

1.1 Traditionelle Musik/Folk Music – Zur Problematik der Begrifflichkeiten

Der Begriff der ›Tradition‹ gehört in den Geisteswissenschaften wohl zu den Termini, die am stärksten bedeutungsgeladen sind. Gleichwohl ist er nur sehr schwer zu fassen. Und doch – so scheint es – haben die meisten Menschen eine vage Vorstellung davon, was sie unter dem Begriff verstehen oder damit verbinden. Ungefähre Vorstellungen jedoch sind mit einer wissenschaftlichen Arbeit wie der vorliegenden nur schwer vereinbar, weshalb zu Beginn zumindest in Ansätzen eine Erläuterung erfolgen soll, wie der Terminus verstanden wird. Im Zusammenhang mit Musik und im Kontext der Untersuchung schottisch-gälischer wie auch allgemein anglo-amerikanischer Musik kommt erschwerend hinzu, dass mit dem Begriff ›Folk Music‹ ein weiterer Ausdruck gebraucht wird, der nicht selten synonym mit ›traditioneller Musik‹ Verwendung findet, der jedoch selbst zum einen in seiner Geschichte einer steten Wandlung unterlag und zum anderen ideologisch geprägt ist, weshalb er im Zusammenhang mit gälischer Musik – wie noch zu zeigen sein wird – nicht geeignet ist und daher in der vorliegenden Untersuchung nur in spezifischen Kontexten gebraucht wird. Laut Britta Sweers sei der Gebrauch der Begriffe »traditionelle Musik« und »Folk« mehr eine »Geschichte von Kategorisierungen als die Beschreibung einer Musik in ihren eigenen Begriffen«.² Daher soll diese Feststellung an dieser Stelle als Mahnung fungieren, Definitionen, die ohnehin nicht umfassend und allgemeingültig aufgestellt werden können, allenfalls als Hilfsmittel zu nutzen, um die im vorliegenden Buch dargestellten Transformationsprozesse innerhalb der schottisch-gälischen Musik zu beschreiben und zu erklären.

1.1.1 Zum Begriff der Folk Music

Der Beginn der Folk Music Studies ist im englischen Antiquarian Movement des 18. Jahrhunderts zu verorten. Damit wurde eine Bewegung bezeichnet, die zunächst vornehmlich die Sammlung und das Studium von physischen Überresten der Vergangenheit zum Gegenstand hatte. Später ist die Sammlung auch auf kulturelle Praktiken wie Geschichten, Bräuche und Songs ausgeweitet worden, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Begriff ›Folklore‹ subsumiert wurden.³ So waren es auch englische und schottische Sammler und Schriftsteller wie James Beattie, Bishop Percy und vor allem James Macpherson mit seinen Publikationen der 1760er Jahre, kulminierend in *The Works of Ossian* (1765), die letztlich Johann Gottfried Herder maßgeblich beeinflussten. Herder wiederum war es, der als erster den Begriff des ›Volkslieds‹ prägte (bezeichnenderweise in einem Aufsatz über Ossian), lange bevor der Terminus als ›Folk Song‹ Eingang ins Eng-

-
- 2 Sweers, Britta: »Die Fusion von traditioneller Musik, Folk und Rock – Berührungspunkte zwischen Populärmusikforschung und Ethnomusikologie«, in: Rösing, Helmut/Schneider, Albrecht/Pfleiderer, Martin (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik: Versuch einer Bestandsaufnahme* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), Frankfurt a.M. 2002, S. 169–186, hier S. 182.
 - 3 West, Gary: *Voicing Scotland* (wie Anm. 18 der Einleitung), S. 32f. Vgl. auch Boyes, Georgina: *The Imagined Village. Culture, Ideology and the English Folk Revival*, Manchester/New York 1993, S. 5–8.

