

schottisch-gälischen Barden waren wie die irischen durchaus lese- und schreibkundig. Im Vergleich mit dem irischen schriftlichen Corpus sei – so Derick Thomson – der Umfang des schottischen jedoch ungleich geringer.³ Die Gründe hierfür sind vielfältig. Zum einen habe häufige Kriegsführung auf lokaler und regionaler Ebene eine Prosperität auf materieller Ebene verhindert und ein Klima der Instabilität geschaffen, in dem sich formale Bildung nur schwer entwickeln konnte.⁴ Zum anderen hatten gälische Lieder eine unterhaltende und soziale Funktion, denn sie wurden zumeist in Gesellschaft gesungen. Des Weiteren erfüllten sie einen praktischen Zweck, erleichterten insbesondere gälische Arbeitslieder (Spinning Songs, Milking Songs, Rowing Songs, Waulking Songs u.a.) doch in erheblichem Maße die alltägliche Arbeit. Ein weiterer Grund für die überwiegend orale Tradierung von Balladen und Songs lag in der Illiteralität eines Großteils der gälischen Bevölkerung, zumal gedruckte Sammlungen von Balladen und Songs in der Herstellung sehr teuer waren. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden gälische Lieder verstärkt gesammelt und publiziert. Gleichwohl haben die theoretischen Überlegungen zum Begriff des Revivals im vorangegangenen Abschnitt gezeigt, dass dieser mehr umfasst als das bloße Sammeln und Archivieren von (ehemals) mündlich tradierten Liedern und Geschichten, und er einen komplexen, soziokulturellen, prozesshaften – und somit fluiden und dynamisch-veränderlichen – Vorgang der Transformation beschreibt.

2.1 Die Entwicklung bis zum Second Folk Revival

Nachdem spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts die gälische Sprache und Kultur im Niedergang begriffen war⁵, kam es gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Bewegung, in deren Zuge Pressure Groups zur Förderung des Gälischen, insbesondere auch auf dem Feld der Wissenschaft, gegründet wurden. Eine der wichtigsten unter ihnen war die Gaelic Society of Inverness (1871) mit ihrem Periodikum *Transactions*, das die wissenschaftliche Untersuchung eines breiten Spektrums der gälischen Kultur, von der Sprache über Literatur und Musik bis zur Sozialgeschichte, zum Gegenstand hatte. Die zweite

3 Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition«, in: The Proceedings of the Scottish Anthropological and Folklore Society 5/1 (1954), S. 1–17, hier S. 1, 3.

4 Ebd., S. 1.

5 Ursächlich hierfür sind neben dem Ende des unabhängigen *Kingdom of the Isles* Ende des 15. Jahrhunderts vor allem die *Statutes of Iona* (1609), die die Clan Chiefs zwangen, ihre Kinder auf englischsprachige Schulen in die Lowlands zu schicken, und die Freizügigkeit der wandernden Barden reglementierten, und insbesondere der Education Act von 1872, der die gälische Sprache aus der Schulbildung vollständig in den Privatbereich verdrängte. Deren Gebrauch im Unterricht und auf dem Schulhof wurde sogar unter Strafe gestellt. Vgl. Chapman, Malcolm: *The Gaelic Vision in Scottish Culture*, London 1978, S. 11. Vgl. Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 65. Der fehlgeschlagene Jacobitenaufstand von 1745/46, die Highland Clearances und die damit einhergehende Emigration großer Teile der Bevölkerung insbesondere nach Kanada und die USA, sowie die gesellschaftliche Transformation in den Highlands seit Mitte des 18. Jahrhunderts verbunden mit dem Niedergang der Clangesellschaft müssen ebenfalls als ursächlich angesehen werden. Siehe auch MacKinnon, Kenneth: *Gaelic – A Past and Future Prospect* (wie Anm. 8 der Einleitung), S. 27–97.

Hälfte des 19. Jahrhunderts war allgemein gekennzeichnet von einer zunehmend wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem, was im anglo-amerikanischen Bereich unter dem Terminus ›Folklore‹⁶ subsumiert wird und als übergeordnetes Konzept für verschiedenste Aspekte von ›vernacular culture and cultural traditions‹⁷ dient. Bedeutende Wegpunkte waren dabei die Etablierung der Folklore Society (1878) und der Folk Song Society (1898) in London, wenngleich noch viele Jahrzehnte vergehen sollten, bis eine vergleichbare Institution in Schottland gegründet wurde. All diese Entwicklungen führten unter anderem zu einem Anstieg gälischsprachiger Literatur und Sammlungen von Geschichten und Liedern. Dabei sind vor allem die *Carmina Gadelica* von Alexander Carmichael (1832–1912) aus dem Jahr 1900 sowie die bereits zwischen 1860 und 1862 von dessen ›Mentor‹ John Francis Campbell (1822–1885) herausgegebenen *Popular Tales of the West Highlands* zu nennen.⁸ Ein Kennzeichen des verstärkten Interesses an der gälischen Kultur, die häufig mit dem Begriff ›Celtic‹ gleichgesetzt wurde, war auch die Herausgabe neuer Zeitschriften, die bezeichnenderweise nicht selten jenen Begriff im Titel trugen, wie etwa *The Celtic Magazine* (1875) oder *The Celtic Monthly* (1892) und sich ebenfalls als Informationsmedium insbesondere für die in die Städte migrierten Highlander sowie als Verbreitungsmedium für gälische Lieder, Geschichten und Gedichte verstanden. Ein wichtiger Meilenstein in diesem Zusammenhang war darüber hinaus die Einrichtung des ersten Lehrstuhls für ›Celtic Studies‹ an der Universität von Edinburgh durch Prof. John Stuart Blackie⁹ im Jahre 1882.¹⁰

Die Entstehung der oben genannten Pressure Groups und ein verstärkter Output an gälischer Literatur änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass insbesondere in akademischen Kreisen die Sorge bestehen blieb, die vorwiegend mündlich tradierte gälische Liedkultur könne aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen, die zu einem Großteil von

6 Der Begriff Folklore ist zuerst durch William John Thoms im Jahre 1846 gebraucht worden. Vgl. West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 33.

7 The Folklore Society: ›About the Folklore Society‹, <http://folklore-society.com/about/>. Stand: 02.02.2016. Richard Dorson beschreibt die Ziele der Folklore Society und somit den Gegenstand von Folklore Studies als ›scientific study of the survivals of archaic beliefs, customs, and traditions in modern times.‹ Zitiert nach: De Val, Dorothy: *In Search of Song: The Life and Times of Lucy Broadwood*, Farnham/Burlington 2011, S. 69.

8 Vgl. auch Cameron, Ewan A.: ›Embracing the Past – The Highlands in Nineteenth Century Scotland‹, in: Broun, Dauvit/Finlay, Richard J./Lynch, Michael (Hg.): *Image and Identity – The Making and Re-making of Scotland through the Ages*, Edinburgh 1998, S. 195–219, hier S. 205f. Vgl. Chapman, Malcolm: *The Gaelic Vision in Scottish Culture* (wie Anm. 5, Kap. 2), S. 116ff.

9 Blackie seinerseits war ein wichtiges Mitglied im Netzwerk gälischer Aktivisten durch seine Protegierung und Förderung von Sammlerinnen und Bardinnen wie Mary MacPherson (Màiri Mhòr nan Oran) und Mary MacKellar oder auch Sängerinnen wie Jessie Niven MacLachlan. Zu diesem (vor allem auf Edinburgh konzentrierten) Netzwerk gehörte auch Alexander Carmichael, der beispielsweise Marjory Kennedy-Fraser bei der Suche nach gälischen Texten für ihre gesammelten Melodien unterstützte und 45 Jahre zuvor schon Frances Tolmie ermutigt hatte, im Zuge ihrer ihrer Sammeltätigkeit neben den Texten unbedingt auch die Melodien zu notieren. Vgl. Scott, Priscilla: ›With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause‹ (wie Anm. 20 der Einleitung), S. 191, 200, 223. Vgl. Bassin, Ethel: ›The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie‹, in: *Transactions of the Gaelic Society of Inverness* 39/40 (1963), S. 334–349, hier S. 337.

10 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye* (wie Anm. 11 der Einleitung), S. 78.

Binnenmigration und Urbanisierung sowie von Auswanderung großer Teile der Bevölkerung gekennzeichnet waren¹¹, verloren gehen. »In less a decade, therefore, English folk singing will be extinct«¹², prophezeite Cecil Sharp 1907 in *English Folk-Song: Some Conclusions* und fürchtete, seine Bemühungen und die seiner Zeitgenossen sei lediglich »the belated attempt to gather up the crumbs«¹³ – vergleichbar mit den »Last Leaves«, die die Schotten Greig und Duncan vorzufinden glaubten.¹⁴ Daher waren die Sammler verstärkt bemüht, diese vermeintlich letzten traditionellen Songs und Melodien festzuhalten und zu archivieren. Dabei ist es interessant zu beobachten, dass diese Angst vor dem Verschwinden der musikalischen Traditionen kein Phänomen ist, das auf die Sammler des 20. und späten 19. Jahrhunderts allein zuträfe. Calum Maclean berichtet, dass schon die frühen Sammler des 19. Jahrhunderts wie John Francis Campbell of Islay oder Alexander Carmichael das vollständige Verschwinden der Folktraditionen auf den Hebriden vorausgesagt hatten.¹⁵ Bereits im Vorwort zu der frühesten Sammlung gälischer Songmelodien, der *Collection of Highland Vocal Airs* (1784), schreibt der Herausgeber Rev. Patrick MacDonald (1729–1824)¹⁶: »In less than twenty years, it would be vain to attempt a collection of Highland music. Perhaps it is rather too late at present...«¹⁷ – eine aus heutiger Sicht glücklicherweise zu pessimistische Vermutung.

Die Sammlertätigkeit ist jedoch kontextuell einzuordnen in ein Phänomen, das nicht allein auf Schottland beschränkt war. Vielmehr ist sie Teil eines Prozesses, der als *First British Folk Revival* bezeichnet wird. Ursächlich dafür war nicht allein die Sorge um musikalische Traditionen, von denen die Protagonisten dieses ersten Revivals annahmen, dass sie im Niedergang begriffen waren – hauptsächlich durch die Auswirkungen von Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozessen –, sondern auch die Suche nach einem nationalen Kunstmusikstil, der sich von deutsch-österreichischen Vorbildern und Einflüssen emanzipieren sollte. So schreibt Ralph Vaughan Williams in *National Music and Other Essays*:

»What is the classical style? It is nothing more or less the Teutonic style. It so happened that for nearly a hundred years, in the eighteenth and early nineteenth centuries, the great composers ... were all German or Austrian.«¹⁸

-
- 11 Ursächlich hierfür waren massive Missernten zwischen 1846 und 1857 sowie die zwischen 1790 und 1880 durchgeführten Highland Clearances (gäl. *fuadach nan gàidheal*, »die Vertreibung der Gälens«). Vgl. Mitchison, Rosalind: »The Clearances«, in: Daiches, David (Hg.): *The New Companion to Scottish Culture*, Edinburgh 1993, S. 52–54, hier S. 52. Siehe auch: Richards, Eric: *The Highland Clearances – People, Landlords and Rural Turmoil*, Edinburgh 2000.
- 12 Sharp, Cecil: *English Folk-Song: Some Conclusions*, S. 150.
- 13 Ebd., S. 127.
- 14 Ein Teil der von Greig und Duncan gesammelten Songs und Tunes wurde zuerst im Jahr 1925 unter dem Titel *Last Leaves of Traditional Ballads and Ballad Airs Collected in Aberdeenshire by the Late Gavin Greig* veröffentlicht. Siehe auch Anm. 28, Kap. 1.
- 15 Maclean, Calum: »Hebridean Traditions«, in: Gwerin 1/1 (1956), S. 21–33. Hier S. 25.
- 16 Die Melodien waren von seinem Bruder Joseph MacDonald gesammelt worden.
- 17 Zitiert nach: Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, in: *The Proceedings of the Scottish Anthropological and Folklore Society* 5/2 (1955), S. 67–82, hier S. 67.
- 18 Zitiert nach: Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 6.

Im Zuge dieses ersten Revivals kam es zu einer verstärkten Sammlung von englischen und schottischen Balladen und Liedern. Zu nennen sind hierbei vor allem James Francis Child¹⁹ und Cecil Sharp²⁰, auf schottischer Seite insbesondere Gavin Greig und James Bruce Duncan²¹. Diese Erscheinung beruhte auf der Ansicht vieler zeitgenössischer Sammler und Komponisten, ein nationaler Kunstmusikstil habe sich aus dem reichen Schatz des Folk Song zu speisen, was sich unter anderem in der Verarbeitung traditioneller Melodien sowie der Anwendung pentatonischer und hexatonischer Modi in den Werken Gustav Holts, Edward Elgars, Percy Graingers, George Butterworths und Ralph Vaughan Williams', den Vertretern der sogenannten »pastoralen Schule« manifestierte.²² Schottland hatte sein Äquivalent zu dieser Zeit in den Komponisten Alexander Mackenzie, Hamish MacCunn oder John McEwen, die ebenfalls darum bemüht waren, eine Art »Scottishness« in ihren Werken zu kreieren, wobei diese sich nicht durch eigene Sammlertätigkeit im Feld auszeichneten wie etwa Vaughan Williams.²³ Dabei ist zu betonen, dass die Besinnung auf die eigene musikalische Tradition und die Herausbildung von musikalischen Nationalstilen oder »Schulen« eine Erscheinung war, die auch in anderen europäischen Ländern beobachtet werden konnte, wenn man seinen Blick beispielsweise auf die Werke von Sibelius, Bartók und Kodály oder aber Grieg, Smetana und Dvořák richtet. Überhaupt ist das First Folk Revival des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts mit einer Epoche verbunden, die von einem aufkommenden Nationalismus in ganz Europa geprägt war.

