira, Pia: By Poetic Authority. The Rhetoric of Panegyric in Gaelic Poetry of Scotland to c. 1700. Edinburgh 2012
- Collinson, Francis: The Traditional and National Music of Scotland. London 1966
- Collinson, Francis: The bagpipe. London 1975
- Conran; Michael: National Music of Ireland. second Edition. London 1850
- Cooper, Barry: Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style. Oxford 1994
- Cooke, Peter: The Pibroch Repertoire: Some Research Problems. in. Proceedings of the Royal Musical Association. Vol.102 1975-76. S. 93-102
- Cox, Richard: Ri Linn nan Linnntean, Ceann Drochaid 2005
- Cram, Sandy u.a.: A Collection of Pipe Music of the Black Watch. Perth 2012
- Crawford, Robert: The bard. Robert Burns, A Biography. London 2009
- Cromek, Robert Hartley: Reliques of Burns, consisting of Original Letters, Poems and Critical Observations on Scottish Songs. Boston 1809
- Currie, James: The entire work of Robert Burns. London 1800
- Daiches, David: Robert Burns. New York 1950
- Dalby, Andrew: 310 Nights at Anchor (and holding). s.l. 2016
- Davis, Leith: From Fingal's Harp to Flora's Song: Scotland, Music and Romanticism. in: *The Wordsworth Circle*. Vol. 31, No. 2. Boston 2000. Seite 93-97

- De Lancey Ferguson, John und Ross, Roy Hrsg.:  
The Letters of Robert Burns, Vol. 1: 1780–1789 (Second Edition). Oxford 1985
- Devine, Tom:  
Clearance and Improvement: Land, Power and People in Scotland 1700–1900. Edinburgh 2006
- Devine, Tom:  
Clanship to Crofters War: The Social Transformation of the Scottish Highlands. Manchester, 1994; 2013
- Dick, James C.:  
The Songs of Robert Burns. London 1903
- Dorson, Richard M.:  
Folklore and Fakelore. Essays towards a Discipline of Folk Studies. Cambridge, Mass. & London 1976
- Dressler, Camille & Stiùbhart, Domhnall Uilleam Hrsg.:  
Alexander MacDonald. Bard of the Gaelic Enlightenment.  
Alasdair MacMhaighstir Alasdair. Bàrd an t-Soillearachaidh Ghàidhealaich. Kershader 2012
- Duncan, Ian & Mack, Douglas S.:  
The Edinburgh Companion to James Hogg. Edinburgh 2012
- Dunnigan Sarah , Gilbert Suzanne , Hrsg:  
The Edinburgh Companion to Scottish traditional Literatures.  
Edinburgh 2013
- Dunst Fr. Ph.:  
Schottische Lieder mit englischen und deutschem Texte für eine Singstimme und kleinen Chor. mit Begleitung des Pianoforte Violine und Violincelle obligat componirt von L.v.Beethoven OP.108 Nr.1, 2 und 3 sämmtliche Werke für das Klavier. 4te Abteilung, Nr 15. 16. 17. Frankfurt am Main. ca. 1830
- Eggert, Manfred K.H., Hahn, Hans Peter & Samida, Stefanie:  
Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart 2014
- Einstein Alfred:  
Die Romantik in der Musik. Stuttgart 1992
- Engel, Carl:  
An Introduction to the Study of National Music. London 1866
- Engel, Carl:  
The Literature of National Music. in: *The Musical Times and Singing Class Circular*. Vol. 19, Nr. 427 (Sep. 1878), S. 484-487

- Farmer, Henry George: A History of Music in Scotland. London (o.D.)
- Fausser, Markus: Einführung in die Kulturwissenschaft. 3.Aufl. Darmstadt 2006
- Fenton, Alexander und Mackay, Margaret Hrsg.:  
An Introduction to Scottish Ethnology. Edinburgh 2013
- Ferguson, William: Samuel Johnson's Views on Scottish Gaelic Culture. in: *The Scottish Historical Review* Vol. 77, No. 204, Part 2. Edinburgh 1998. Seite 183-198
- Fergusson, William: The Identity of the Scottish Nation. Edinburgh 1999
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität: Eine Einführung. Bielefeld 2012
- Forbes, Archibald: The "Black Watch": The record of an historic regiment. London, Paris & Melbourne 1896
- Fraser, James E.: Dux Reuda and the Corcu Reti, in McLeod, Wilson u.a. Hrsg: Cànan & Cultar/Rannsachadh na Gàidhlig 3. Edinburgh 2006
- Friesenhagen, Andreas:  
Thomson, George. in: Das Haydn-Lexikon. ed. Armin Raab, Christine Siegert, and Wolfgang Steinbeck. Köthen 2010. S. 781-783
- Friske, Roger: Scotland in Music. Cambridge 1983
- Gaskill, Howard: Ossian Revisited. Edinburgh 1991
- Gaskill, Howard: Ossian, Herder, and the Idea of Folk Song. in: Literature of the Sturm und Drang. Hrsg. von David Hill. Rochester 2003. S. 95-116
- Gaskill, Howard Hrsg.: The Reception of Ossian in Europe. London u.a. 2004
- Gaskill, Howard: Ossian und die Volkslieder. in: Übersetzen bei Johann Gottfried Herder. Theorie und Praxis. Hersg. von Clémence Couturier-Heinrich. Heidelberg 2012. S. 125-141
- Gennrich, Friedrich, Hrsg.: Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, Langen bei Frankfurt 1965
- Gibson, John G.: Traditional Gaelic Bagpiping 1745-1945. Montreal 1998
- Gibson, John G.: Old and New World Highland Bagpiping. Montreal 2002
- Gibson, John G.: Traditional Gaelic Bagpiping, 1745-1945. Edinburgh 1998
- Gilbert, Suzanne Hrsg.: James Hogg. The Mountain Bard. Stirling 2007