liche fand.⁴ Während zu Beginn des 18. Jahrhunderts Folk Music oder Volksmusik noch mit Natur, mit im Einklang mit dieser lebenden, als ›primitiv‹ angesehenen Volksgruppen sowie mit der Idee des »noble savage« verbunden worden war,⁵ sahen frühe Vordenker wie Herder und die von ihm mit beeinflussten Jacob und Wilhelm Grimm diese als Brücke zwischen der »natürlichen und zivilisierten Welt«⁶ an, eine Sichtweise, die aus heutiger Perspektive ethnozentrisch und evolutionär anmutet, jedoch – so Alan Dundes – bis ins 20. Jh. perpetuiert worden ist, das Denken auch von Musikwissenschaftlern bestimmt hat und daher zu Recht kritisiert wird.⁷ Im Zuge der romantischen Nationalbewegungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wurde Folk Music zunehmend mit der Idee der Nation (und damit auch mit einer territorialen Zuordnung), eines geeinten Volkes mit gemeinsamer Sprache, in Zusammenhang gebracht.⁸ Insbesondere der Einfluss Herders beförderte – auch im Hinblick auf die schottische Überlieferung – die Auffassung, die ›Seele des Volkes‹, sein nationaler Charakter, werde durch dessen Musik und Dichtung verkörpert, deren ›reinste Form‹ unter der ruralen⁹, illiteraten Bevölkerung (innerhalb einer literaten Gesellschaft) zu finden sei.¹⁰ Nach Ernst Dick hatte der Volksbegriff bei Herder eine dreifache Bedeutung: 1. das Volk als Nation, 2. das Volk

-
- 4 Gelbart, Matthew: *The Invention of »Folk Music« and »Art Music«. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge/New York 2007, S. 11. Vgl. McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music* (wie Anm. 18 der Einleitung), S. 51.
- 5 Mit den Gälen der Highlands und Islands rückte der »edle Wilde« ins Zentrum Europas – insbesondere für die aristokratische Elite in London und Edinburgh war dies eine Möglichkeit, sich durch diese Geisteshaltung von diesem »internal Other« (intern in Bezug auf Großbritannien) sozial zu distinguieren. Siehe McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 53f., 57. Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. xix, 6.
- 6 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World* (wie Anm. 5, Kap. 1), S. 54.
- 7 Dundes, Alan: »Foreword«, in: Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. ix–x, hier S. ix.
- 8 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 6. Vgl. Rosenberg, Neil V.: »Introduction«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 1–25, hier S. 11. Vgl. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia 2010 [1990], S. 127.
- 9 Ein Hinweis auf die Dichotomie urban-rural findet sich bei Herder im Vorwort zum zweiten Teil seiner *Volkslieder*. Dort heißt es: »Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt.« Siehe Herder, Johann Gottfried: *Volkslieder*. Zweiter Theil, Leipzig 1779, S. 19. Digitalisat abrufbar unter: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs/1/object/display/bsb10110907_00023.html, Stand: 07.07.2021.
- 10 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 51. Vgl. Dundes, Alan: »Foreword« (wie Anm. 7, Kap. 1), S. ix. Eine direkte Explikation dieser Verbindung von Nation und Folk Music als Ausdruck ihrer Seele sowie von Folk Music im Zusammenhang mit ›Naturvölkern‹ als Gegensatz zur ›Zivilisation‹ zeigt sich beispielsweise auch in Joseph Mainzers Einleitung zu seiner Sammlung gälischer Psalmen von 1844. Dort heißt es: »The soul unfolds itself in songs; they are in fact the enchanted mirror of the secret movements within. Man delights to clothe in song his hopes and fears, his joys and sorrows: it is therefore in the lays of a nation that we discover their natural dispositions, predilections, and favourite pursuits. Although remarks of this description bear more directly upon nations nearer to nature than to civilization, they are nevertheless completely applicable to those people who have retained a great portion of their original character, through all the advances which they have made in civilized life.« Siehe Mainzer, Joseph: »Introduction«, in: Mainzer, Joseph: *The Gaelic Psalm Tunes of Ross-Shire and the Neighbouring Counties*, Edinburgh 1844, S. v–xix, hier S. vi.