Fast allen Personen, die im First British Folk Revival involviert waren, ist gemein, dass sie von der Vorstellung einer »echten«, »reinen« und »authentischen« Tradition ge-

-
- 19 Child gelang es, durch intensives Studium mündlicher und schriftlicher Quellen den Text von 305 Balladen (zum Teil in unterschiedlichen Versionen) zu rekonstruieren, die unter dem Namen *Child Ballads* bekannt sind. Siehe: Child, Francis James: *The English and Scottish Popular Ballads*, 10 Bde., Boston/New York u.a. 1882–1898. Bertrand Harris Bronson konnte später die Melodien (und ihre Varianten) zu allen Child Ballads zusammentragen und zwischen 1959 und 1972 in vier Bänden veröffentlichen. Siehe: Bronson, Bertrand Harris: *The Traditional Tunes of the Child Ballads: With Their Texts, According to the Extant Records of Great Britain and America*, 4 Bde., Princeton (NY) 1959–1972.
- 20 Sharp sammelte über 5000 Songs und Tunes und war Gründer der English Folk Dance Society (1911), die im Jahr 1932 mit der Folk-Song Society (1898) zur *English Folk Dance and Song Society* fusionierte (EFDSS). Sharp sah in den Folksongs die Grundlage für einen eigenständigen nationalen Kunstmusikstil. Zudem erkannte er deren Bedeutung für den Musikunterricht in der Schule und forcierte die Integrierung des Folksong im nationalen Curriculum, wengleich er die Texte sprachlich abmilderte (bowdlerisation) und mit selbst komponierten Klavierbegleitungen versah – ein Vorwurf, der später auch Marjory Kennedy-Fraser gemacht werden sollte und in dem Kontext schwerer zu wiegen scheint als in Bezug auf Cecil Sharp. Siehe auch: Sharp, Cecil: *English Folk-Song*. Vgl. Baring-Gould, Sabine/Sharp, Cecil: *English Folk-Songs for Schools*, London 1906. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 46, 211.
- 21 Die 8 Bände der *Greig-Duncan Folk Song Collection*, die zwischen 1981 und 2002 von Pat Shuldham-Shaw und Emily Lyle in Zusammenarbeit mit der English Folk Dance and Song Society, der University of Aberdeen und der School of Scottish Studies herausgegeben wurden, umfassen insgesamt 3050 Songs und 3100 Tunes nebst ausführlichen Anmerkungen.
- 22 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 46.
- 23 Vgl. Davie, Cedric Thorpe: *Scotland's Music*, Edinburgh 1980, S. 45f. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 21. Vgl. Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, S. 144.

leitet wurden²⁴, die es zu ›bewahren‹ galt, von einer Musikkultur, die ohne ihre Sammeltätigkeit verloren zu gehen drohe. Dieses Revival muss daher der Terminologie Ronströms folgend als *objektorientiert* bezeichnet werden. Dabei ist für viele Revivalists nicht nur die Idee eines »goldenen Zeitalters« handlungsleitend, wie Baumann herausgestellt hat²⁵, sondern auch die einer »cultural cradle«, das heißt einer (ruralen) Region, die in der Vorstellungswelt der Revivalists mit einer gewissen Unberührtheit und Authentizität verbunden ist, einer Gegend also, in der bestimmte musikalische Traditionen unbeeinflusst von Modernisierung und Urbanisierung gepflegt und fortgeführt werden.²⁶ Die Sammler gälischer Lieder im frühen 20. Jahrhundert, die im folgenden Abschnitt vorgestellt werden sollen, sahen diese »kulturelle Wiege« in den Inseln der Inneren und Äußeren Hebriden, einer Gegend, die auch in heutiger Zeit noch den höchsten Anteil an gälischsprachiger Bevölkerung aufzuweisen hat.

2.1.1 Die Sammler des frühen 20. Jahrhunderts

Die Sammlung gälischer Lieder und Melodien reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück. Die früheste Sammlung von Melodien ist die bereits erwähnte Collection von Patrick Macdonald aus dem Jahr 1784, die erste Sammlung, die sowohl Text als auch Melodien enthält, ist die *Albyn's Anthology*²⁷ von Alexander Campbell (1816). Da der Fokus der vorliegenden Arbeit auf der Entwicklung der gälischen Musik im 20. Jahrhundert liegt, kann auf diese und andere frühen Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts nicht näher eingegangen werden. Es sei daher an dieser Stelle auf die Ausführungen und Erläuterungen William Mathesons verwiesen.²⁸ Obgleich das Netzwerk in Edinburgh um John Stuart Blackie und Alexander Carmichael mit den ›assozierten‹ Sammlerinnen und Bardinnen

24 So schreibt Cecil Sharp: »My greatest desire is that at the outset these songs and dances shall be introduced to the present generation in the purest form possible.« Siehe Sharp, Cecil: »Letter to Miss Neal of the Esperance Club«. Zitiert nach: Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 6. Es sei noch einmal auf seine zensorischen Aktivitäten hingewiesen, die seiner im Zitat geäußerten Intention zwar nicht entgegenstehen, sie aber dennoch ein wenig relativieren bzw. sie Teil der zeitgenössischen gängigen Praxis werden lassen. Zur Verteidigung Sharps muss auf den Umstand verwiesen werden, dass die von ihm gesammelten Songs zur Veröffentlichung bestimmt waren und eine gewisse Zensur angesichts der zu der Zeit geltenden Moralvorstellungen unumgänglich war. Sharp war bei seinen editorischen Aktivitäten jedoch auch auf Transparenz bedacht und vermerkte diese in seinen Notizbüchern. Vgl. auch den Abschnitt über Marjory Kennedy-Fraser in Kapitel 2.1.1 in diesem Buch.

25 Vgl. Anm. 88, Kap. 1.

26 Ronström, Owe: »Revival in Retrospect« (wie Anm. 30 der Einleitung), S. 39. Vgl. auch Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 73.

27 Campbell war einer der ersten Sammler, die, wie Marjory Kennedy-Fraser beinahe 100 Jahre später, englische Übersetzungen zu den Melodien lieferten (u.a. durch Walter Scott), was von Wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts wie William Matheson oder Derick Thomson kritisiert wurde, da sich die transkribierten Melodien in Rhythmik und Metrik häufig an den englischen und nicht etwa den gälischen orientierten. Siehe Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition« (wie Anm. 3, Kap. 2), S. 11. Vgl. Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song« (wie Anm. 17, Kap. 2), S. 72.

28 Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«.

wie Mary MacPherson, Mary MacKellar, Frances Tolmie und Marjory Kennedy-Fraser²⁹ Herausragendes bezüglich der Sammlung und Dokumentation von gälischen Melodien und Liedern geleistet haben, bleibt dennoch anzumerken, dass es sich dabei um Aktionen einzelner Enthusiasten handelte und eine Institutionalisierung auf dem Gebiet erst gut 50 Jahre später stattfand.³⁰

Amy Murray

Eine der frühesten Sammlerinnen deren Aktivität von ernsthaftem wissenschaftlichem Interesse geleitet wurde, war die Amerikanerin Amy Murray (1865–1947). Im Jahr 1905 besuchte sie die kleine Hebrideninsel Eriskay, wo sie mit Hilfe des örtlichen Priesters, Schriftstellers und Folkloristen Father Allan MacDonald (gäl. Maighstir Ailein) angeblich über 100 Melodien transkribierte. Allerdings ist lediglich ein geringer Teil von ihnen veröffentlicht worden; sieben *Airs* wurden in der *Celtic Review* (1906) publiziert, 26 in ihrem Buch *Father Allan's Island*.³¹ 14 weitere *Airs* entdeckte John Lorne Campbell in einem Notizbuch von Allan MacDonald, das sich in seinem Besitz befand, der Rest galt als verschollen, bis die Manuskripte Ende der 1990er Jahre wiederentdeckt wurden.³² Nimmt man Murrays Transkriptionsweise in Augenschein und vergleicht diese mit Niederschriften in später entstandenen Sammlungen wie der von Margaret Fay Shaw oder John Lorne Campbell, wird offensichtlich, dass Murray versuchte, das zu notieren, was sie tatsächlich hörte – im Gegensatz zu den Bearbeitungen von Marjory Kennedy-Fraser, die sich zur gleichen Zeit auf Eriskay aufhielt. Das betrifft insbesondere die Kombination verschiedener Taktarten, Akzente, Ornamentierungen und rhythmische Spezifika wie den Scots Snap³³ (siehe Abb. 1). Diese Eigenheiten der Melodien zu beachten und festzuhalten, hielt Father Allan MacDonald für absolut essenziell, wie Murray in ihrem Buch notiert.³⁴

29 Vgl. Anm. 9, Kap. 2.

30 Treffend sind in diesem Zusammenhang – obgleich hauptsächlich auf die Aktivitäten der englischen Sammler und Core Revivalists bezogen – die Äußerungen Vic Gammons: »[...] the country lanes were not full of collectors on bicycles, occasionally with an Edison phonograph attached to the back, visiting every village in the land. The significant collectors comprised a tiny number of people. Their contact with the singers they visited did no more than scratch the surface of a rich vernacular musical culture which they only partially documented«. Siehe Gammon, Vic: »One Hundred Years of the Folk-Song Society«, in: Russell, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 14–27, hier S. 15.

31 Murray, Amy: *Father Allan's Island*, New York 1920.

32 Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist* (wie Anm. 10 der Einleitung), S. 75. Vgl. McGuire, Nancy R.: »Amy Murray's Eriskay Collection«, in: *Scottish Gaelic Studies* 19 (1999), S. 83–92. Hier findet sich auch eine Auflistung der von Murray transkribierten Songs.

33 Die rhythmische Figur des Scots Snap besteht aus einer 16tel-Note gefolgt von einer punktierten Achtel, die besonders häufig im Strathspey zu finden ist, einem originär schottischen Tanz nebst dazugehöriger Tune. In der Praxis wird die 16tel-Note häufig besonders kurz gespielt, sodass effektiv eine 32tel-Note erklingt, gefolgt von einer doppelt punktierten Achtel.

34 Murray, Amy: *Father Allan's Island* (wie Anm. 31, Kap. 2), S. 90ff., 104f.

Abb. 1: Transkription des Songs »Ailein Duinn«.
Abb. 2: Transkription des Songs »Ailein Duinn«.

M. M. ♩=92. Wildly and mournfully.

Leader: Ail-ein duinn, o hi shiubb-lainn leat. Hao. Hi ri
ri hi u bo - hi u lug oirr - in
no, Ail-ein duinn, o hi, shiubb-lainn leat!

Leader: Gar-a mis-e th'air mo - sgar-adh; Cha'n e
sug - radh - 'nochd air - m'air - e, Ail-ein

Quelle: Murray, Amy: *Father Allan's Island*, S. 151.

Verse (8 syllables) (b) ∇ (d) ∇ ∇ etc.

Ail-ein duinn, a chiall 's a nàir - ol

(7 syllables) (e) ∇ (a) ∇ Refrain

Truagh nach robh mi ceart làmh riut, Ail-ein duinn, ó hi,
shíubhl-ainn leat. Hao ri ri, ri ú hò, hi ó hùg

hàir cann ó, Ail-ein duinn, ó hè shíubhl-ainn leat. Fine

Quelle: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folk-songs*, Bd. 1, Oxford 1969, S. 243.

Gleichzeitig erkannte Murray – im Gegensatz zu ihren Vorgängern – die Bedeutung einer Transkription sowohl der Melodie als auch des Textes. So schreibt sie:

»One may, of course, set down the tunes without the words; but never so fully, to my way of thinking, for want of the delicate syllables to guide the ear.«³⁵

Konzertankündigungen bezeugen darüber hinaus, dass Murray ihre gesammelten Songs auch selbst zur öffentlichen Aufführung brachte.³⁶

Frances Tolmie

Eine weitere bedeutende Sammlung gälischer Songs konnte durch die Arbeit Frances Tolmies (1840–1926) zusammengestellt und 1911 als Doppelausgabe des *Journal of the Folk*

35 Ebd., S. 127.

36 Siehe Newell, William Wells: »Gaelic Folk-Music«, in: *The Cambridge Tribune*, 25. November 1905, S. 4, <http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Tribune19051125-01.2.4> 2, Stand: 02.09.2013. Vgl. o. V.: »Cambridge Club«, in: *The Cambridge Chronicle*, 18. April 1908, S. 19, <http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Chronicle19080418-01.2.121>, Stand: 02.09.2013. Konzertankündigungen und -berichte in der *New York Times* zeigen dass Amy Murray auch schon vor ihrem »collecting trip« nach Eriskay im Jahr 1905 als Interpretin gälischer Lieder in Erscheinung getreten ist. Vgl. o. V.: »What is doing in society«, in: *New York Times*, 24. April 1904, <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F50914FB39541B728DDDAD0A94DC405B848CF1D3>, Stand: 02.09.2013. Vgl. o. V.: »What is doing in society«, in: *New York Times*, 02. Oktober 1903, <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10F17FA3C5417738DDDAB0894D8415B838CF1D3>, Stand: 02.09.2013.