- Gillies, William, Hrsg.: Gaelic and Scotland. Alba agus a' Ghàidhlig. Edinburgh 1989
- Gillies William: Crossing the Highland line: Cross-currents in Eighteenth-century Scottish writing, ed. by C. MacLachlan. Glasgow 2009
- Gillies William: Music and Gaelic strict-metre poetry. in: *Studia Celtica*, 44 Aberystwyth 2010, 111-34.
- Gillies William: Studying Gaelic in the 21st Century. in: *Rannsachadh na Gàidhlig 5 /Fifth Scottish Gaelic Research Conference*, ed. by K. E. Nilsen. Sydney 2010. Seite 9-30.
- Gillies William: 'Some eighteenth-century developments in Scottish Gaelic poetry', in *Language and power in the Celtic World*, ed. by A. Ahlqvist and P. O'Neill (Sydney, NSW, 2011), 61-96.
- Gillies William: Reflections on Alexander MacDonald and Canna. in: *Alexander MacDonald: Bard of the Gaelic Enlightenment*, ed. by C. Dressler and D. U. Stiùbhart. Kershader 2012. Seite 115-22.
- Grant. J.P.: Canntaireachd: The Old Pipers' Notation for Pibroch Music. *Music & Letters* Vol. 6, No. 1, pp. 54-63. Oxford 1925
- Grattan Flood, William Henry: Beethoven's Irish Melodies. in: *The Musical Times* Vol. 68, No. 1009 Seite 254. London 1927
- Gregorson Campbell, George: Hrsg. Black, Ronald: The Gaelic Otherworld. Edinburgh 2005
- Hadden, James Cuthbert: George Thomson, the Friend of Robert Burns. London 1898
- Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2005
- Haydn, Joseph: Werke, Reihe XXXII, Band 3. Volksliedbearbeitungen Nr. 151-268. Schottische Lieder für George Thomson. München 2001
- Haydn, Joseph: Volksliedbearbeitungen Nr. 269-364. Schottische und walisische Lieder für George Thomson. Herausgegeben von Marjorie Rycroft und Kirsten McCue. München 2004
- Herman, Arthur: The Scottish Enlightenment. The Scot's invention of the Modern World. London 2001

- Hobsbawm, Eric: Nationen und Nationalismus, Mythos und Realität seit 1780. überarbeitet 2004 Frankfurt a.M./New York 1991 3. Auflage 2005
- Hutchison, Roger: Father Allan. The Life and Legacy of a Hebridean Priest. Edinburgh 2010
- Illés, Teréz: Musikalisches Nationalbewußtsein bei Bela Bartók. Saarbrücken 2013
- Johnson, David: Music and society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century. Oxford 1972
- Kalischer, Alfred Christlieb: Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. Berlin & Leipzig 1907
- Kalischer, Alfred Christlieb: Beethoven's Letters, übersetzt von J. S. Shedlock. Englische Ausgabe London 1909
- Karpeles, Maud: The Distinction between Folk and Popular Music *Journal of the International Folk Music Council* Vol. 20 (1968), S. 9-12
- Kassler, Michael: Music Entries at Stationers' Hall, 1710-1818: from lists prepared for William Hawes, D.W. Krummel and Alan Tyson and from other sources. New York 2016
- Koch, Heinrich Christoph: Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten. Leipzig 1807*
- Kosegarten, Ludwig Gotthard: Reise durch die Schottischen Hochländer und einen Theil der Hebriden: aus dem Englischen übersetzt und mit Alexander Campbells Abhandlung über die Dicht- und Tonkunst der Hochländer wie auch über die Aechtheit der dem Ossian zugeschriebnen Gesänge. Lübeck, 1802
- Kelz, Heinrich P. /Simek, Rudolf /Zimmer, Stefan Hrsg.: Europäische Kleinsprachen, Schriften des Zentrums für Europ. Integrationsforschung der Universität Bonn, Baden-Baden 2001
- Kidd, Sheila, Hrsg.: Glasgow: Baile Mor Nan Gaidheal. Glasgow 2007
- Klevenhaus, Michael: Schottish-Gälisch Wort für Wort. Bielefeld 2004

- Klevenhaus, Michael: Cuspairean Cultair Dhùthchasaich anns an Opra Hiort-MacTalla nan Eun agus Dearbh-aithne Chultarach nan Gàidheal. air a chur a-steach mar riarachadh air na feumannan airson ceum M.A. ann an Sabhal Mòr Ostaig 2008
- Klevenhaus, Michael: Lehrbuch der schottisch-gälischen Sprache. Hamburg 2009
- Klevenhaus, Michael: Grammatikübungsbuch Schottisch-Gälisch. Hamburg 2015
- Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Tübingen 2011
- Laughlan, William F. Hrsg.: James Hogg Highland Tours; The Ettrick Shepherd's Travels in the Scottish highlands and Western Isles in 1802, 1803 and 1804. s.l.1981
- Leask, Nigel: Robert Burns and Pastoral: Poetry and Improvement in Late-18th Century Scotland Oxford 2010
- Lederer, Felix: Beethovens Bearbeitungen schottischer und anderer Volkslieder. Inaug.-Diss. Bonn 1934
- Leggewie, Claus u.a. Hrsg.: Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften. Bielefeld 2012
- Leggewie, Claus/Ziefonun, Darius/Lang, Marten. Heiko F. Sprachenpolitik: Eine Einführung. Tübingen 2016
- Lipphardt, Walther: Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* Vol. 12 (1967), S. 104-111
- Lockhardt, John: The Works of Robert Burns: Containing His Life, the Poetry and Correspondence of Dr. Currie's Edition; Biographical Sketches of the Poet, by Himself, Gilbert Burns, Professor Stewart [etc.]. New York 1839
- Loos, Helmut & Keym Stefan Hrsg.: Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Leipzig 2004
- MacArdle, Donald.W.: Beethoven & George Thomson. in: Music and letters. Vol. 37 (Jan.1956) S. 27-49. Oxford 1956
- MacAulay, Karen: Our Ancient National Airs: Scottish Song Collecting from the Enlightenment to the Romantic Era. New York 2016



- MacBain, Alexander Hrsg.: "The Book of Deer." Transactions of the Gaelic Society of Inverness 11 (1885): 137-166.
- MacDonald, Allan: The Moidart Collection. Edinburgh 1991
- MacDonald, Allan: The Relationship between Pibroch and Gaelic Song: its Implications on the Performance Style of the Pibroch Urlar. unveröffentlichte MA Thesis. University of Edinburgh 1996
- MacDonald, Andrew: The Kingdom of the Isles: Scotland's Western Seaboard c1100 - c.1336, East Linton 1996
- Maier, Bernhard:* *Lexikon der keltischen Religion und Kultur*, Stuttgart 1994
- MacFarlane, Malcolm: Vocal Gaelic Music. in: Transactions of the Gaelic Society of Inverness XXXII, 251. Inverness 1924/25
- MacKenzie, W.C.: History of the Outer Hebrides. London 1903
- MacKinnon, Kenneth: Gaelic – a Past and Future Prospect, Edinburgh o.D.
- MacWilliam, H.D.: A Black Watch Episode of the Year 1731. Edinburgh & London 1908
- Manson, William Laird: The Highland Bagpipe. Its history, literature and music. Paisley und London 1901
- Martin, Martin: A Description of the Western Islands of Scotland. London 1934 (Nachdruck der Ausgabe von 1703)
- Marx, Karl: The Duchess of Sutherland and Slavery. in: The People's Paper Nr.45, London 12.3.1853
- Matheson, William: Some Early Collectors of Gaelic Folksong. in: The Proceedings of the Scottish Anthropological and Folklore Society 5.2. Seite 67-82. Edinburgh 1955.
- McCue, Kirsteen: George Thomson (1757 – 1851): his collection of national airs in their Scottish cultural context. Unveröffentl. Dissertation. Oxford 1994
- McCue, Kirsteen: Thomson's Collections in their Scottish cultural context. in: Haydn Studien. Band VIII, Heft 4. München 2004. S. 305-324
- McCue, Kirsteen: The most intricate bibliographical enigma: understanding George Thomson (1757-1851) and his collections of national

- airs. in: Turbet, Richard: Music Librarianship in the United Kingdom. London 2003
- McCue, Kirsteen: Schottische Lieder ohne Wörter? What happened to the Words for the Scots Song arrangements by Beethoven and Weber. in: Hubbard, Tom und Jack, R.D.S.: Scotland in Europe. Amsterdam, New York 2006
- McCue, Kirsteen and Campbell, K: Lowland song culture in the eighteenth century. In: Dunnigan, S. and Gilbert, S. (eds.) The Edinburgh Companion to Scottish Traditional Literatures. Edinburgh 2013, Seite 94-104
- McCue, Kirsteen, Hrsg.: Contributions to Musical Collections and Miscellaneous Songs, by James Hogg. Edinburgh 2014
- McCue, Kirsteen: Hogg and Music. In: Duncan, I. and Mack, D.S. (eds.) Edinburgh Gaelic Translations of Burns. Studies in Scottish Literature: Vol. 33. Columbia 2004
- McClure, Derrick J.: Gaelic Translations of Burns. Studies in Scottish Literature: Vol. 33. Columbia 2004
- McHardy, Stuart: The Silver Chanter and other Piper Tales. Edinburgh 2004
- Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Frankfurt am Main 1968
- Miers, Mary: Highland Retreats. The architecture and interiors of Scotland's romantic north. New York 2017
- Moore, Thomas: Irish melodies and a Melologue on Irish music. Dublin 1820  
Dissertation concerning the National Melodies of Scotland. in: The Selected Melodies of Scotland
- Murray, Amy: Father Allan's Island. New York 1920
- Newton, Michael: A Handbook of the Scottish Gaelic World, Baile Atha Cliath 2000
- Newton, Michael Hrsg.: Dùthchas nan Gàidheal. Selected Essays of John MacInnes. Edinburgh 2006
- Newton, Michael: *Warriors of the Word: The World of the Scottish Highlanders*. Birlinn, 2009.
- NicDoughaill, Eleanor: 'Heather and hill and Highland cattle': ath-mheasadh air ìomhaighean den Ghàidhealtachd, c.1850 – 1910. Tràchdas air

- a chur a-staigh airson ceum Dotair na Feallsanachd (PhD) aig Oilthigh Obar Dheathain. Dissertation, Universität Aberdeen/UHI/OGE. 2015
- Nicholson, Michael: 'File under Celtic': The Uses and Misuses of a Musical Myth, 1882-1999. *Canadian Journal of Irish Studies*, 2016
- Noll, Günther: Zu Inhalten und Methoden aktueller Dokumentation im Bereich der "Volksmusik"-Forschung. *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 31. Jahrg. (1986), S. 88-95
- Ó Laoire, Lillis: Seosamh Ó hÉanaí agus Cearbhall Ó Dálaigh: Cleasa an Chrosáin san Oileán Úr. St. Thomas. USA 2011
- Osterhammel, Jürgen: Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860-1930 *Geschichte und Gesellschaft*. 38. Jahrg., H. 1, Musikalische Kommunikation (Januar – März 2012), S. 86-132
- Osterhammel, Jürgen & Oliver, Sven: Geschichtswissenschaft und Musik. *Geschichte und Gesellschaft* 38. Jahrg., H. 1, Musikalische Kommunikation (Januar – März 2012), S. 5-20
- Owen, Olwyn: The Sea Road. A Viking Voyage through Scotland. Edinburgh 1999
- Partridge, Angela: Caoineadh na dTrí Muire. Téama na Páise i bhFilíocht Bhéil na Gaeilge. Baile Atha Cliath 1983
- Pennant, Thomas: Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides. Chester 1774
- Pittock, Murray, Hrsg: The Edinburgh Companion to Scottish Romanticism. Edinburgh 2011
- Prebble, John: The Highland Clearances. London 1969
- Poser, Martin: Beethoven und das Volksliedgut der britischen Inseln. in: Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress 1977. hrsg. von Harry Goldschmidt u.a. Leipzig 1978. Seite 405-409
- Purser, John: Scotland's Music. A History of the traditional and Classical Music of Scotland. Edinburgh 2007
- Rackwitz, Martin: Travels to terra incognita: The Scottish Highlands and Hebrides in early modern travellers' accounts c. 1600 to 1800. Diss. Kiel

2004

- Renan, Ernest: L' ame celte. Nachdruck Genf 2001
- Röhrich, Lutz: Gesammelte Schriften zur Volkslied- und Volksballadenforschung. Volksliedstudien Band 2. Münster 2002
- Rogers, Charles Hrsg.: Life and songs of the Baroness Nairne, with a memoir and poems of Caroline Oliphant the younger. Edinburgh,1905
- Ross, James: A classification of Gaelic Folksong. in Scottish Studies. Edinburgh 1957. Band 1, Seite 95 – 151
- Rycroft, Marjorie, Edwards, W. und McCue, Kirsteen, Hrsg.: Joseph Haydn. Volksliedbearbeitungen Nr. 151-268. Schottische Lieder für George Thomson. München 2001
- Rycroft, Marjorie, Edwards, W. und McCue, Kirsteen, Hrsg.: Joseph Haydn. Volksliedbearbeitungen Nr. 269-364. Schottische und walisische Lieder für George Thomson. München 2004
- Rycroft, Marjorie: Haydn's Welsh songs: George Thomson's musical and literary sources /Caneuon Cymreig Haydn: Ffynonellau Cerddorol a Llenyddol George Thomson. Welsh Music History 7. Glasgow 2008. S. 92-160.
- Rupp, Susanne: Die Macht der Lieder. Kulturwissenschaftliche Studien zur Performativität weltlicher Vokalmusik der Tudorzeit. Trier 2005
- Sagrillo, Damien: Joseph Haydns Volksliedbearbeitungen. Stilistische Beobachtungen. Bedeutung für sein Gesamtwerk *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 40, No. 1 (Jun., 2009), S. 31-62
- Schmidt, Wolf Gerhard: „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2003  
Band 1: James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption. Berlin 2003  
Band 2: Die Haupt- und Spätphase der deutschen Rezeption. Bibliographie internationaler Quellentexte und