Song Society veröffentlicht werden.³⁷ Die leitende Herausgeberin Lucy Broadwood³⁸ bezeichnete in ihrer Einführung die Tolmie Collection als

»one of the most important contributions yet made towards the preservation of the purely traditional music and poetry of our British Isles in general and of Scotland in particular.«³⁹

Ihre Bedeutung liegt dabei in der genauen und sorgfältigen Dokumentation der Songs. So wurden nicht nur die Melodien samt ihrer Texte transkribiert⁴⁰, sondern auch einzelne Formteile der Waulking Songs farbig markiert sowie Informationen zu den Songs und den Sängerinnen und Sängern, die als Informanten dienten, notiert. Ein vollständiger Index der Lieder rundet die Sammlung ab. Dabei folgte Tolmie keiner Systematik, das heißt, sie suchte nicht systematisch nach Varianten der einzelnen Lieder. Zudem kann der Kreis ihrer Informanten als eher klein bezeichnet werden.⁴¹ Es kann jedoch durchaus festgestellt werden, dass die Art und Weise, wie sie die Lieder sammelte, den Weg zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung und Dokumentation aufzeigte und damit den Standard für spätere Sammlungen und auch die Arbeit der 1951 gegründeten *School of Scottish Studies* vorgab.⁴²

Durch Klavierstunden in der Kindheit war ihr Gehör ausreichend geschult, dass sie in der Lage war, die Melodien eigenhändig zu transkribieren. Aufgrund der Tatsache, dass sie nicht nur die englische sondern auch die gälische Sprache beherrschte, war sie

37 Tolmie, Frances: »Tolmie Collection of Gaelic Song«, in: *Journal of the Folk Song Society* 4/16 (1911), S. 145–276 [nachgedruckt als: *One Hundred and Five Songs of Occupation from the Western Isles of Scotland*, Ceredigion, 1997].

38 Die Herausgabe erfolgte in Zusammenarbeit mit George Henderson und Anne G. Gilchrist. Als Gründungsmitglied und spätere Präsidentin der *English Folk Song Society* und Herausgeberin des *Journals* war sie eine der bedeutendsten Figuren des First British Folk Revival. Sie war darüber hinaus nicht nur eine profilierte Pianistin, Komponistin und Sammlerin englischer Folk Songs und Carols, sondern leistete durch ihre eigene Sammlung gälischer Songs in Arisaig (1906 und 1907) und London (1908) einen gewichtigen Beitrag zur Dokumentation und zum Erhalt gälischen Liedgutes. Dabei arbeitete sie – da sie der gälischen Sprache nicht mächtig war – eng mit Frances Tolmie zusammen. Siehe auch: Bassin, Ethel: »Lucy Broadwood, 1858–1929: Her Contribution to the Collection and Study of Gaelic Traditional Song«, in: *Scottish Studies* 9 (1965), S. 145–152. Vgl. De Val, Dorothy: *In Search of Song* (wie Anm. 7, Kap. 2), S. 105–116.

39 Broadwood, Lucy E.: »Introduction to the Tolmie Collection«, in: *Journal of the Folk Song Society* 4/16 (1911), S. v–xiv, hier S. v.

40 Wie genau sie sich bei ihren Transkriptionen an das vermutlich Gehörte hielt, offenbart beispielsweise ihre Übertragung des Laments bzw. Wiegenliedes »Griogal Cridhe«, bei dem sie die mixolydische kleine Septime notiert, anstatt die Melodie an das Dur/Moll-System anzupassen. Siehe Tolmie, Frances: »Griogal Cridhe«, in: *Music Book of Tunes for Children's Songs in Ms. 14904*, Folio 17 recto, National Library of Scotland, Sammlung »Gaelic Manuscripts of Scotland«, <https://bit.ly/3k dYKu7>, Stand: 20.07.2020. Vgl. auch die Ausführungen in Anm. 267, Kap. 4.

41 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 84f. Zu diesem zählte insbesondere ihre Mutter sowie Mary Ross aus Kilmaluag/Skye, ein Dienstmädchen ihrer Schwester in Oban. Siehe ebd., S. 19, 76.

42 Howes, Frank: »Musical Foreword«, in: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye. Frances Tolmie and Her Circle*, London 1977, S. xv–vi, hier S. xv.

bei der Niederschrift des Textes auch nicht – wie beispielsweise Marjory Kennedy-Fraser – auf externe Hilfe angewiesen.⁴³

Tolmie kam von frühester Kindheit an in Kontakt mit der lokalen gälischen Liedkultur und Dichtung ihrer Gemeinde und begann im Alter von 18 oder 19 Jahren, bewusst alte Lieder zu sammeln.⁴⁴ Ihr besonderes Interesse galt dabei den Waulking Songs, die vornehmlich von älteren Frauen gesungen wurden und laut Tolmie von zeitgenössischen Sammlern weitestgehend ignoriert wurden, da sie nicht als ›hochwertig‹ und somit als nicht sammelwürdig betrachtet wurden.⁴⁵

Abb. 3: Autograph der Transkription des Waulking Songs »Coisich a Rùin« durch Frances Tolmie.

Quelle: Tolmie, Frances: »Coisich a Rùin«, in: *Music Book of Tunes for Waulking Songs and Other Songs in MSS. 14902-14903*, Folio 12 recto, National Library of Scotland, Sammlung »Gaelic Manuscripts of Scotland«, <https://bit.ly/3wsY05b>, Stand: 01.07.2021.

Dass Waulking Songs Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung wurden, ist daher nicht zuletzt auch ihr Verdienst. Dabei sah sich Tolmie primär nie als professionelle Sammlerin oder gar Wissenschaftlerin, wollte sie doch ›lediglich‹ einen Beitrag zum Erhalt der Lieder leisten, die sie seit frühester Kindheit begleiteten.⁴⁶ Dies ist ihr nicht

43 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 31, 153.

44 Scott, Priscilla: ›With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause‹, S. 188. Vgl. Bassin, Ethel: ›The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie‹ (wie Anm. 9, Kap. 2), S. 337.

45 »[...] not deemed poetry or worthy of notice by song-collectors of that period«. Frances Tolmie zitiert nach: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 36. Vgl. auch Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs*, Bd. 1, Oxford 1969, S. 25. Vgl. Scott, Priscilla: ›With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause‹, S. 180.

46 »[I] did not mean to make a collection, but simply to arrest further decay in the old songs.« Frances Tolmie zitiert nach: Broadwood, Lucy E.: ›Introduction to the Tolmie Collection‹ (wie Anm. 39, Kap. 2), S. x. Weiterhin heißt es in einem Brief an Marjory Kennedy-Fraser vom 9. August 1912: ›I do not

nur mit der Veröffentlichung ihrer Manuskripte in der Tolmie-Ausgabe des *Journal of the Folk Song Society* gelungen, sondern auch durch die Zusammenarbeit mit anderen Sammlerinnen wie Lucy Broadwood und durch die bereitwillige Weitergabe vieler ihrer Transkriptionen, unter anderem an die wohl bekannteste und zugleich umstrittenste Sammlerin des frühen 20. Jahrhunderts: Marjory Kennedy-Fraser.⁴⁷

Marjory Kennedy-Fraser

Dass das Leben und Wirken Marjory Kennedy-Frasers (1857–1930) von der Musik bestimmt werden würde, zeichnete sich früh ab. Ihr Vater David Kennedy war seiner Zeit ein bekannter Sänger, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, »to sing the Songs of Scotland to the exiled Scots scattered through the world.«⁴⁸ Schon in früher Kindheit erhielt Kennedy-Fraser Klavierunterricht und begleitete bereits im Alter von zwölf Jahren ihren Vater am Klavier. Darüber hinaus übte sie sich im Gesang und bildete zusammen mit drei ihrer Geschwister ein Gesangsquartett als Background für ihren Vater.⁴⁹ Konzerttourneen führten sie in der Folge bis nach Australien, Neuseeland, die USA, Kanada und Südafrika.⁵⁰

Während eines Studienaufenthaltes in Paris war Kennedy-Fraser fasziniert von der Vielsprachigkeit der Menschen, denen sie in ihren Kreisen begegnete, woraufhin sie sich die Frage stellte, warum sie nie versucht hatte, in der Sprache ihres Großvaters zu singen, der in seiner Jugend nur Gälisch gesprochen hatte. Daraufhin nahm sie ab 1882 auch gälische Lieder in das Familienrepertoire auf. Da sie diese jedoch aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse nur phonetisch lernen konnte, begann sie noch im selben Jahr, Unterricht bei der gälischsprachigen Schriftstellerin Mary Mackellar zu nehmen, während dessen sie sowohl am Sprachverständnis als auch an der Aussprache der Songs arbeiteten.⁵¹ Dabei muss jedoch angemerkt werden, dass Kennedy-Frasers Konversationsfähigkeit auf Gälisch zeitlebens als eher beschränkt einzustufen ist.⁵² Ab den späten 1880er Jahren begann sie, eine Reihe jährlich stattfindender Konzerte zu geben, in der sie eine Einführung in die Vokalmusik Irlands, Wales', Cornwalls, Schottlands sowie der Isle of

wish to step out among the scholars – I am ready enough to appear among those who remember.« Frances Tolmie zitiert nach: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 121.

- 47 Wie noch gezeigt wird, hat Kennedy-Fraser eine ganze Reihe von Liedern von Tolmie übernommen – zumeist in bearbeiteter Form, teilweise aber auch direkt aus dem *Journal*. In der Regel findet sich ein Hinweis auf Tolmie, jedoch nicht immer. Bassin vermutet, dass Tolmie möglicherweise etwas zu freigiebig mit ihren gesammelten Liedern und zu gutmütig in ihrer Art war, was unter anderem in Sammlungen wie der *Gesto Collection* oder *Puirt-a-Beul* von Keith Norman MacDonald resultierte, in deren Anhang sich auch von Tolmie gesammelte Songs wiederfinden und von deren Bearbeitung Tolmie laut Bassin sehr enttäuscht war. Siehe Bassin, Ethel: »The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie«, S. 335, 337.
- 48 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, London 1929, S. 4.
- 49 Ebd., S. 6–14.
- 50 Ebd., S. 15–40; 46–52.
- 51 Ebd., S. 78f. Mackellar selbst war ebenfalls eine profilierte Sammlerin von Geschichten, Gedichten und Songs. Vgl. Scott, Priscilla: »With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause«, S. 183f.
- 52 Ein Umstand, auf den sie selbst hinweist. Siehe Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. xvii.

Man und der Bretagne gab. Angeregt durch die Arbeiten Bourgault Ducoudrays und Maria Jane Williams', die ihrerseits in der Bretagne bzw. Wales traditionelle Songs gesammelt und transkribiert hatten, entschloss sich Kennedy-Fraser, das Gleiche mit gälischen Liedern zu versuchen.⁵³

Als Ziel ihrer Forschungsreise wählte sie Eriskay, eine abgelegene Insel der Äußeren Hebriden, auf der sie Menschen in ihrer ursprünglichen Lebensweise zu finden hoffte.⁵⁴ Denn auch sie war der Überzeugung – wie auch Frances Tolmie und andere Sammler des First British Folk Revival – dass die mündlich tradierten Songs aufgrund von Veränderungen in der Lebensweise der Menschen und in der Art ihres Zusammenlebens⁵⁵ mit der Zeit verschwinden würden, wenn sie schreibt: »While there is yet time it would be wise to collect zealously in every corner [...] that we may save what is fast dying out.«⁵⁶ So reiste sie im Jahr 1905 nach Eriskay mit dem Ziel »[...] to preserve and restore some of their songs [...]«⁵⁷, in dem gleichen Jahr also, in dem sich auch Amy Murray auf der Insel aufhielt, von der sie auch einige der Songs bekam, die später unter Zusammenarbeit mit Kenneth Macleod in den Kollektionen *Songs of the Hebrides* (1909, 1917, 1921), *Sea Tangle. Some More Songs of the Hebrides* (1913), *From the Hebrides. Further Gleanings of Tale and Song* (1925) und *More Songs of the Hebrides* (1927) veröffentlicht wurden.⁵⁸ Wie bereits erwähnt, profitierte Kennedy-Fraser auch von der Arbeit Frances Tolmies. Insgesamt 26 der von Tolmie gesammelten Songs sind in die oben aufgeführten Kollektionen als Bearbeitungen übernommen worden.⁵⁹

Bei ihrer Sammlertätigkeit auf den Äußeren Hebriden benutzte Kennedy-Fraser – im Gegensatz zu vielen englischen Revivalists – Technologie zur Tonaufzeichnung in Form des von Thomas Alva Edison erfundenen Phonographen.⁶⁰ Ein gewichtiger Ma-

53 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song* (wie Anm. 48, Kap. 2), S. 100f.

54 Kennedy-Fraser schreibt diesbezüglich: »[...] it has remained »unspotted from the world«, and during the twenty years that Father Allan Macdonald ministered to the people of the island he told me that probably not more than twenty people from the outside world had visited it.« Siehe Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1 (wie Anm. 52, Kap. 2), S. xvi.

55 Beispielsweise dadurch, dass sich die Menschen nicht mehr im *tàigh cèilidh* (Cèilidh House) zum Austausch von Geschichten und Songs treffen bzw. durch den Niedergang des traditionellen Waulkings und dem Verlust des damit verbundenen Korpus an Waulking Songs.

56 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, S. xvi.

57 Ebd., S. x.

58 Ebd., S. xxi. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, 3 Bde., London 1909, 1917, 1921. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Sea Tangle. Some More Songs of the Hebrides*, London 1913. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *From the Hebrides. Further Gleanings of Tale and Song*, Glasgow/London 1925. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *More Songs of the Hebrides*, London 1927.

59 Eine Übersicht darüber, welche der von Frances Tolmie gesammelten Songs Eingang in die Veröffentlichungen Kennedy-Frasers gefunden haben, findet sich bei Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 185–192.

60 Einer der scheinbar vehementesten Befürworter von Aufnahmetechnologie unter den frühen Sammlern war der in Australien geborene Pianist und Komponist Percy Grainger, der darin die Möglichkeit sah, auch subtile Variationen in der Performanz von Folksongs zu erfassen. Vgl. Woods, Fred: *Folk Revival. The Rediscovery of a National Music*, Poole/Dorset 1979, S. 16f. Obzwar Sharp,

lus bestand allerdings in ihrer Methodik. So nahm sie für gewöhnlich lediglich die erste Strophe und einen Refrain auf, um so viele Melodien wie möglich aufzeichnen zu können. Diese Vorgehensweise ist klar der begrenzten Aufnahmekapazität der Wachszyylinderrollen geschuldet, die zu diesem Zeitpunkt je nach Rillendichte zwischen zweieinhalb und vier Minuten lag.⁶¹ Doch häufig, so Francis Collinson, brauchen gälische Tradition Bearer eine gewisse Zeit, um die Melodie sicher zu erinnern und in die ›Performance zu finden‹:

»Often, also, the true version or ›norm‹ of a Gaelic folk-tune does not appear immediately at the beginning of the performance, and the singers, whether soloist or chorus, may take several verses to sing themselves into the ›correct‹ version [...].«⁶²

Dieser Umstand ist von späteren Sammlern erkannt worden, sodass von einem Song zu meist mehrere Text- und Melodievarianten gesammelt wurden. Allerdings besaßen diese auch bessere Aufnahmetechnik.