- Forschungsliteratur. Berlin 2003,  
 Band 3: Kommentierte Neuausgabe deutscher Übersetzungen  
 der „Fragments of ancient poetry“ (1766), der „Poems of  
 Ossian“ (1782) sowie der Vorreden und Abhandlungen von  
 Hugh Blair und James Macpherson. Berlin 2003  
 Band 4: Kommentierte Neuausgabe wichtiger Texte zur  
 deutschen Rezeption. Berlin 2004
- Schneider, Albrecht: Stil, Schicht, Stratigraphie und Geschichte der Volksmusik. Zur  
 historischen Erforschung oral tradierter Musik. *Studia  
 Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 20, Fasc.
- Scot, Fasti. + Buchan, D. and Olson, I. A.:  
 'Walter Gregor: a life and provisional bibliography'. *Folklore*,  
 108 (1997), S. 115-17 + 'Death of Walter Gregor', *Aberdeen  
 Journal* (6 Feb 1897) + 'Walter Gregor'in: *Transactions of the  
 Buchan Field Club*, 9 (1906-8), 268-70 + *Folklore*, 8 (1897), 188  
 Archives Warburg Institute, London, Folklore Society, James E.  
 Crombie MSS
- Sharpe, Richard: "The thriving of Dalriada" in Simon Taylor (ed.), *Kings, clerics  
 and chronicles in Scotland 500–1297*. Dublin: Four Courts,  
 2000
- Shoolbraid, Murry, Ed. *The High Kilted Muse. Peter Buchan and his secret songs of  
 Silence*. Mississippi/Aberdeen 2010
- Skene, William F. Hrsg.: *Chronicles of the Picts and Scots: And Other Memorials of  
 Scottish History*, Edinburgh, 1867
- Small, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*.  
 Hanover and London, 1998
- Spieker, Samuel: *Reise durch England, Wales und Schottland im Jahre 1816*,  
 Leipzig 1818
- Stenhouse, William: *Illustrations of the Lyric Poetry and Musik of Scotland*.  
 Edinburgh 1853
- Sparling, Heather: *Port a Beul: An Ethnographic Study of Mouth Music in Cape  
 Breton*. Masterarbeit. York University. Toronto 1999

- Sparling, Heather: Reeling Roosters and Dancing Ducks. Celtic Mouth Music. Sydney, Nova Scotia 2014
- Sparling, Heather: Categorically Speaking: Towards a Theory of (Musical) Genre in Cape Breton Gaelic Culture. *Ethnomusicology*. Vol. 52, No. 3. Chicago 2008, S. 401-425
- Stiùbhairt, Domhnall Uilleam: Highland Rogues and the Roots of Highland Romanticism in: MacLachlan, Christopher: Crossing the Highland Line: Cross-Currents in Eighteenth-Century Scottish Writing. Glasgow 2009
- Stiùbhairt, Domhnall Uilleam: Rioghachd Nan Eilean – Eachdraidh Nan Gaidheal 550-1550. Clo Hallaig 2005
- Stokes, Whitley. Hrsg.: 'The Annals of Tigernach', *Revue Celtique* 16 (1895) 374–419
- Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien – eine Einführung. 5. Auflage. Tübingen 2008
- Stroh, Silke: Gaelic Scotland in the Colonial Imagination. Anglophone Writing from 1600 to 1900. Evanston, Ill. 2017
- Stuart, J. Hrsg.: The Book of Deer. Edinburgh: The Spalding Club, 1869. s.l. Including translations by Whitley Stokes.
- Tappert, Wilhelm: Wandernde Melodien. Eine musikalische Studie. Berlin 1889
- Thayer, Alexander Wheelock: Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann. 5 Bände. Leipzig 1866–1908
- Thomson. Derick S.: The Companion to Gaelic Scotland. Glasgow 1994

- Thomson, Derick: An Introduction to Gaelic Poetry. London 1974
- Thomson, George: A select collection of original Scottish airs, for the voice: with introductory & concluding symphonies & accompaniments for the piano forte, violin & violoncello: with select and characteristic verses both Scottish and English adapted to the airs, including upwards of one hundred new songs by Burns. Edinburgh 1803
- Thomson, George: The Select Melodies of Scotland. Interspersed with those of Ireland and Wales united to the songs of Rob. Burns, Sir Walter Scott Bart. and other distinguished poets: with Symphonies & Accompaniments For the Piano Forte by Pleyel, Kozeluch, Haydn & Beethoven. Vol. I-V, Edinburgh 1822-3
- Thomson, George: Thomson's Collection of the Songs of Burns, Sir Walter Scott Bart. And other eminent lyric poets Ancient & Modern united to the Select Melodies of Scotland, and of Ireland & Wales with Symphonies and Accompaniments for the Piano forte/ by/ Pleyel, Haydn, Beethoven &c.. Edinburgh 1825
- Toda, Fernando: El escocés en la novelística de Walter Scott: función de las variedades lingüísticas en las novelas escocesas. Diss. Universität Sevilla. 1983
- Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Leipzig 1887. Ausgabe Darmstadt 2010
- Turbet, Richard: George Thomson. The Musical Times Vol. 135, No. 1815. London 1994. Seite 265
- Warrand, Duncan, Hrsg.: [Culloden papers] More Culloden papers. Inverness 1923-30, Band IV. Februar 1744 – Februar 1746
- Waszek, Norbert: The Scottish Enlightenment in Germany, and its Translator, Christian Garve (1742-98). in: Hubbard, Tom und Jack, R.D.S.: Scotland in Europe. Amsterdam, New York 2006
- Watson, W.J.: History of the Celtic Place-names of Scotland, Edinburgh 1993, Wiederauflage von 1926

- Watt, Paul, Scott, Derek B. & Spedding, Patrick:  
 Cheap Print and Popular Song in the Nineteenth Century. A  
 Cultural History of the Songster. Cambridge 2017
- Weber-Bockholdt, Petra: Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. München 1994
- Weber-Bockholdt, Petra: Beethoven Werke. Abt. XI. Band 1. Kritischer Bericht  
 Schottische und Walisische Lieder. München 1999
- Webster, James:  
 Between Enlightenment and Romanticism in Music  
 History: "First Viennese Modernism" and the Delayed  
 Nineteenth Century. *19th-Century Music* Vol. 25, No. 2-3  
 (2001-02), S. 108-126
- Withers Charles W J: Gaelic Scotland: The Transformation of a Culture Region. New  
 York 1988
- Zimmer, Stefan, Hrsg.: Die Kelten. Mythos und Wirklichkeit. Ort 2009



## Benutzte Lied- und Melodiesammlungen

### Englisch

- Corri, Domenico: Select collection of the most admired songs, duetts, &c. from operas in the highest esteem, and from other works in Italian, English, French, Scotch, Irish, &c., &c. .... Edinburgh 1779
- Dow, Daniel: A Collection of Ancient Scots Music. s.l. 1776
- Gow, Niel: Complete Repository of the dance music of Scotland. 4 Bände  
The Complete Repository. Edinburgh 1799, 1802, 1806, 1817
- Johnson, James: The Scots Musical Museum with Illustrations of the Lyric Poetry and Music of Scotland by William Stenhouse. Hatboro, Pennsylvania 1962
- Low, Donald A. Hrsg.: James Johnson. The Scots Musical Museum 1787-1803. Portland 1991
- MacLennan, D.G.: Highland and Traditional Scottish Dances. Edinburgh 1952
- Maver, Robert: Maver's Collection of genuine Scottish Melodies, for the pianoforte or harmonium. Glasgow 1866
- Henderson, George: Lady Nairne and her Songs. London 1900
- Hogg, James: The Mountain Bard Ort 1807
- Hogg, James: The Forest Minstrel Ort 1810
- Hogg, James: Jacobite Lyrics Ort 1819
- Hogg, James: Jacobite Lyrics, 'second series' Ort 1821
- Hogg, James: Songs by the Ettrick Shepherd Ort 1831
- Hogg, James: The Jacobite Relics of Scotland; Being the Songs, Airs and Legends of the Adherents to the House of Stuart. Paisley 1819
- Oswald, James: The Caledonian pocket companion: in seven volumes, containing all the favourite Scotch tunes with variations for the German flute with an index to the whole. London 1745
- Petrie, Robert: A Third Collection of Strathspey Reels with a Bass for the Violoncello or Pianoforte, Humbly dedicated to Francis Garden

- Esq Junior of Troup by Robert Petrie at Kirkmichael. London 1799
- Semple, David: The Poems and Songs and Correspondence of Robert Tannahill with Life and Notes. Paisley 1876
- Struthers, John: The Harp of Caledonia: A Collection of Songs, Ancient and Modern (Chiefly Scottish). Glasgow 1821
- Thomson, George: A Selection of Original Scottish Airs. With Introductory & Concluding Synphonies & Accompaniments for the Piano Forte, Violin or Flute & Violincello. 6 Bände. Edinburgh 1793-1841
- Thomson, George: A select collection of original Scottish airs, for the voice: with introductory & concluding symphonies & accompaniments for the piano forte, violin & violoncello: with select and characteristic verses both Scottish and English adapted to the airs, including upwards of one hundred new songs by Burns. Edinburgh 1803
- Thomson, George: The Select Melodies of Scotland. Interspersed with those of Ireland and Wales united to the songs of Rob. Burns, Sir Walter Scott Bart. and other distinguished poets: with Symphonies & Accompaniments For the Piano Forte by Pleyel, Kozeluch, Haydn & Beethoven. Vol. I-V, Edinburgh 1822-3
- Thomson, George: Thomson's Collection of the Songs of Burns, Sir Walter Scott Bart. And other eminent lyric poets Ancient & Modern united to the Select Melodies of Scotland, and of Ireland & Wales with Symphonies and Accompaniments for the Piano forte/ by/ Pleyel, Haydn, Beethoven &c.. Edinburgh 1825
- Thomson, William: Orpheus Caledonius. s.l. 1725 (Melodien für Ramsay's Tea table misc.)
- Whitelaw, Alex. Hrsg: The Book of Scottish Song collected and illustrated with Historical and Critical Notices. Glasgow 1844

## Schottisch-Gälisch

- Beard, Ellen L.: 100 Òran le Rob Donn MacAoidh. Isle of Skye 2018
- Bunting, Edward: Ancient Music of Ireland. ed. from the manuscripts by Donal O'Sullivan & Micheál O' Sullivan. Cork 1983
- Calder, George: The Gaelic Songs of Duncan MacIntyre. Edinburgh 1912
- Calder, George: Gaelic Songs by William Ross. London 1937
- Carmichael, Alexander: Carmina Gadelica. Hymns and Incantations in English and Gaelic, 6 Vol. Edinburgh 2006
- Cameron, Alexander (MacBain, A. und Kennedy, J. Rev. Hrsg.):  
Reliquiae Celticae. Texts, Papers, and Studies in Gaelic Literature and Philology. Vol.II. Inverness 1894
- Campbell, Alexander: Albyn's Anthology. 2 Bände Edinburgh 1816-1818
- Campbell, John Lorne: Songs remembered in Exile. Aberdeen 1990
- Campbell, John Lorne: Gaelic Folksongs from the Isle of Barra. London s.D.
- Campbell, John lorne: Highland Songs of the Forty-Five. Edinburgh 1984
- Campbell, John Lorne und Collinson Frances:  
Hebridean Folksongs. alle Oxford Bd. 1.1969. Bd.2 1977. Bd.3 1981
- Couper, Robert: Poetry chiefly in the Scotisch Language. 2 Bände. Inverness 1804
- Cooke, Peter, MacLeod, Mòrag and Ó Baoill, Colm, Hrsg.:  
The Elisabeth Ross Manuscript: Original Highland Airs Collected at Raasay in 1812 By Elizabeth Jane Ross. Edinburgh 2011
- Craig. KC: Òrain Luaidh. Glasgow 1949
- Douglas, Kenneth. Hrsg.: Òran le Rob Donn, Bàrd ainmeil Dhùthaich MhicAoidh. Songs an Poems in the Gaelic Language by Robert MacKay, the celebrated Bard of Lord Reay's Country, Sutherlandshire. Inverness 1829
- Dun, Finlay: Orain na h-Albam (sic!): a Collection of Gaelic songs with English and Gaelic words, and an Appendix containing