Vaughan Williams, Broadwood (die Grainger wahrscheinlich mit dem Phonographen vertraut machte) und andere führende Mitglieder der Folk Song Society Aufnahmetechnologie durchaus nutzten, wurde sie von ihnen und anderen frühen englischen Revivalists skeptisch betrachtet, unter anderem deshalb weil – laut Sharp – der Phonograph die Sänger nervös machte. Frank Kidson bemerkt in *English Folk-Song and Dance* (1915) diesbezüglich: »eight folk-singers out of ten asked to sing into that strange funnel above a moving cylinder will not sing their best, either in time or in tune.« Zitiert nach: Bearman, Christopher J.: »Percy Grainger, the Phonograph and the Folk Song Society«, in: *Music & Letters* 84/3 (2003), S. 434–455, hier S. 440. Siehe auch Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 55f. Thomson erklärt ebenfalls: »Nothing inhibits good folk singing so much as the feeling, on the part of the singer, that he or she is giving a performance. It is best in its natural setting.« (Siehe Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition«, S. 15. Doch auch Kennedy-Fraser wusste um die Grenzen der frühen Aufnahmetechnologie. So schreibt sie in ihrer Autobiografie: »I must say here, however, that such records are not very reliable unless one has heard the song. Often the rhythm is lost, and at times the singer begins singing before the voice is directed towards the bell.« Siehe Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 126. Der ursprünglich für Diktate konzipierte Phonograph sei laut Christopher Bearman aufgrund seiner empfindlichen Mechanik (und der dadurch resultierenden Unvereinbarkeit mit Sharps Methode, ins Feld zu den Informanten zu gehen) und Anfälligkeit der Wachswalzen wie auch seiner Beschränkung auf Frequenzen zwischen 168 und 2000 Hz und der verzerrten Wiedergabe für ethnomusikologische Feldforschung gänzlich ungeeignet und allenfalls zum Überprüfen handschriftlich und unter Zuhilfenahme des menschlichen Gehörs notierter Melodien geeignet, da er gerade nicht in der Lage sei, die von Grainger gelobte Wiedergabe subtiler Variationen in der Performanz zu leisten. Siehe Bearman, Christopher J.: »Percy Grainger, the Phonograph and the Folk Song Society«, S. 441f. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass Grainger zwar öffentlich offensiv für den Gebrauch des Phonographen eintrat, ihn aber im Zuge seiner eigenen Sammlertätigkeit weit seltener gebrauchte als gemein hin vermutet wird. Siehe ebd., S. 444ff.

61 Die 280 Wachszyylinderrollen Kennedy-Frasers befinden sich heute im Besitz der School of Scottish Studies.

62 Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, in: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs*, Bd. 1, Oxford 1969, S. 205–238, hier S. 224. Da Variation, wie bereits von Cecil Sharp beschrieben, allerdings ein wesentliches Merkmal traditioneller Musik (und damit auch gälischer Songs), ihrer Transmission und ihrer Wiedergabe ist, ist das Wort »correct« richtigerweise in Anführungszeichen gesetzt. Vgl. Sharp, Cecil: *English Folk-Song: Some Conclusions*, S. 16–31.

Wie zu Beginn des Abschnitts angeführt, ist Marjory Kennedy-Fraser in ihrem Wirken nicht unumstritten, weil sie die von ihr gesammelten bzw. von anderen Sammlern übernommenen Melodien bearbeitet und mit Klavierbegleitung versehen als Arrangement veröffentlichte, was in Widerspruch zur Aufführungspraxis von traditionellen gälischen Liedern steht, die zumeist unbegleitet und unisono vorgetragen werden, insbesondere die von ihr gesammelten Waulking Songs.⁶³ Die Frage ist jedoch, ob Kennedy-Fraser an einer objektorientierten, das heißt, auf Konservierung und Authentizität ausgelegten Herangehensweise überhaupt interessiert war. Die Wahl der abgelegenen Inseln Eriskay und später Barra sowie ihr Vorhaben »to preserve [...] their songs« lassen dies vermuten. Ein Blick in ihre Songkollektionen sowie ihre Autobiografie *A Life of Song* offenbart ein anderes Bild und zeigt, dass Kennedy-Fraser gar nicht vorhatte, die Melodien authentisch zu übertragen.⁶⁴ So schreibt sie:

»They are indeed but germs, many of them – material with which to work – ›motives‹ capable of elaboration and re-arrangement. And even the present day folk-singers treat them as such, and in the singing of the very old people one can still trace an old time bardic freedom in the use of melody, which should put an end to all disagreements as to authentic versions of this air or of that.«⁶⁵

Weiterhin schreibt sie ihre Klavier-Arrangements betreffend:

»These many years devoted to showing what the great songwriters could do in their settings of a simple vocal line of melody were surely my best apprenticeship for the task of trying to blend traditional melody with appropriate harmonic setting. [...]«⁶⁶

Ferner spricht sie von den Möglichkeiten, eine neue nationale Kunstliedform zu kreieren und liegt dabei gedanklich nahe bei den anderen Komponisten des First Revivals wie Holst, Vaughan-Williams, MacCunn oder McEwen, die versuchten, eine neue nationale Kunstmusikform zu etablieren, indem sie auf Elemente der traditionellen englischen und schottischen Musik zurückgriffen:

63 Kennedy-Fraser hatte bereits im Jahre 1882 einfache dreistimmige Arrangements gälischer Lieder produziert, ab 1895 probierte sie diese mit Klavierbegleitung. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 120.

64 An vielen Stellen in ihrer Autobiografie behauptet sie jedoch, Melodien exakt so übernommen zu haben, wie sie sie gehört und aufgezeichnet hat. Allerdings erfordern das Hinzufügen einer Klavierbegleitung sowie textliche Änderungen immer auch Adaptionen der Melodie selbst. Insofern sind die Selbstaussagen Kennedy-Frasers mit Vorsicht zu betrachten. Zudem gibt sie an, dass in manchen Songs auch verschiedene Melodien miteinander kombiniert worden seien: »[...] and lastly ›Sea Tangle‹ in which I have incorporated four different melodies, each singly associated with the words.« (Siehe ebd., S. 149. Dies offenbart zumindest große Freiheiten im Umgang mit dem transkribierten Material.

65 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, S. xxi.

66 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 120.

»The Ducoudray Breton volume⁶⁷, with its strangely beautiful airs on unfamiliar scales, its poetically and musically suggestive pianoforte accompaniments, and its French singing translations, had long before opened to my mind a vista of the possibilities there were of a new development in the direction of a national Scoto-Celtic song – an art song that should incorporate faithfully within itself our Scoto-Celtic heritage, while at the same time growing organically out of the miniature forms which it this enlarged and enframed.«⁶⁸

Ob die Arrangements passend und den ursprünglichen Melodien angemessen sind, ist eine andere Frage. Oft wurden auch die Melodien selbst adaptiert. Diese Änderungen betreffen die Melodieführung und den Rhythmus, wie auch Tempi und Betonungen. Dies ist problematisch, da Text und Musik im Gaelic Song eng miteinander verbunden sind und Schwerpunkte innerhalb der Melodie klar durch die sprachlichen Betonungen vorgegeben werden.⁶⁹ Vergleicht man beispielsweise das Kennedy-Fraser Arrangement von »Ailein Duinn« (von Kennedy-Fraser in »Harris Love Lament« umbenannt) mit den von John Lorne Campbell/Francis Collinson und Margaret Fay Shaw veröffentlichten Versionen⁷⁰, fällt auf, dass die ursprüngliche Taktart von $\frac{2}{4}$ auf $\frac{4}{4}$ geändert worden ist, was eine Augmentierung der Notenwerte zur Folge hat. Dadurch geht dem Song jedoch ein gutes Stück seiner rhythmischen Dynamik verloren.⁷¹ Durch die Vortragsbezeichnung *Andante con moto* und die langsame Tempovorgabe von Viertel=88 ist das Stück »sentimentalisiert« worden. Gleiches gilt für die Bearbeitung des Waulking Songs »Alasdair Mac Colla« [Alister, Son of Coll the Splendid]. Durch die statische Klavierbegleitung, die zumeist aus vollen Akkorden in halben und ganzen Noten besteht, gibt der Song kaum die Dynamik des ursprünglichen Arbeitsliedes wieder. Zudem wird die Bearbeitung der Aufführungspraxis eines Waulking Songs nicht gerecht. Waulking Songs wurden während des Prozesses der Tweedherstellung gesungen, während der nasse Stoff durch das Aufschlagen auf das

67 Hierbei bezieht sich Kennedy-Fraser auf Bourgault-Ducoudray, Louis Albert: *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, Lemoine & Cie, Paris 1885. Bourgault-Ducoudray hat nicht nur bretonische Lieder gesammelt und bearbeitet sondern auch griechische wie auch schottische, irische und walisische, die er unter der Bezeichnung »mélodies celtiques« subsumierte.

68 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 120f.

69 Newton, Michael: *Gaelic in Scottish History and Culture*, Belfast 1997, S. 23f. Collinson bemerkt hierzu: »However, in the case of Waulking songs, the words of the songs are so intimately linked with the tunes that it can be said that any variation in the prosody of the verse lines is likely to produce a variation in the tune. [...] the tunes must accommodate themselves to the stress system of the Scottish Gaelic language [...].« Siehe Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs« (wie Anm. 62, Kap. 2), S. 223. Auch Piper Alan MacDonald stützt Collinsons und Newtons Aussagen mit Blick auf die »klassische« Musik der Great Highland Bagpipe, dem *ceòl mòr* oder *piobaireachd*: »Pipers who want to play it should listen to the Gaelic song. The linguistic idiom and the musical idiom are, for the Gael, one and the same. They're inseparable.« Zitiert nach: Paterson, Mike: »Piobaireachd's Gaelic Soul«, in: *The Living Tradition* 19 (1997), S. 38f., hier S. 39.

70 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, S. 130–133. Vgl. Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 241–244. Vgl. Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, S. 258.

71 Matheson berichtet, dass das Verlangsamen von Tempi, oft in Verbindung mit einem Wechsel des Metrums, bereits unter den frühen Sammlern des 18. und 19. Jahrhunderts nicht unüblich war. Siehe Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, S. 81.

Waulking Board (gäl. *clàr*, entweder eine Tischplatte oder oft auch eine herausgehobene Tür) verdichtet und geschmeidig gemacht wurde. Während eines Waulkings wurden mehrere Songs hintereinander gesungen. Da der Stoff zunehmend an Feuchtigkeit verlor und somit leichter wurde, stieg dementsprechend auch das Tempo der Songs. Die »schwerfällig« wirkende Klavierbegleitung steht dieser Praxis jedoch entgegen. Und auch in diesem Arrangement kommen der Puls und die Akzentuierungen, die sich direkt aus dem rhythmischen Arbeitsprozess und dem Aufschlagen des Stoffes auf das Waulking Board ergeben, nicht zum Tragen.⁷²

Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Behandlung des gälischen Texts durch Rev. Kenneth Macleod, mit dem Kennedy-Fraser ab 1908 zusammenarbeitete. Nicht selten wurden die gälischen Liedtexte auf ein Minimum reduziert, mit den Texten anderer Songs kombiniert oder gar von Macleod neu gedichtet. Mit den ursprünglichen Versionen haben die Texte der Kennedy-Fraser-Arrangements häufig nicht mehr viel gemeinsam.⁷³ Auch die englischen Übersetzungen, die Kennedy-Fraser zusammen mit Macleod anfertigte, sind zum großen Teil sentimentalisiert, was im Übrigen auch auf die Begleittexte bzw. Einführungen Macleods zu manchen der Kennedy-Fraser-Songs zutrifft. So schreibt Macleod den Songs der Hebriden eine eigentümliche Traurigkeit und Schwermütigkeit zu:

»Hebridean folk-song, with its sadness and its longing, will probably be brought forward as another proof of what is called the Celtic Gloom. [...] The Celt is a creature of extremes; his sadness is despair, his joy is rapture; and owing to quite explainable causes, the extreme of sadness makes the greater impression [...] Later on, the two men, still full of the Celtic Gloom, strolled through the mystic treeless island, and in the faint moonlight everything they saw and heard became steeped in sadness.«⁷⁴

Auch Bassin beklagt diese offensichtliche Romantisierung. Zu dem Kennedy-Fraser-Arrangement des Songs »Sea-Sounds« bemerkt sie: »[...] thanks to Mrs. Kennedy-Fraser and Kenneth MacLeod, out of the original deeply-felt lament has emerged a sentimental nostalgic drawing-room song«.⁷⁵

Das Werk Kennedy-Frasers muss jedoch aus ihrer Zeit heraus betrachtet werden. Die Romantisierung und teilweise Mystifizierung der Hebriden und ihrer Musikkultur, wie auch die vereinzelt Zensur vermeintlich freizügiger oder vulgärer Textstellen ist der

72 Zur Bedeutung des Metrums und dessen Verbindung zum Waulking-Prozess siehe Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 220.

73 Die textlichen Umarbeitungen der von Frances Tolmie zur Verfügung gestellten Songs werden sehr gut von Ethel Bassin diskutiert und kritisiert. Siehe Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 132–143. Vgl. Bassin, Ethel: »The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie«, S. 345–348.

74 Macleod, Kenneth: »The Celtic Gloom«, in: Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. 168.

75 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 139. Auch Thomson kritisiert: »Where she was at fault, and her advisers with her, was in imparting to this body of song an aura of twilight and fairy lights, when either bright noon or pitch midnight would have been more appropriate.« Gleichzeitig relativiert er aber seine Aussage: »But in these days it was fashionable for Highlanders to look romantically through rose-coloured spectacles at their own country.« Siehe Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition«, S. 15.

Highlandromantisierung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, dem Phänomen des »Celtic Twilights«⁷⁶ wie auch den moralischen Vorstellungen des Viktorianischen und Edwardianischen Zeitalters geschuldet.⁷⁷ Die Zensur als anstößig empfundener Textstellen war generell unter den Sammlern des First Revivals verbreitet – ein Umstand, der nicht nur im Widerspruch zum Bestreben steht, möglichst »reine« und »authentische« Songs zu sammeln, sondern auch ein verzerrtes und idealisiertes Bild ländlicher Gemeinschaften aus dem Blickwinkel der (zumeist urbanen) Mittelklasse offenbart.⁷⁸

Zeitgenossen galt Kennedy-Fraser als Retterin der Songtradition auf den Hebriden. So schreibt George Malcolm Thomson 1929:

»[...] not only is it clear that the essentials of the originals are generally preserved and that the alterations and additions are improvements; it is even doubtful if, in many cases, anything would have survived without the interested labours of these collectors.«⁷⁹

Auch die Äußerung Thomsons muss im zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden. Die Hebriden waren zu diesem Zeitpunkt und auch noch lange danach nur schwer zu erreichen. In den Lowlands, außerhalb der gälischen Gemeinden in den urbanen Zentren, war die gälische Liedkultur kaum präsent und einem Großteil der dort ansässigen (insbesondere urbanen) Bevölkerung nahezu unbekannt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die von Kennedy-Fraser in ihren Konzerten vorgetragenen Bearbeitungen als Werke betrachtet wurden, die die Wesenszüge der gälischen Liedkultur bewahrt haben. Transkriptionen wie die Frances Tolmies waren nur dem kleinen Kreis der Leser des *Journal* bekannt, die wiederum Mitglied der Folksong Society sein mussten, um es zu beziehen. Darüber hinaus fand die Sammlertätigkeit Kennedy-Frasers lange vor der verstärkten Herstellung von Feldaufnahmen und der wissenschaftlichen und syste-

76 Als Celtic Twilight wird ein Teilaspekt des Celtic Revival zwischen 1890 und 1930 bezeichnet. Ursprünglich mit dem Erstarken und Wiederentdecken irischer Kultur, vor allem der Literatur, und insbesondere mit den Autoren Yeats und Synge verbunden, wird der Twilight-Begriff bezüglich schottischer Kultur auf einen Diskurs von »mystic otherworldness« und dem »re-claiming of pre-modern values and practices« (seitens des städtischen Bürgertums) angewendet. Die für einen »bourgeois« Konsum adaptierten Sammlungen Kennedy-Frasers seien – so Ray und Kathryn Burnett – »emblematic of racial and ethnic otherness«, eine Form der Exotisierung und damit Perpetuierung des »Noble Savage«-Stereotyps. Siehe Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides. Song and Culture, Transmission and Transformation«, in: Baldacchino, Godfrey (Hg.): *Island Songs. A Global Repertoire*, Lanham/Toronto/Plymouth (UK) 2011, S. 81–101, hier S. 92. Für den großen gälischen Dichter Sorley Maclean bedeutete der Begriff »Celtic Twilight« nichts anderes als »a vague, misty, cloudy, romanticism«. Zitiert nach: Ebd.

77 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 129.

78 Max Peter Baumann bemerkt hierzu, dass im Zuge musikalischer Revivals Impulse oft von »kulturell Außenstehenden« wie etwa Kennedy-Fraser kommen. Diese schreiben Traditionen bestimmte Werte zu, die diese erhaltenswürdig erscheinen lassen. Dabei würden oft Ästhetiken einer dominanten Kultur auf die Minderheitskultur übertragen (etwa durch bestimmte Arrangements oder Zensur). Siehe Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival«, S. 74, 77.

79 Zitiert nach: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs* (wie Anm. 45, Kap. 2), S. 29.

matischen Erfassung gälischer Lieder statt. Ein Vergleich von ›Original‹ und ›Bearbeitung‹ war demzufolge schwierig.

Ferner traf die Bearbeitung für Klavier und Singstimme, die Harmonisierung und die Romantisierung des Textes nicht nur, wie oben erwähnt, den Zeitgeist, sondern auch den Musikgeschmack der Salongesellschaft. Auch die Lieder von Robert Burns wurden in ähnlicher Weise bearbeitet und von Sängern mit trainierten Stimmen vorgetragen, wenn sie im Konzert zur öffentlichen Aufführung gelangten.⁸⁰ Dass Kennedy-Frasers Arrangements als »improvements« angesehen wurden, ist vor diesem Hintergrund nur verständlich.⁸¹

Mit steigender Zahl an Feldaufnahmen, der wissenschaftlichen Dokumentation und Erforschung gälischer Lieder (insbesondere von Waulking Songs⁸²) und öffentlicher Performances durch Sängerinnen wie Kitty MacLeod, Flora MacNeil oder Joan Mackenzie im Zuge des Second Folk Revival, ist das Werk Kennedy-Frasers stark kritisiert worden, was sich unter anderem in der ablehnenden Haltung von Morag MacLeod oder Ethel Bassin zeigt. Eine solche Kritik ist in der Retrospektive zwar durchaus angebracht und auch notwendig, jedoch sollten auch die Verdienste Kennedy-Frasers Erwähnung und Würdigung finden. Dass viele der von ihr gesammelten Songs noch immer in ihrer ursprünglichen Form gehört werden können, wie Morag MacLeod zu berichten weiß⁸³, sowie die Tatsache, dass ein nicht unerheblicher Teil des gälischen Liedgutes von den Sammlern der School of Scottish Studies aufgenommen und bewahrt worden ist, davon konnte im Jahr 1929 nicht ohne weiteres ausgegangen werden. Zudem muss letztlich die Frage gestattet sein, welchen Zweck eine Konservierung von Liedern hat, wenn diese nicht aufgeführt werden. In dieser Hinsicht hat Kennedy-Fraser durch ihre Konzerttätigkeit in Form von »lecture-recitals« einen bedeutenden Teil zur Verbreitung und zur verstärkten Wahrnehmung der gälischen Liedkultur in den Metropolen Europas und Nordamerikas geleistet und eine Zuhörerschaft in Kontakt mit dieser ihr unvertrauten Liedkultur gebracht. Darüber hinaus sind die *Songs of the Hebrides* zumindest vereinzelt von dahingehend interessierten Lehrern noch in den 1950er Jahren auch im schulischen Unterricht genutzt worden, obgleich diese Begegnungen nicht den Erfahrungen und musikalischen

80 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 3.

81 Siehe hierzu auch Matheson: »These early collectors [...] were systematisers and improvers. They were inclined to think, because the people who sang folk-songs were innocent of musical theory, that therefore their singing of their own music was imperfect: it was quite legitimate [...] to see to it that imperfections were removed, and that the music was made to conform to the style which was fashionable in the drawing-rooms of the day.« Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, S. 75. Auch Stokes und Bohlman konstatieren: »The Victorian collector [...] subordinated the act of collecting to the imperatives of domestication (that is, adaption for the performance on the piano), academic theoreticism, and sexual and political prudery, in various combinations.« Siehe Stokes, Martin/Bohlman, Philip V.: »Introduction«, in: Stokes, Martin/Bohlman, Philip V. (Hg): *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Lanham (MD)/Oxford 2003, S. 1–26, hier S. 4.

82 Hierzu zählen insbesondere die Sammlung und Untersuchung von Waulking Songs durch Collinson und Campbell.

83 Morag MacLeod behauptet in diesem Zusammenhang: »It was generally thought that Mrs. Kennedy-Fraser had saved Hebridean Song from oblivion, whereas the truth is that there is not one of the songs in her collection which could not have been recorded in its original form until recent times.« Siehe MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 129.

Einflüssen innerhalb der Familie und Community außerhalb der Schule entsprachen, wie die Lewis-stämmige gälische Sängerin Mary Smith aus ihrer Grundschulzeit berichtet:

»They [the songs] were all in English and we'd snigger about the phonetic spelling of the Gaelic. Still, we took them at their face value – quite liked them actually, and the book's illustrations, too – but didn't realise they were related to our own songs at all.«⁸⁴

Zusammen mit ihrer Tochter Patuffa, die sie häufig in Konzerten auf der Harfe begleitete, hatte Kennedy-Fraser zudem maßgeblichen Anteil am Clàrsach-Revival zu Beginn des 20. Jahrhunderts⁸⁵ und beeinflusste nachfolgende Forscher und Sammler wie beispielsweise die amerikanische Folkloristin und Fotografin Margaret Fay Shaw. Sänger wie Kenneth McKellar oder Sydney MacEwan erlangten – obgleich mit ›klassisch‹ trainierten Stimmen – internationale Bekanntheit auch mit Interpretationen von Kennedy-Fraser-Songs.⁸⁶

Die Bearbeitungen Kennedy-Frasers, das heißt die Transformation von gälischen Liedern, insbesondere von Waulking Songs, in eine Form der Kunstmusik, zeugen von einer bewussten *Prozessorientierung* im Sinne Ronströms, denn ihr war klar, dass eine publikumswirksame Aufführung der Lieder eine gewisse Adaption erfordern würde. Die Konzerte wurden gut aufgenommen, was zum einen an der amüsanten und qualitativ guten Art der Darbietung lag, bei der zu den jeweiligen Songs immer auch eine Einführung mit Hintergrundinformationen gegeben wurde, zum anderen war es auch der Tatsache geschuldet, dass zu dieser Zeit nur wenige Gälen im urbanen Konzertpublikum zu finden waren, die an der musikalischen und textlichen Umarbeitung sowie

84 McGrail, Steve: »Mary Smith. The Singer from the Singing Island«, in: *The Living Tradition* 71 (2006), S. 22f., hier S. 23. Die ebenfalls auf der Isle of Lewis geborene Sängerin Margaret Stewart berichtet von ähnlichen Erfahrungen: »at that time any music teaching we encountered in school was far removed from the traditional music and song we were exposed to outwith its walls [...]«. Vgl. Stewart, Margaret: www.margaretstewart.com/about-margaret.html, Stand: 11.08.2020.

85 Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 250. Ebenso bedeutsam für das Clàrsach-Revival war das Wirken Hèloise Russell-Fergussons (1896–1969), die insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren weltweit (unter anderem in Südafrika und Südostasien) tourte und gälische Lieder im Stile Kennedy-Frasers aufführte (sie arbeitete hierfür auch mit Kenneth MacLeod zusammen). Durch ihre spieltechnischen Innovationen beeinflusste sie unter anderem maßgeblich die Musik Alan Stivells und das Clàrsach-Revival in der Bretagne. Zwischenzeitlich geriet ihr Name und Wirken in Vergessenheit, neuere Forschungen haben jedoch das Interesse an ihrem Werk neu erweckt. Siehe Eydmann, Stuart/Witcher, Hélène: »Seeking Hèloise Russell-Fergusson«, <https://raretonesdotnet.files.wordpress.com/2020/03/raretones-russell-fergusson-eydmann-and-witcher-paper.pdf>, Stand: 10.11.2020. Für eine Aufnahme ihrer Interpretation von »A Chruinneag Leach« [The Islay Maiden] vom 28. September 1933 siehe Various: *60 Years of Scottish Gaelic 1899–1959* (Frémaux & Associés, 2012), CD 2, Tr. 3.

86 Coombs, John: »Marjory Kennedy-Fraser – A Life of Song«, in: *Journal of the Sydney Society for Scottish History* 11 (2007), S. 23–39, hier S. 35. Vgl. Bruford, Allan/Blankenhorn, Virginia: »Gaelic Songs«, in: *Folk Review* 8/5 (1979), S. 8–14, hier S. 12.

Aufführungspraxis mit trainierter Stimme hätten Anstoß nehmen können.⁸⁷ Doch selbst Frances Tolmie fand als gälische Muttersprachlerin mit eher objektorientiertem Ansatz bezüglich der eigenen Sammlertätigkeit lobende Worte für die Arbeit Kennedy-Frasers:

»I listened with much pleasure, as I recognised each familiar strain, but at the same time with bewilderment, and a sense of my own profound ignorance of the region into which you were leading the audience.«⁸⁸

Und weiter heißt es:

»...and listened once more to the ancient melodies of our country adapted to the conditions of the present day. In peace I sat hearing each varied theme needing so much care and experience in arrangement and performance, & which seemed so fitted to the personality of each player and singer, & recite; [...]«⁸⁹

Tolmie bezeichnete die Arbeit Kennedy-Frasers als »work of both revival and evolution«.⁹⁰ Es ist interessant zu sehen, dass Tolmie den Begriff »revival« tatsächlich aus einer objektorientierten Perspektive betrachtet und dabei eher an ein Anknüpfen an »Althergebrachtes« denkt. Gleichzeitig bezeichnet sie aber die Bearbeitungen Kennedy-Frasers als Akt der Innovation und Weiterentwicklung. Und darin liegt ihre wahre Bedeutung. Unabhängig von persönlichem Geschmack hat Kennedy-Fraser zur Weiterentwicklung der gälischen Liedkultur beigetragen. Im Prinzip tat sie damit nichts

87 Dies geht beispielsweise auch aus Konzertkritiken hervor. Siehe o. V.: »Give Hebrides Folk Songs«, in: *New York Times*, 17. März 1916, <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9907E6D6103FE233A25754C1A9659C946796D6CF>, Stand: 15.09.2013. Vgl. Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 117. Aufnahmen mit Interpretationen von Marjory, Margaret (ihre Schwester) bzw. Patuffa Kennedy-Fraser sind auf Schellack-Platten des Columbia-Labels aus dem Jahr 1930 (aufgenommen in London am 25. Mai 1928) erhalten, jedoch äußerst rar. Einen Eindruck bekommt man jedoch auf YouTube unter »Patuffa Kennedy-Fraser – Songs of the Hebrides – 78 RPM – HMV 109 Gramophone«, <https://www.youtube.com/watch?v=T7t1KscdrS8>, hochgeladen von videocurios am 28.09.2018, Stand: 24.08.2020. Vgl. auch »Songs of the Hebrides – Marjory Kennedy Fraser Playing Piano – Margaret Kennedy Contralto – 78 RPM«, <https://www.youtube.com/watch?v=3Bx7HVFCqJw>, hochgeladen von videocurios am 30.01.2019, Stand: 24.08.2020. Vgl. Eydmann, Stuart/Hoy, Derek: »Margaret Kennedy«, in: *RareTunes. An Archive of Scottish Sound*, <https://raretones.org/margaret-kennedy/>, Stand: 06.11.2020. Dass bei diesen Aufnahmen und den Aufführungen auf der Konzertbühne der Geschmack des Zielpublikums Beachtung fand bzw. finden musste, beweist auch ein Artikel aus dem Jahr 1930, der die neueste Veröffentlichung mit den oben genannten Aufnahmen Margarets und Marjorys bewirbt und konstatiert: »The various members of the Kennedy family sing these songs with as near an approach to the native manner as is compatible with public presentation.« Siehe o. V.: »Hebridean Songs«, in: *British Musician and Musical News* 6/50 (1930), S. 83.