- traditional Notes to many of the Songs, the Pianoforte Accompaniments. Edinburgh 1848
- Dun, Graham & Finlay: A Selection of Celtic Melodies [...] Selected and arranged by a Highlander. Edinburgh 1830
- Fraser, Simon: Airs and Melodies Peculiar to the Highlands of Scotland and the Isles. Edinburgh 1816
- Gillies, Anne Lorne: Songs of Gaelic Scotland. Edinburgh 2005
- Gillies, John: Sean Dàin agus Òrain Ghàidhealach. Perth 1786
- Grant, Aonghus: The Gengarry Collection. The Highland Fiddle Music of A. Grant. s.l. s.d.
- Grant, John: Songs and Poems in the Gaelic Language by Rob Donn ,the celebrated Reay Country Poet. Edinburgh 1899
- Guinne, Adhamh & MacPhàrlain, Calum Hrsg.: Òrain agus Dàin le Rob Donn MacAoidh. Glaschu 1899
- Gunn, William: The Caledonian Repository of Music Adapted for the Bagpipes. Glasgow 1848
- Kennedy-Fraser, Marjorie: Songs of the Hebrides 1-3. London 1922
- Kennedy-Fraser, Marjorie: A life of song. London 1929.
- Mac Na Ceardadh, Gilleasbuig: An t-Òranaiche no Co-Thional Taghte do òrain ùr agus shean, a chuid mhór dhiubh nach robh roimhe ann an clò. Glasgow 1879
- MacCallum, Donull: Sop ás gach Séid. A' Cheud Bhoitean. Edinburgh 1883
- MacCoinnich, Iain: Eachdraidh a' Phrionnsa no Bliadhna Theàrlaich. Dùn Èideann Edinburgh 1846
- MacDonald, Donald: A Collection of the Ancient Martial Music of Caledonia. s. l. 1820
- MacDonald, Ronald: Comh-chruinneachidh orannaigh Gaidhealach. Edinburgh 1776
- MacDonald, Patrick: The Patrick MacDonald Collection of Highland Vocal Airs. Edinburgh 1784
- MacDonald, Joseph: Joseph MacDonald's Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe s.l.1760. Edinburgh 2015
- MacDonald, Keith Norman, with appendix by Frances Tolmie:

The Gesto Collection of Highland Music, dedicated to the Memory of the McLeods of Gesto, Edinbane, Skye, 1895, Leipzig. Nachdruck Ceredigion, Wales, 1997.

- MacDonald, Keith Norman: MacDonald Bards from Medieval Times. Edinburgh 1900
- MacDonald, Keith Norman: Port-à-Beul. The Vocal Dance Music of the Scottish Gaels. Glasgow 1901, bearbeitet von William Lamb 2012
- MacGregor, John: Òrain Ghaelach. Edinburgh 1801
- MacKay, Angus: The Piper's Assistant: A Collection of Marches, Quicksteps, Strathspeys, Reels and Jigs. Consisting of 155 Tunes. Published by Alexander Glen. Edinburgh 1854
- MacKay, Angus: A Collection of Ancient Piobaireachd or Highland Bagpipe Music, many of the pieces being adapted to the Piano Forte with full instructions for those desirous of qualifying themselves in performing on this National Instrument. to which are prefixed some sketches of the principal Hereditary Pipers and their Establishments with historical and traditional notes respecting the origin of the various pieces. Dedicated by permission to the Highland Society of London by Angus MacKay. Edinburgh 1838
- MacKay, Robert Hrsg.: Orain le Rob Donn maille ri eachdraidh a bheatha, a chliu, 's a bhardachd, am Beurla. Edinburgh 1871
- Mackenzie, Annie: Oran Iain Luim. Glasgow 1964
- MacKenzie, John: Sàr-obair nam Bàrd Gaelach. 1841, Nachdruck. Edinburgh 2001
- Mackenzie, Kenneth: Orain Ghaidhealach, agus Bearla air an Eadar-Theangacha Edinburgh, 1792
- MacLauchlan, Thomas: The Dean of Lismore's book: a selection of ancient Gaelic poetry from a manuscript collection made by Sir James M'Gregor, Dean of Lismore, in the beginning of the sixteenth century. Edinburgh, 1862
- MacLeod, Angus: The Songs of Duncan Ban Macintyre. Scottish Gaelic Text Society. Edinburgh 1952
- McLeod, Wilson & Bateman, Meg, Hrsg.:

- Duanaire na Sracaire. Songbook of the Pillagers. Anthology of Medieval Gaelic Poetry. Edinburgh 2007
- MacMillan, Somerled: Bràiste Lathurna. A Memorial Volume of Gaelic Poems and Songs by The Late Dugald Gordon MacDougall. Glasgow 1959
- Marshall, William: Marshall's Scottish Airs and Melodies. Edinburgh 1820
- Niall MacLeòid: Clàrsach an Doire. Edinburgh 1883
- MacVean, Duncan, Hrsg.: The Poetical Works of Alexander MacDonald, the celebrated Jacobite Poet, now first collected with a short account of the author. Glasgow 1839
- Ó Baoill, Colm: Bàrdachd Shilis na Ceapaich Scottish Gaelic Text Society 13. Edinburgh 1972
- Shaw, Margaret Fay: Folksongs and Folklore of South-Uist. Edinburgh 1999
- School of Scottish Studies, Hrsg.:  
Tocher. Edinburgh 1971-
- Sinclair, Archibald:  
  
An t-Òranaiche— The Gaelic songster: no, co-thional taghte do òrain ùr agus shean, a' chuid mhòr dhiubh nach robh riamh roimhe ann an clò, [or, a collection of songs old and new, most of which have never before been in print], Glasgow, 1879. 2. Auflage, Trueman E. Matheson (Ed.). St. Andrew's, Nova Scotia, 2004
- Smith, Robert Archibald: The Scottish Minstrel: A selection from the vocal melodies of Scotland, ancient and modern. 6 Bände. Edinburgh 1821-24
- Stewart, Charles: Killin Collection of Gaelic Songs. Killin, 1884
- Tolmie, Frances: One hundred and five songs of occupation from the Western Isles of Scotland. London 1911. Nachdruck Burnham on Sea 1997
- Quiggin, E.C.: Poems from the Book of the Dean of Lismore. Cambridge 1937
- Watson, William J.: Bàrdachd Ghàidhlig. Glasgow 1918
- Watson, William J.: Scottish Verse from the Book of the Dean of Lismore. Edinburgh 1937