88 Brief an Marjory Kennedy-Fraser vom 30. Nov. 1909, zitiert nach: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 118.

89 Ebd., S. 124.

90 Ebd., S. 121.

anderes als Runrig und auch Capercaillie 70 Jahre später. So resümiert der bekannte gälische Sänger Arthur Cormack:

»[...] in terms of innovation you can say that she was doing exactly the same things as people like Runrig did and Capercaillie did and Blair does and Eilidh Mackenzie does. They've done things with the songs and made them accessible to wider audiences [...]«⁹¹

2.1.2 Das Royal National Mòd

Während die Etablierung von Organisationen wie der Gaelic Society of Inverness und die Einrichtung des Chair of Celtic Studies an der University of Edinburgh Ausdruck der institutionellen und wissenschaftlichen Seite des frühen gälischen Revivals waren, kam es in den 1890er Jahren auch zu öffentlichkeitsbezogenen Entwicklungen. 1891 wurde in Oban *An Comunn Gàidhealach* (The Highland Association bzw. The Gaelic Speakers' Association) mit dem Ziel ins Leben gerufen, die gälische Sprache, Musik, Literatur und Kultur im Allgemeinen zu fördern und zu unterstützen.⁹²

Eines der Hauptanliegen von An Comunn Gàidhealach war die Etablierung eines kompetitiven Festivals für gälischen Gesang (Solo und Chorgesang) und Literatur. Dieses fand unter der Bezeichnung *National Mòd* erstmals in Oban am 13. September 1892 statt.⁹³ Das Vorbild für die Veranstaltung fand man im walisischen *Eisteddfod*-Festival, einer Serie von literarischen und musikalischen Wettbewerben, die ihren Ursprung im 12. Jahrhundert haben und, nachdem sie im 16. Jahrhundert im Niedergang begriffen waren, im 17. Jahrhundert ein Revival erlebten.⁹⁴ Obwohl es sich um ein eher kleines Event handelte – an dem nur wenige Stunden andauernden Wettstreit waren lediglich 40 Teilnehmer in 10 Einzelwettbewerben beteiligt⁹⁵ – war es für die Entwicklung der gälischen Kultur von enormer Bedeutung, da es ein Modell darstellte und somit den Weg für nachfolgende Festivals bereitete, vor allem aber weil es das Interesse der Gälén an ihrer eigenen Sprache wiedererweckte.⁹⁶ Seitdem findet das National Mòd an wechselnden Austragungs-

91 Interview mit Arthur Cormack vom 15.07.2013, Portree, Z. 857–859. Mit dieser Äußerung will Cormack die Arbeit Kennedy-Frasers jedoch nicht mit den Innovationen der genannten Künstler bezüglich der Kreation neuer Songs gleichsetzen. Vgl. Cormack, Arthur: E-Mail-Kommunikation vom 07.09.2022.

92 Murchison, Thomas M.: »An Comunn Gàidhealach«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 48f. Ein Hauptziel ist seit Gründung die Förderung der gälischen Sprache im Schulwesen. Das Vorbild für die Organisation war die im Jahre 1884 gegründete Gaelic Athletic Association (GAA) in Irland.

93 Die Mòds sind in ihrer Anlage und ihren Zielen mit dem erstmals 1897 in Dublin veranstalteten *Feis Ceoil* vergleichbar. Vgl. Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland*. (wie Anm. 46, Kap. 1), S. 37.

94 Thompson, Frank: *The National Mod*, Stornoway 1979, S. 7, 11. Vgl. Morgan, Prys: »From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period«, in: Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983, S. 43–100, hier S. 56–62.

95 MacLeòid, Dòmhnall Iain: *Dualchas an Aghaidh nan Creag (The Gaelic Revival 1890–2020)*, Inverness 2011, S. 44.

96 Thompson, Frank: *The National Mod* (wie Anm. 94, Kap. 2), S. 8.

orten statt und ist in Bezug auf Umfang und Teilnehmerzahl stetig gewachsen. Dies ist auch einer beständigen Erweiterung und Anpassung der Wettbewerbskategorien zu verdanken, wodurch eine größtmögliche Anzahl an potenziellen Bewerbern angesprochen werden konnte.⁹⁷

Um eine ursprüngliche und traditionelle Aufführungspraxis im *seann-nòs*-Stil war man jedoch nicht bemüht, stattdessen wurden die Lieder mit Klavierbegleitung versehen und von trainierten Sängerinnen und Sängern aufgeführt. Dieser Umstand spiegelt ebenfalls den Einfluss Kennedy-Frasers wieder.⁹⁸ Darüber hinaus waren die Juroren zumeist Nicht-Gälen, die sich an westeuropäischen Kunstmusikstandards orientierten.⁹⁹ Charakteristische Skalen und Rhythmen wurden dabei aus der gälischen Musik getilgt¹⁰⁰, was die ursprüngliche Intention der An Comunn Gaidhealach, nämlich die Förderung der gälischen Kultur, zumindest teilweise ad absurdum führte. Diese Praxis hielt sich bis in die späten 1950er Jahre.¹⁰¹ Auch die heute weitverbreitete gälische Chortradition entwickelte sich aus den eigentlich untypischen mehrstimmigen Gesängen auf den frühen Mòds. Christine Primrose, eine der bekanntesten zeitgenössischen gälischen Interpretinnen, bemerkt zur inauthentischen Aufführungspraxis:

»There has always been a tendency to undervalue traditional Gaelic Singing. Certain sectors of the Scottish musical establishment have tried to mould it into a kind of stylized, drawing-room entertainment.«¹⁰²

Noch im Jahr 1978 findet Calum Benn in seinem in der *New Edinburgh Review* veröffentlichten Artikel zur Aufführungspraxis auf den National Mòds deutliche Worte, wenn er schreibt:

97 Ebd., S. 31–35.

98 Der Einfluss Kennedy-Frasers hatte laut Arthur Cormack auch zur Folge, dass auf Jahre hinweg der Gebrauch des Klaviers zur Begleitung gälischer Lieder bei ›Traditionalisten‹ verpönt gewesen sei: »I think for years, because of the Kennedy-Fraser influence, the use of a piano to accompany Gaelic Songs was kind of frowned upon, as well. People were more accepting of something like a guitar or clàrsach accompanying a Gaelic song rather than the piano.« Siehe Interview mit Arthur Cormack (wie Anm. 91, Kap. 2), Z. 843–846.

99 Vgl. auch Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. xvi.

100 Dies betrifft zum Beispiel die sogenannte »flattened note«, ein Vierteltonintervall, das häufig zur Betonung bestimmter Wortsilben in der gälischen Sprache gebraucht wird. Juroren, die mit den Spracheigenheiten des Gälischen nicht vertraut waren, konnten demnach zu dem Schluss kommen, der Teilnehmer singe unsauber. Ein weiteres Problem ergab sich, wenn Teilnehmer von der Vorgabe der ausnotierten Pflichtstücke (in denen besagte Vierteltonintervalle nicht gekennzeichnet waren) abwichen, weil sie sich an einer mündlich tradierten Variante orientierten. Siehe Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 36f. Auch Francis Collinson äußerte sich im Jahre 1950 kritisch zur Beurteilung mancher Darbietungen: »I noticed that another of the adjudicators took marks off one girl's performance for what he described as approaching the notes of the tune from below, but which I felt was an appropriate and artistic use of grace notes in the traditional manner.« Zitiert nach: Ebd., S. 35. Siehe auch die Äußerungen Fred Macaulays zu dieser Thematik in MacLennan, Dolina: *Dolina – An Island Girl's Journey*, Laxay 2014, S. 128.

101 Siehe MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 129f.

102 Zitiert nach: Sawyers, June Skinner: *The Complete Guide to Celtic Music*, London 2000, S. 113.

»The annual ten days of self glorification at the National Mòd is something for which they [An Comunn Gàidhealach] should feel ashamed rather than proud. This is the image they are presenting to the outside world. An image which consists of endless, boring competitions involving men dressed as they imagine Bonnie Prince Charlie to have appeared, and women making a brave effort at imitating Flora MacDonal, the whole creaking machinery lubricated by endless oiling of whisky.«¹⁰³

Die Mòds haben sich allerdings in den letzten Jahrzehnten zu einem um interpretatorische Authentizität bemühten Event gewandelt. Ein bedeutender Schritt in diese Richtung war die Etablierung der Traditional Gold Medal im Jahr 1971.¹⁰⁴ Während im Wettbewerb um die Gold Medal die Stücke und vor allem ihre Vortragsweise vorgeschrieben waren – vergleichbar mit den Vortragsanweisungen in klassischen Werken – waren die Interpreten im Wettbewerb um die Traditional Gold Medal freier in der Stückwahl und auch in ihrer Interpretation, was Stilistik, beispielsweise das Aussingen melodischer Linien, die Rhythmik oder auch das individuelle Hinzufügen von Ornamentierung, betraf. Margaret MacLeod, Sängerin der wegweisenden Band Na h-Òganaich und Gewinnerin der Gold Medal im Jahr 1970 erinnert sich:

»[...] we got a tape of traditional songs given to us and we had to choose one and I chose this one particular song. And it was from a lady called Joan Mackenzie. [...] It was a traditional song from Lewis [...] But I felt it was too slow the way she was singing it. [...] So I said to Joan: ›I've chosen your song‹, [...] ›Oh‹, she said, ›Dear, don't let me influence you. You sing that song the way you want to sing it.‹ And that's the whole idea, that's the whole thing about traditional music.«¹⁰⁵

Auch Arthur Cormack, im Jahr 1983 mit 18 Jahren der seinerzeit jüngste Gewinner der Goldmedaille in der Kategorie »Gaelic Song«, berichtet von stilistischen Veränderungen im Gesang:

»I think, there's certainly been a lot of effort put into, trying to make sure that music adjudicators on the Mòd have Gaelic, as well, and have knowledge of Gaelic music. And there are probably more music adjudicators now at the Mòd with the language than there ever were. And the singing style, I think, has changed because, I think, singing styles have changed in general, I mean, there are very few people now [...] at the Mòd who sing in a competition who are kind of classically trained singers. There are some still but there tend to be fewer nowadays.«¹⁰⁶

103 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music« (wie Anm. 40 der Einleitung), S. 24.

104 Bereits im Jahr zuvor war bei den Mòds ein »Experiment« gestartet worden, bei dem die vorgeschriebenen Stücke nicht wie üblich in Sol-Fa-Notation ausgegeben wurden, sondern als Aufnahme, was eine bessere Orientierung an die überlieferte Singweise des traditionellen *seann nòs* ermöglichte hinsichtlich der Skalen und Ornamentierung. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 441.

105 Interview mit Margaret MacLeod vom 08.01.2015, Giffnock, Z. 239–254.

106 Interview mit Arthur Cormack, Z. 327–333.

Benn hat Recht, wenn er die Organisatoren dafür kritisiert, dass sie aus seiner Sicht nach außen hin ein stereotypes Schottlandbild vermittelten. Doch waren die Mòds nicht nur eine Möglichkeit für Gälen, sich zu treffen und auszutauschen, sie wirkten auch als Plattform und boten eine gute Gelegenheit der Außendarstellung. Somit fungierten sie als eine Art Katalysator für die Karriere gälischer Sängerinnen und Sänger. So meint Arthur Cormack:

»I think, winning the gold medal on the Mòd, certainly when I won it, anyway, I think through the 50s and 60s, 70s and when I won in the 80s, I think [...] it was seen as something [that] gave you bit of a leg-up if you were intending to make singing your career. [...] it was something you kind of needed to do.«¹⁰⁷

Und letztlich bieten sowohl die lokalen wie auch die nationalen Mòds wie kaum eine andere Veranstaltung die Gelegenheit, sich mit der gälischen Liedkultur auseinanderzusetzen, was auch Kenna Campbell¹⁰⁸ im Interview hervorhebt:

»[...] what is really important about the Mòd is that people have to learn songs. Albeit sometimes full of mistakes but at least they learn them.«¹⁰⁹

Obgleich wesentlich jünger als die einst prestigeträchtige Gold Medal, wird die Traditional Gold Medal von vielen Beteiligten heutzutage als diejenige angesehen, die die ursprüngliche gälische Gesangskultur in ihrem Wesen genauer widerspiegelt. Die Kontroverse über den Stellenwert beider Medaillen und der dazugehörigen Wettbewerbe sowie über die ›raison d'être‹ der älteren und von manchen als antiquiert betrachteten Gold Medal reicht bis in die heutige Zeit.¹¹⁰

Einen anderen Weg schlugen die Organisatoren im Jahr 1997 ein, als sie während des Mòds in Inverness unter dem Titel »Battle of the Bands« einen Rock Band-Wettbewerb durchführten. Diese Entscheidung ist möglicherweise getroffen worden, um die Mòds attraktiver für die Jugend zu machen – sicher auch unter dem Eindruck des Erfolgs von Runrig. Es verwundert nicht, dass (zu diesem Zeitpunkt Ex-Leadsänger) Donnie Munro Mitglied der Jury war. Wenngleich die Veranstaltung theoretisch eine gute Gelegenheit

107 Ebd., Z. 283–293.

108 Kenna Campbell, geboren im kleinen Ort Greepe auf der Isle of Skye, stammt aus einer Familie mit einer distinkten und tief verwurzelten Gesangstradition. Familienmitglieder der Campbells aus Greepe haben zwischen 1957 und 2011 insgesamt 10 Goldmedaillen beim National Mòd gewonnen. Kennas Bruder Seumas war die erste Person, die sowohl die Gold Medal als auch die Traditional Gold Medal gewann. Kenna selbst gewann ihre Gold Medal 1959 auf dem Mòd in Dundee. Für einen Überblick über die Familiengeschichte sowie einen Ausschnitt aus dem Familienrepertoire siehe *The Campbell Family: Fonn – The Campbells of Greepe* (wie Anm. 19 der Einleitung).

109 Interview mit Kenna Campbell vom 27.09.2015, Glasgow, Z. 296f.

110 Siehe z.B. o. V.: »Lewis Woman Wins Coveted Mòd Traditional Singing Award«, in: *Hebrides News* vom 16. Oktober 2014, www.hebrides-news.com/traditional-gold-medal-161014.html, Stand: 25.11.2015. Vgl. o. V.: »Gold Medal Controversy Casts a Shadow over Mod Performances«, in: *The Scotsman* vom 18. Oktober 2007, www.scotsman.com/news/gold-medal-controversy-casts-a-shadow-over-mod-performances-1-695184, Stand: 25.11.2015.

gewesen wäre, die Produktion neuer gälischer Songs anzuregen, sang nur eine Band tatsächlich auf Gälisch. Die Songs der zweiten Gruppe waren englischsprachig gehalten, während die übrige rein instrumental war, was Munro zu der Forderung veranlasste, dass bei zukünftigen Events zumindest die Hälfte des Sets auf Gälisch gesungen werden sollte.¹¹¹ Der Wettbewerb blieb jedoch ein einmaliges Ereignis.¹¹²

2.1.3 Zentrale Sammlungen bis zum Beginn des Second Folk Revivals

Auch wenn die Publikation von Sammlungen gälischer Lieder insbesondere durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unterbrochen wurde und erst ab den 1950er Jahren ihre Fortsetzung fand, wurden die dafür notwendigen Feldaufnahmen und Transkriptionen während der 1930er Jahre unvermindert fortgeführt. Zwei der wichtigsten Personen, die sich um die Dokumentation der gälischen Liedkultur und des Alltagslebens auf den Äußeren Hebriden verdient gemacht haben, waren zweifelsohne Margaret Fay Shaw (1903–2004) und John Lorne Campbell (1906–1996).

Margaret Fay Shaw

Die Amerikanerin Margaret Fay Shaw wurde 1903 in Glenshaw/Pennsylvania geboren. Ihr Urgroßvater war bereits im Jahr 1782 von Schottland nach Amerika ausgewandert.¹¹³ Erste Klavierstunden erhielt sie im Alter von 12 Jahren, wobei sie Stücke des klassischen Klavierrepertoires aber auch bereits schottische Melodien vornehmlich nach Gehör spielte und einstudierte. Ihre dadurch trainierten Hörfähigkeiten sollten ihr später bei der Transkription gälischer Lieder auf South Uist zugutekommen. Bei Konzerten in Philadelphia erlebte sie namhafte Komponisten und Pianisten wie Rachmaninow und den Australier Percy Grainger, der sich ebenfalls durch die Sammlung und kompositorische Verarbeitung englischer Folksongs auszeichnete und zu den bedeutenden Persönlichkeiten des First British Folk Revival gezählt wird.¹¹⁴

1921 siedelte sie auf Anraten eines Familienfreundes für ein Jahr nach Schottland über und besuchte die St. Bride's School in Helensburgh. Dort bemerkte sie, dass im täglichen Schulleben wie auch im Curriculum nahezu alles Schottische ausgespart blieb: »Now the school was so anglicized that there was nothing of Scotland in it at all, nothing of Scottish history, the clans, the Gaelic language«, unter anderem eine direkte Folge des Education Act von 1872.¹¹⁵ Dennoch kam sie sehr wohl in Kontakt mit der gälischen (Lied)kultur, insbesondere durch Konzerte und Vorlesungen von Marjory Kennedy-Fraser und ihrer Tochter Patuffa. Diese hinterließen einen bleibenden Eindruck. Zwar hatte Shaw als Kind Scots Songs und einige der Lieder von Robert Burns kennengelernt, die

111 o. V.: »Not Much Gaelic Rocks Mod Judges at New Competition«, in: The Herald, 16. Oktober 1997, <https://www.heraldsotland.com/news/12287663.not-much-gaelic-rocks-mod-judges-at-new-competition/>, Stand: 06.07.2021. Vgl. auch Porter, James: »The Folklore of Northern Scotland: Five Discourses on Cultural Representation«, in: Folklore 109 (1998), S. 1–14, hier S. 9.

112 Munro, Donnie: E-Mail-Kommunikation vom 05.07.2021.

113 Shaw, Margaret Fay: *From the Alleghenies to the Hebrides*, Edinburgh 2008 [1993], S. 1.

114 Ebd., S. 17–20.

115 Ebd., S. 25. Vgl. Anm. 5, Kap. 2.

Songbearbeitungen von Kennedy-Fraser zu hören, war hingegen eine völlig neue Erfahrung. Gleichzeitig fühlte sie, dass die gälische Liedtradition mehr umfassen musste als die Kunstliedarrangements Kennedy-Frasers suggerierten. So schreibt sie rückblickend in ihrer Autobiographie:

»Mrs. Kennedy-Fraser had collected songs in the Hebrides, travelling with a theological student, Kenneth MacLeod, who took down the Gaelic words and translated them for her. She composed elaborate accompaniments, converting them to art songs. [...] But there was something wrong, I felt; there was something more to these songs. If I could only go to those far-off islands and hear those singers myself!«¹¹⁶

Nach ihrem Jahr in St. Bride's kehrte sie nach New York zurück, um ein Klavierstudium aufzunehmen, ihrer Leidenschaft, die sie in der schottisch-gälischen Liedtradition gefunden hatte, blieb sie jedoch treu. Sie lernte, Melodien zu transkribieren und begleitete Sänger bei schottischen und irischen Songs.¹¹⁷ Zweimal, in den Jahren 1924 und 1926, kehrte sie nach Schottland zurück und unternahm ausgedehnte Langstreckentouren mit dem Fahrrad auf den Äußerer Hebriden und auf Skye. Dabei kam sie in intensiven Kontakt mit traditionellem gälischem Liedgut in seinem natürlichen Aufführungskontext wie auch mit den Menschen, deren Lebens- und Arbeitsalltag eng mit dieser Liedkultur verbunden war. Diese Reisen hinterließen einen bleibenden Eindruck bei Shaw. Nachdem sie ihr Klavierstudium aufgrund eines Rheumaleidens aufgeben musste, kehrte sie stattdessen nach South Uist zurück und entschied sich, gälische Lieder zu sammeln sowie die Sprache zu lernen, denn auch sie war sich der Verbindung von Melodie und Text bewusst, wenn sie schreibt:

»I knew that one can't take down a Gaelic Song without knowing the words, because the difference between the long and short vowels of the language are so much a part of the rhythm of the tune.«¹¹⁸

Sechs Jahre lang lebte Shaw bei den beiden Schwestern Mairi und Peigi MacRae in der kleinen Crofting Community von Glendale nahe Lochboisdale auf South Uist, lernte und transkribierte eine Vielzahl gälischer Songs und wurde ein festes Mitglied der dortigen Gemeinschaft. Dabei war sie nicht an den bekannten gälischen Liedern interessiert, sondern an denen des »Everyday Life« wie den Arbeits- und Wiegenliedern, den Songs also, die eine Verbindung zur täglichen Lebenswelt der Menschen hatten und für sie bedeutungsvoll waren.¹¹⁹

116 Ebd., S. 26.

117 Ebd., S. 30ff.

118 Ebd., S. 81. Vgl. Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, S. 76.

119 Shaw, Margaret Fay: *From the Alleghenies to the Hebrides* (wie Anm. 113, Kap. 2), S. 58–83. Eine Vielzahl der Songs wurde von ortsansässigen Personen komponiert bzw. erdacht. Diese Tatsache stellt erneut das statische Folksong-Konzept Cecil Sharps infrage, dass für diese Art von Song keine Autorentenschaft vorsieht.

Ihre Methodik unterschied sich dabei deutlich von der Kennedy-Frasers. Shaw notierte alle Strophen der Lieder und versah sie mit Informationen sowohl über die Songs selbst als auch über die Informanten. Ferner gab sie Quellen an, in denen sich weitere Transkriptionen der einzelnen Songs finden lassen. Entgegen den Kennedy-Fraser-Bearbeitungen übersetzte Shaw die gälischen Liedtexte exakt Zeile für Zeile, eine Vorgehensweise, die der von Frances Tolmie ähnelte. Zudem war Shaw eine talentierte Fotografin. Mit ihrer schweren Graflex Kamera, später auch mit einer 16 mm Filmkamera, schuf sie eine eindrucksvolle Dokumentation des Lebensalltags auf den Äußeren Hebriden in den 1930er Jahren. Viele dieser Fotografien sind in ihr bedeutendes Werk *Folk Songs and Folklore of South Uist* aufgenommen worden. Wie der Titel bereits erahnen lässt, umfasst diese Sammlung nicht nur Songs¹²⁰, sondern auch Geschichten, Gebete, Balladen sowie Sprichwörter und überlieferte Heilmittel bzw. Heilmethoden. Darüber hinaus gibt sie durch die detaillierte Beschreibung der Kleingehöfte und Arbeitsweisen (Arbeitsgeräte und Methoden u. a. des Kartoffelanbaus und des Torfstechens) sowie von Sitten und Bräuchen (Beschreibung von Festen sowie des verbreiteten Glaubens an das Übernatürliche und die ›Vorahnung‹ [Second Sight]) auf faszinierende Art und Weise Zeugnis von einer Lebens- und Arbeitswelt, die sich im Wandel befand.¹²¹

1934 lernte Shaw den Folkloristen, Linguisten und Musikwissenschaftler John Lorne Campbell kennen und heiratete ihn im folgenden Jahr. Zusammen kauften sie 1938 die kleine, rund 10 km² große Hebrideninsel Canna, die sie in ein Naturschutzgebiet verwandelten und auf der sie eine Crofting Farm errichteten. Dabei pflegten sie auch althergebrachte Anbaumethoden.¹²²

Im Jahr 1937 unternahmen beide eine Reise nach Nova Scotia/Kanada. Dort nach Cape Breton Island waren im 18. und 19. Jahrhundert viele Schotten, insbesondere von der Hebrideninsel Barra, ausgewandert. Mit Wachszyklindern nahmen sie eine Vielzahl der von den Nachfahren bewahrten und mündlich tradierten Songs auf, dokumentierten jedoch zugleich das Transformationspotenzial musikalischer Traditionen. Denn obgleich ihnen ein großer Teil der Songs bekannt vorkam – diese wurden noch immer auf Barra gesungen und weitergegeben – waren doch etliche Lieder in Text und Melodik variiert worden.¹²³ Die Transkriptionen der Aufnahmen, die Shaw und Campbell auf Cape Breton Island machten, fanden ihre Veröffentlichung im Werk *Songs Remembered in Exile*.¹²⁴

Canna House beherbergt heutzutage das umfangreiche gälische Material, das von Campbell und Shaw gesammelt worden ist. Die Insel Canna selbst vermachte John Lorne Campbell im Jahr 1981 zusammen mit seinem Archiv und der Bibliothek dem National

120 Darunter Sailing Songs, Laments, Lullabies, Milking Songs, *puirt a beul*, Spinning Songs, Clapping Songs und Waulking Songs. Shaw weist darauf hin, dass nur etwa die Hälfte der von ihr transkribierten Songs in das Werk aufgenommen werden konnte, was letztlich nur ein Bruchteil von dem Material darstellt, das sie zusammen mit ihrem Mann John Lorne Campbell und Freunden im Feld aufgenommen hat. Siehe Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, S. 71.

121 Ebd., S. 1–17.

122 Shaw, Margaret Fay: *From the Alleghenies to the Hebrides*, S. 199ff.

123 Ebd., S. 116f.

124 Campbell, John Lorne: *Songs Remembered in Exile: Traditional Gaelic Songs from Nova Scotia Recorded in Cape Breton and Antigonish County in 1937*, Aberdeen 1990.

Trust for Scotland. Ein Großteil des aufgenommenen Audiomaterials, das etwa 1500 Songs sowie 350 Stories umfasst¹²⁵, ist seit jüngster Zeit durch das *Tobar an Dualchais/Kist o Riches Project* auch digital im Internet zugänglich.¹²⁶

John Lorne Campbell

John Lorne Campbell war eine der zentralen Figuren des gälischen Revivals. Er leistete einen unschätzbaren Beitrag zur Sammlung, Archivierung und wissenschaftlichen Erforschung gälischen Materials vor allem in Nova Scotia, Barra und South Uist. Dies geschah durch seine Transkriptionen, sein gesammeltes Audio- und Fotomaterial, sowie durch seine zahlreichen Publikationen, wobei er sich auch als profilierter Übersetzer gälischer Texte hervortat.