## Webseiten

<a href="http://www.altpibroch.com">www.altpibroch.com</a>	Portal für Piobaireachd
<a href="https://archive.rhass.org.uk/archive">https://archive.rhass.org.uk/archive</a>	Archiv der Royal Highland and Agricultural Society of Scotland
<a href="http://www.celticlyricscorner.net">www.celticlyricscorner.net</a>	Portal für gälische Liedtexte
<a href="http://www.ceolsean.net">www.ceolsean.net</a>	Portal für Dudelsackmusik
<a href="http://www.contemplator.com/scotland">www.contemplator.com/scotland</a>	
<a href="http://cornemusique.free.fr">http://cornemusique.free.fr</a>	franz. Portal für Sackpfeifenmusik
<a href="http://www.dasg.ac.uk">www.dasg.ac.uk</a>	Portal gälischer Sprach-Corpus
<a href="http://www.digital.nls.uk">www.digital.nls.uk</a>	Portal der National Library of Scotland
<a href="http://www.europeana.eu/portal/en/collections/music">www.europeana.eu/portal/en/collections/music</a>	
<a href="http://www.heallan.com">http://www.heallan.com</a>	Portal für Liedersammlungen
<a href="http://www.folkorist.org">www.folkorist.org</a>	
<a href="http://www.folktunefinder.com">www.folktunefinder.com</a>	Suchmaschine für Folktunes
<a href="https://babel.hathitrust.org">https://babel.hathitrust.org</a>	Bibliotheksportal u.a. der University of California
<a href="http://www.hummingadifferenttune.blogspot.co.uk">www.hummingadifferenttune.blogspot.co.uk</a>	
<a href="http://www.ingeb.org/catscot.html">www.ingeb.org/catscot.html</a>	Portal für Liedtexte
<a href="https://www.irishtune.info">https://www.irishtune.info</a>	Portal für irische Melodien
<a href="http://www.itma.ie">www.itma.ie</a>	irisches Archiv für trad. Musik
<a href="http://www.jstor.org">www.jstor.org</a>	Portal für akademische Artikel
<a href="http://www.justanothertune.com">http://www.justanothertune.com</a>	
<a href="http://www.klassika.info/Komponisten/Haydn">www.klassika.info/Komponisten/Haydn</a>	
<a href="http://www.margaretstewart.com/margarets-blog/traditional-gaealic-singing">www.margaretstewart.com/margarets-blog/traditional-gaealic-singing</a>	
<a href="http://www.mudcat.org">www.mudcat.org</a>	Info-Portal für traditionelle Musik
<a href="http://www.piobaireachd.co.uk">www.piobaireachd.co.uk</a>	Info-Portal für Piobaireachd
<a href="http://www.pibroch.net/materials/Campbell_Notation.pdf">www.pibroch.net/materials/Campbell_Notation.pdf</a>	Campbell canntaireachd
<a href="http://www.research.culturalequity.org/rc-b2/search-keyword-audio.do">www.research.culturalequity.org/rc-b2/search-keyword-audio.do</a>	
<a href="http://www.reocities.com/heartland/6402/">www.reocities.com/heartland/6402/</a>	Such-Portal für Tunes
<a href="http://www.robertburns.org/works/">www.robertburns.org/works/</a>	Robert Burns
<a href="http://www.rudy-rucker.mit.edu/~jc/cgi/abc/tunefind">www.rudy-rucker.mit.edu/~jc/cgi/abc/tunefind</a>	Suchmaschine für Tunes

<a href="http://scans.library.utoronto.ca">www. http://scans.library.utoronto.ca</a>	Digitalarchiv der Universität Toronto, Ontario, Kanada
<a href="http://www.scotslanguage.com">www.scotslanguage.com</a>	Über die Sprache Scots
<a href="http://www.sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Ethnographic-wax-cylinders">www.sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Ethnographic-wax-cylinders</a>	
<a href="http://www.terreceltiche.altervista.org/storia-scozzese">www.terreceltiche.altervista.org/storia-scozzese</a>	ital. Portal für "keltische" Musik
<a href="http://www.theblackwatch.co.uk">www.theblackwatch.co.uk</a>	Portal des Black-Watch-Museums
<a href="http://www.tobarandualchais.co.uk">www.tobarandualchais.co.uk</a>	Archiv der School of Sc. Studies und BBC
<a href="http://www.unheardbeethoven.org">www.unheardbeethoven.org</a>	
<a href="http://www.waulk.org">www.waulk.org</a>	Portal für Walklieder
<a href="http://www.burnsmuseum.org.uk">www.burnsmuseum.org.uk</a>	Seiten des Robert Burns Museums

### **Musikaufnahmen**

Haydn Trio Eisenstadt:	Joseph Haydn. Scottish and Welsh Songs. 429 Folksong Arrangements. Eisenstadt 2003-2008
Diverse Künstler:	Beethoven Folksong Arrangements. Edel-Classics. Ratingen, Ludwigsburg. 1972, 1979 & 2007
Stewart, Margret & Allan MacDonald:	Fhuair mi pòg. Edinburgh 1998



## Danksagungen

Damit diese Arbeit überhaupt möglich wurde, bin ich vielen Menschen gerne zu Dank verpflichtet:

Dr. Malte Boeker, Beethovenhaus Bonn, der mich mit Frau Prof. Dr. Kindhäuser in Kontakt brachte und damit einen Stein ins Rollen brachte.

Dr. Nicole Kämpken, Beethovenhaus Bonn für die Möglichkeit, die Thomson-Briefe im Original zu sehen.

Dr. Kirsteen MacCue, Universität Glasgow, für ihre so freundliche Unterstützung und alle Informationen zu George Thomson

Dr. Nigel Leask, Universität Glasgow, für Informationen zu Robert Burns.

Dr. Dòmhnall Uilleam Stiùbhairt, Sabhal Mòr Ostaig, für wichtige Hinweise zur gälischen Geschichte.

Dr. Heather Sparling, Cape Breton University, die mir aus Kanada wichtige Quellenhinweise schickte.

John Purser, Sabhal Mòr Ostaig, der mich mit Kirsteen McCue in Verbindung brachte.

Cathlin MacAulay, School of Scottish Studies, Universität Edinburgh, für die wunderbare Hilfe, um mich im Archiv zurechtzufinden.

Friedrike Gigat und Stefanie Kuban von der Bibliothek des Beethovenhauses Bonn

Christine Cain und Greg MacThòmais von der Bibliothek in Sabhal Mòr Ostaig

Für einen Blick auf die Original Beethoven-Handschrift von Highland Harry an Bill Zachs, Edinburgh

Almuth Boehme, Musikkuratorin der National Library of Scotland, die mir die Original-Thomson-Ausgaben und die Sammlungen von Patrick MacDonald und Simon Fraser im Original zugänglich machte.

Màiri MacInnes, Margaret Stewart, Christine Primrose, Rona Lightfoot für viele lehrreiche Unterrichtsstunden und wertvolle Hilfe zu gälischen Liedern.

Thomas Zöllner, Dudelsackakademie Hofheim, für Hilfe beim Thema Pìobaireachd

Tom Kannmacher, für die Bereitschaft, sein umfassendes Wissen zur irischen Musik zu teilen  
Susanne Kessel, die mir die allererste Möglichkeit bot, im Rahmen eines ihrer Hauskonzerte das Thema zu präsentieren.

Griogar Labhruidh für Baildi Mòr und Tha mi nam chadal

David Graham für die Notierung von Fear ChulChàirn

Stefan Horz, Organist an der Kreuzkirche in Bonn für die Einspielung der Melodien

Donald Shaw und Celtic Connections, Glasgow für die Möglichkeit, die gälischen Lieder und die Beethovenversionen erstmals in Schottland testweise zur Aufführung bringen zu können.

Margaret Mary Murray, BBC Alba und Margaret Cameron, MG Alba für ihre Unterstützung –  
Tha fios agaibh carson!

Louise Scott, Lucinda Broadbent Media-Coop Glasgow. Sie hatten die Idee, aus der Arbeit eine Fernsehdokumentation für BBC Alba zu produzieren.

Senad Kolakovic und Hadi Sanawi sowie allen Mitarbeitern der Klevenhaus-Kulturgastronomie GmbH, die mir in meiner anderen Berufswelt den Rücken freigehalten haben, damit ich das hier machen konnte.

Und schließlich danke ich dem Lost property office, Heathrow Airport, die meinen Klapprechner in der Sicherheitsschleuse in Terminal 3 gefunden haben und zurück nach Bonn geschickt haben – ohne Euch hätte ich noch einmal neu anfangen können! Damals bekam das Wort Datensicherung eine sehr viel tiefere Bedeutung für mich.

## Lebenslauf

Michael Klevenhaus

- wurde am 11.5.1961 in Bonn geboren und lebt in Königswinter

- 1980            Abitur am Amos Comenius Gynnasium Bonn
- 1981- 82        Grundwehrdienst in Mannheim und Mayen
- 1982            Studium an der Universität Bonn  
Lehramt Geographie und Geschichte mit Schwerpunkt Rheinische  
Landeskunde. Wegen Todesfalls in der Familie ohne Abschluss
- 1996            Studium an der Universität Bonn  
Keltologie, Indogermanische Sprachwissenschaft, Volkskunde
- Ab 1997        Fortsetzung des Studiums in Schottland und Irland zum Erlernen der irischen  
und schottisch-gälischen Sprache und traditioneller Lieder
- 2005            Weiterführung des Studiums an der University of the Highlands and Islands,  
Oilthigh na Gàidhealtachds 's nan Eilean Schottland, Campus Sabhal Mòr  
Ostaig
- 2008            Abschluss MA mit 66 % > Note 2
- 2002 - heute   Gründer und Leiter des Deutschen Zentrums für Gälische Sprache und Kultur  
in Bonn
- 2006 – 2013   Lehrauftrag für Geschichte und Kultur der Schottisch-Gälischen Sprache an  
der Universität Bonn.
- 2013            Verleihung des „Duais na Gàidhlig Eadar-Nàiseanta“ in Edinburgh, der  
Auszeichnung von Bòrd na Gàidhlig (Schottische Behörde für Belange der  
Gälischen Sprache) für die Verdienste um die gälische Sprache und Kultur in  
Deutschland.
- 2009 – 2014   Lehrauftrag für Blockseminare Schottisch-Gälisch an der Universität Freiburg
- Seit 2003        Veranstalter von FILM-ALBA gälisches Film und Kulturfestival  
in Bonn

## **Veröffentlichungen**

- 2001: in Zusammenarbeit mit Chris Dillon: Überblick über die Geschichte und Entwicklung des Gälischen Sealladh air eachdraidh agus leasachadh na Gàidhlig. in: Heinrich P. Kelz/Rudolf Simek/ Stefan Zimmer (Hrsg.), Europäische Kleinsprachen, Schriften des Zentrums für Europ. Integrationsforschung der Universität Bonn, Baden-Baden.
- 2004: Schottisch-Gälisch Wort für Wort. Kauderwelsch Band 172 mit Aussprachetrainer CD& CD-Rom, Bielefeld
- 2009: Lehrbuch der Schottisch-Gälischen Sprache. Lehrbuch in 40 Lektionen mit Grammatikteil, Lösungsschlüssel und Begleit-DVD, Hamburg
- 2009: hrsg. in Zusammenarbeit mit John Storey: Der Schädel von Damien Hirst. 7 Autoren, 7 Gälische Kurzgeschichten, zweisprachig, deutsch/gälisch, darin die eigene Kurzgeschichte: Top Twenties. Glasgow.
- 2011: Saorsa gun chrìch. Kurzgeschichte in: Saorsa. hrsg von Jo NicDhòrnaill/ John Storey. Glasgow.
- 2013: A' Bhan-Seinnadair Mhaol. (La Chantatrice Chauve, Eugène Ionesco) Übersetzung aus dem Französischen ins Schottisch-Gälische
- 2015: Grammatikübungsbuch Schottisch-Gälisch. Eine Schottisch-Gälische Grammatik mit zahlreichen Übungen. Hamburg
- 2015: Wanderlust eadar dà shaoghal. in: Struileag, Shore to Shore. Caomhainn MacNèill, Hrsg./deas. Edinburgh.
- 2015: StreetLyrics: Porträts zu unseren Füßen. Stefan-Maria Aust, Heike Winter. Vorwort und gälische Begleittexte von Michael Klevenhaus. Glasgow.
- 2015 An Uinneag don Iar (Das Fenster zum Westen). Novelle. Dingewall.

## **Rundfunk & Fernsehen (in gälischer Sprache)**

- 2-3 x monatlich Live-Beiträge für Nachrichtenformate von BBC-Radio nan Gàidheal
- 2009: Fernseh-Dokumentation: Na Gàidhealamailich – Die Deutsch-Gälen BBC Alba
- 2014: Dokumentation von den Schlachtfeldern des 1. Weltkrieges Prògram Choinnich in Ipern und Arras
- 2015: Trèana don Bheilg (Zug nach Belgien). Radio-Kurzgeschichte zu 100 Jahre 1.Weltkrieg für BBC-Radio nan Gàidheal