Sein zentrales Werk ist zweifellos die dreibändige Sammlung *Hebridean Folksongs* (1969, 1977, 1981) die er zusammen mit Francis Collinson herausgegeben hat. Diese Kollektion ist die erste Publikation, die die wissenschaftliche Erforschung von Waulking Songs zum Gegenstand hatte. Sie beinhaltet eine detaillierte Beschreibung des Waulking Prozesses und seiner sozialen Funktion innerhalb der Community, eine kritische Untersuchung der themenbezogenen Literatur (vornehmlich des 18. Jahrhunderts), sowie die Songtexte samt ausführlicher Anmerkungen. Die dazugehörigen Melodien wurden zwischen 1937 und 1969 zumeist in mehreren Versionen gesammelt und von Francis Collinson transkribiert. Während der erste Band sich noch hauptsächlich der Edierung und Übersetzung der von Donald MacCormick 1893 gesammelten Songs widmet¹²⁷, umfassen die nachfolgenden zwei Bände Campbells eigene Kollektion. *Hebridean Folksongs* zeichnet sich nicht nur durch Collinsons exzellente Darstellung der musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Grundlagen von Waulking Songs aus. Etwa ein Drittel der 135 in die Sammlung aufgenommenen Waulking Songs lässt sich bei Kennedy-Fraser wiederfinden. So leistete das Werk auch einen Beitrag zur kritischen Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit und ließ die Freiheiten erkennen, die sie sich bei der Transformation der traditionellen Songs in Kunstlieder nahm.¹²⁸

Campbell war zudem ein Pionier in Bezug auf die Nutzung moderner Aufnahmetechnik im Feld. Führte er zunächst, wie 1937 auf Cape Breton Island, seine Aufnahmen mittels Phonograph durch, passte er seine Ausrüstung in der Folge den technischen

125 Cheape, Hugh: »Obituary: John Lorne Campbell«, in: The Independent, 02. Mai 1996, www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-john-lorne-campbell-1345284.html, Stand: 25.09.2013.

126 School of Scottish Studies: »Tobar an Dualchais/Kist o Riches«, <http://kistoriches.com/>, Stand: 23.09.2013.

127 Für einen Großteil der englischen Textversionen griff Campbell auf ältere, vor dem Hintergrund viktorianischer Moralvorstellungen erfolgte Übersetzungen Father Allan MacDonalds zurück, was von einigen gälischen Forschern wie Allan Bruford kritisiert worden ist. Siehe Bruford, Allan/Blankenhorn, Virginia: »Gaelic Songs« (wie Anm. 86, Kap. 2), S. 9.

128 Gleichzeitig diente die Sammlung anderen Revivalmusikern als Quelle und gar als Hilfe beim Erlernen der Sprache. So erklärt die Musikerin und gebürtige US-Amerikanerin Talitha Mackenzie im Interview, dass sie als Autodidaktin sich die gälische Sprache und das Singen gälischer Songs unter Zuhilfenahme der *Hebridean Folksongs* aneignete. Siehe Sofranko, Denise: »Talitha Mackenzie. The Voice of Sòlas«, in: Dirty Linen 54 (1994), S. 30–32, hier S. 31.

Neuerungen der Zeit an. So wechselte er zunächst auf einen Presto Disc Recorder, später nutzte er Tonbandgeräte von Philips und Grundig.¹²⁹ Damit trug er unter anderem zu einem Paradigmenwechsel in der Feldforschung bei, der bereits von John Lomax, insbesondere aber von seinem Sohn Alan Lomax forciert worden war. Galt zuvor der geschriebene (Noten)Text, das heißt die Transkription mit ihren Elementen wie Metrum, Rhythmus, Modi, Skalen etc. als maßgeblich dafür, was als ›authentisch‹ angesehen wurde, wurden diese ›Authentizitätsindikatoren‹ um das Element der Performance und des Stils erweitert. So konstatiert Rosenberg:

»What was new about these criteria was that they added the textural elements of ›performance‹ and ›style‹ to the older textual criteria. Lomax was redefining authenticity to include aural dimensions.«¹³⁰

Und weiter heißt es bei ihm:

»With this [...] Lomax effectively replaced the written or printed text with the recorded aural performance as the primary text.«¹³¹

Die Aufnahmen von Campbell und anderen Folkloristen halfen also dabei, klangliche Aspekte der Performanz gälischer Songs zu erfassen und zu erforschen, die in geschriebener oder gedruckter Form nicht festzuhalten sind.¹³² Neben diese und die mündliche Weitergabe trat zunehmend die ›Aural Transmission‹¹³³.

Campbell war maßgeblich an der systematischen Erforschung der gälischen Oral Tradition beteiligt – auch durch die Einrichtung des *Folklore Institute of Scotland* (dessen Abkürzung FIOS ist ein Akronym, basierend auf dem gälischen Wort für ›Wissen‹), das sich die wissenschaftliche Erforschung sowie den Kampf um die Anerkennung des kulturellen Wertes der gälischen mündlichen Tradition zum Ziel machte.¹³⁴ Diese Bemühun-

129 Cheape, Hugh: »Obituary: John Lorne Campbell« (wie Anm. 125, Kap. 2), Stand: 25.09.2013.

130 Rosenberg, Neil V.: »Introduction« (wie Anm. 8, Kap. 1), S. 12. Vgl. auch Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 75f.

131 Rosenberg, Neil V.: »Introduction«, S. 13.

132 Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 180–193, hier S. 183. Kenneth Goldstein bemerkt hierzu: »Though music and text can be transcribed [...] performance style is less amenable to such transcription. The subtle use of dynamics, timbre and tempo changes, so critical in distinguishing European traditional singing from popular and art singing styles, is only minimally capable of being transferred to the printed page.« Vgl. Goldstein, Kenneth S.: »The Impact of Recording Technology on the British Folksong Revival«, in: Ferris, William/Hart, Mary L. (Hg.), *Folk Music and Modern Sound*, Jackson (MS) 1982, S. 3–13, hier S. 9. Obgleich Goldstein mit dieser Bemerkung grundsätzlich Recht hat, ist sein Versuch, den subtilen Gebrauch der genannten Parameter in Kunst- und Popmusik zu negieren, selbstverständlich zu kritisieren.

133 Natürlich sind dabei ›Oral‹ und ›Aural Transmission‹ nicht gleichzusetzen, da auch Aufnahmen eben eine Fixierung von sich wandelnden Traditionen bedeuten, die auch im individuellen Weitergabeprozess einer ständigen Variation und Veränderung unterliegen, und es im Gegensatz zur ›Oral Transmission‹ nicht zu einem direkten Kontakt zwischen den involvierten Personen kommt.

134 Gillies, William: »John Lorne Campbell«, www.royalsoced.org.uk/cms/files/fellows/obits_alpha/campbell_john.pdf, Stand: 25.09.2013.

gen führten letztlich zur Etablierung der School of Scottish Studies im Jahr 1951, welche im Zuge des Second Folk Revival eine neue Epoche der Erforschung gälischer Musik, aber auch von Scots Songs und schottischer Instrumentalmusik markierte.

Im vorangegangenen Abschnitt sind wichtige gälische Song Collectors des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie ihre zentralen Werke und Sammlungen vorgestellt worden. Trotz einer stark objektorientierten, das heißt bewahrenden Zugangswiese der Protagonisten des First Revivals und auch nachfolgender Sammler wie Shaw, Campbell und Collinson, die durch die Sorge um die zu verschwinden drohende gälische Liedkultur begründet war, konnte aufgezeigt werden, dass das Bewahren von Traditionen immer auch Veränderung bedeutet, sobald der Mensch als Mittler im Transmissionsprozess steht. Dies ist schon allein dadurch zu begründen, dass Transkriptionen immer nur ein Abbild der klingenden Realität sein können und ihnen somit per se der Keim der Veränderung inhärent ist. Dies gilt jedoch bekanntermaßen auch für die Oral Tradition bzw. die Weitergabe von Songs (und auch Tunes) im Zuge eines mündlichen Transmissionsprozesses, der immer auch mit Variation von Bekanntem einhergeht. Es zeigt sich somit, dass nicht nur das Revival als dynamischer Prozess aufzufassen ist, wie zu Beginn des Kapitels dargelegt wurde, sondern eben auch die Traditionen selbst, die auf verschiedene Art und Weise aus ganz bestimmten Intentionen heraus weitergegeben und in neue Kontexte gestellt werden. Dieser Umstand drängt geradezu danach, Konzepte, die eine statische und unveränderliche Natur traditioneller Musik im Transmissionsprozess postulieren, zu hinterfragen. Ronald D. Cohen bemerkt hierzu:

»The idea of pristine songs and ballads, aurally transmitted and untouched by the modern world, is hardly valid for the twentieth century, and perhaps even earlier.«¹³⁵

Dieser Auffassung folgt auch Britta Sweers und konstatiert: »Folk music« was probably never a purely neutral, descriptive concept«¹³⁶, was, wie aufgezeigt worden ist, auch auf die traditionelle gälische Musik Schottlands zutrifft. Dies wird eindrucksvoll an den Bearbeitungen Kennedy-Frasers deutlich, die bewusst auf die Rezeptionsgewohnheiten eines städtischen Konzertpublikums zugeschnitten worden sind, aber auch an den Sammlungen Shaws und Campbells in Nova Scotia, die zeigten, dass schottische Auswanderer ihr traditionelles gälisches Liedgut als Erinnerung und kulturelle Brücke mit in die neue Welt nahmen, es also bewahren wollten, und die Songs dennoch – bewusst oder unbewusst – textlich und musikalisch veränderten.

Die Entwicklungen während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden überwiegend aus objektorientierten Intentionen heraus befördert und vollzogen sich häufig auf akademischer Ebene in relativ geschlossenen Zirkeln. Nach der Zäsur des Zweiten Weltkrieges kam es während der 1950er und 1960er Jahre in Schottland zu einem zweiten, volksnäheren und *prozessorientierten* Revival, dem *Second Folk Revival*. Dieses unterschied sich zwar in seiner Natur von den Entwicklungen während des ersten Revivals

135 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest. The Folk Music Revival & American Society 1940–1970*, Amherst/Boston 2002, S. x.

136 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 25.

und der Zwischenkriegsjahre, insbesondere durch eine Verlagerung in die urbanen Zentren, dennoch profitierte es zum einen von den Feldaufnahmen, die in den zwanzig Jahren zuvor entstanden waren und Revivalmusikern als (Stil)Vorlage dienten und als historische Quellen letztlich – nach Livingston – eine notwendige Voraussetzung für die folgenden Phasen des Folk Revivals darstellten,¹³⁷ zum anderen waren Protagonisten wie Shaw, Campbell und Collinson weiterhin tätig und übten einen großen Einfluss auf die Weiterentwicklung der schottischen traditionellen Musik, insbesondere auch auf die der gälischen Liedkultur aus. Es ist daher legitim, die Darstellungen des vorangegangenen wie auch des folgenden Abschnitts über personelle, institutionelle, soziokulturelle und musikalische Einflüsse des Second Revival, den Auffassungen Mark Slobins folgend,¹³⁸ in einen umfassenden, dynamisch-veränderlichen, vor allem aber kontinuierlichen Transformationsprozess einzuordnen.

2.2 Das Second Folk Revival

Das Second Folk Revival nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bedeutete einen massiven Boom der Produktion und Rezeption traditioneller Musik.¹³⁹ Es beschleunigte den anhaltenden Transformationsprozess,¹⁴⁰ insbesondere aufgrund der medialen Verbreitung der Musik durch Radio, Fernsehen und LPs, verbesserter Aufnahmetechnik sowie des kontinuierlichen Austausches zwischen Sammlern, Tradition Bearers und Informanten, Performern und der Zuhörerschaft.¹⁴¹ Dieser Prozess des Austauschs führte darüber hinaus zu einer Diversifizierung der Musik aufgrund der partiellen Vermischung mit der populären Musik der Zeit (die von Traditionalisten häufig mit Kommerzialisierung gleichgesetzt wurde), vor allem aber zu einer Verlagerung der musikalischen Zentren in die Städte und einer gegenseitigen Beeinflussung von ruraler und urbaner Kultur, sowie einer Verbindung mit einer sich etablierenden Jugendkultur. Von Bedeutung ist in diesen Zusammenhängen vor allem das Handeln zentraler Core Revivalists, insbesondere der Amerikaner John und Alan Lomax sowie des Schotten Hamish Henderson und des Engländers Ewan MacColl.

137 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 70. Vgl. auch Dallas, Karl: »The Roots of Tradition« (wie Anm. 65, Kap. 1), S. 88f.

138 Slobin, Mark: »Introduction« (wie Anm. 116, Kap. 1), S. 11f.

139 Die soziale Bewegung des Nachkriegs-Folkrevivals als Teil eines kontinuierlichen Transformationsprozesses war nicht allein auf den anglo-amerikanischen Bereich beschränkt, sondern beeinflusste insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren musikalische Entwicklungen in anderen europäischen Ländern wie beispielsweise Schweden und Ungarn, aber auch Norwegen, Frankreich und Deutschland. Vgl. Woods, Fred: *Folk Revival* (wie Anm. 60, Kap. 2), S. 68. Vgl. Ronström, Owe: »Revival in Retrospect«, S. 39.

140 Vgl. Cantwell, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival*, Cambridge/London 1996, S. 18: »The postwar folk revival [...] was just a series of transformations«.

141 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest* (wie Anm. 135, Kap. 2), S. 16. Vgl. Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945–1980*, Aldershot/Burlington 2007, S. 7f. Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland« (wie Anm. 132, Kap. 2), S. 182.