als ein historischer Teil der Nation und 3. das Volk als untere, beherrschte Klasse, ungebildet und als das »gemeine Volk« bezeichnet.¹¹ Ferner galten für Herder als Volksliedkriterien unter anderem Einfachheit, ein hohes Alter und die Entstehung und allgemeine Verbreitung im Volk.¹² Es sind neben der mündlichen Weitergabe diese Volksliedmerkmale sowie die dritte Bedeutung des Herderschen Volks-Begriffs, die sich die Zeitgenossen und nachfolgenden Vertreter des englischen Antiquarismus zu eigen machten.¹³ Es ist letztlich auch das Modell, auf das sich die Ideen Cecil Sharps bezüglich Folk Culture und Folk Song stützen. Cecil Sharp als zentrale Figur des First British Folk Revivals¹⁴ lieferte mit seinen Überlegungen zur Variation, Selektion und Kontinuität durch orale Transmission innerhalb einer (ruralen) Volksgemeinschaft¹⁵ die theoretische Vorlage für die inzwischen klassische Definition des International Folk Music Councils aus dem Jahr 1955, nach der Folk Music gekennzeichnet sei durch (1) mündliche Überlieferung, (2) anonyme Autorenschaft, (3) Kontinuität, die Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbinde, (4) Variation durch Individuen oder der Gruppe, (5) Selektion durch die Gemeinschaft und (6) die Trennung von und Unberührtheit durch Kunst- und (westliche) Populärmusik.¹⁶

Sharp und seine Ideen, die dieser Definition zugrunde liegen, jedoch auch seine Vorgänger wie auch Zeitgenossen, die Sammler der Viktorianischen und Edwardianischen Epoche, sind in der jüngeren Vergangenheit insbesondere durch zwei Autoren scharf attackiert worden. In ihrem Werk *The Imagined Village* verwirft Georgina Boyes deren Vorstellungen als romantisches Konstrukt (wobei sie sich auch auf Hobsbawms und Rangers Konzept der Invented Tradition beruft) und Wunschvorstellung einer vorindustriellen, agrarisch geprägten Gemeinschaft (von Bauern) als Bewahrer von der Moderne unberührter Folk Song-Kultur. Zudem wirft sie ihnen Selektivität vor, insofern als dass sie sich bei ihren Sammlungen vornehmlich auf das rurale südliche England beschränkt hätten. In *Fakesong*¹⁷ geht Dave Harker in seinen Anschuldigungen noch weiter, indem er alle Sammler seit dem 18. Jahrhundert pauschal als »Mediators« verunglimpft und ihnen als Vertreter einer gebildeten, bourgeois Mittelschicht kulturelle Aneignung und finanzi-

11 Dick, Ernst S.: »The Folk and Their Culture: The Formative Concepts and the Beginnings of Folklore«, in: Smith, Robert J./Stannard, Jerry (Hg.): *The Folk: Identity, Landscapes and Lore*, Lawrence 1989, S. 11–28, hier S. 18f. Vgl. auch Middleton, Richard: *Studying Popular Music* (wie Anm. 8, Kap. 1), S. 127.

12 Klusen, Ernst: *Volkslied. Fund und Erfindung*, Köln 1969, S. 133.

13 Tillis, Steve: *Rethinking Folk Drama*, London 1999, S. 39. Vgl. Boyes, Georgina: *The Imagined Village* (wie Anm. 3, Kap. 1), S. 6–10.

14 Siehe auch Abschnitt 2.1 dieses Buches.

15 Sharp, Cecil: *English Folk-Song: Some Conclusions*, London 1907, S. 21–41.

16 Karpeles, Maud: »Definition of Folk Music«, in: *Journal of the International Folk Music Council* 7 (1955), S. 6–7. Für einen erhellenden Einblick in die Kontroversen, die dieser Definition vorausgingen siehe Cowdery, James R.: »Kategorie or Wertidee? The Early Years of the International Folk Music Council«, in: Blažeković, Zdravko (Hg.): *Music's Intellectual History*, New York 2009, S. 805–811.

17 Harker, Dave: *Fakesong. The Manufacture of British »Folksong« 1700 to the Present Day*, Milton Keynes/Philadelphia 1985.

elle Ausbeutung ihrer Informanten¹⁸ als Vertreter der Arbeiterklasse sowie massive Zensur und Verfälschung von authentischer Songkultur gemäß ihrer eigenen Vorstellungen vorwirft. Diese Positionen (vor allem Harkers pauschale und extreme, neomarxistisch beeinflussten Ansichten) sind in den 2000er Jahren etwa von David Gregory und insbesondere von Christopher Bearman entschieden zurückgewiesen worden.¹⁹

Weitere Kritik wurde insbesondere hinsichtlich der (für seine Zeit jedoch nicht unüblichen) Vorstellung einer idealisierten, reinen Tradition bzw. Folk Music-Kultur²⁰ geäußert.²¹ Diese ist insofern berechtigt, als dass aufgrund von kulturellen Austauschprozessen keine ›reinen‹ Musikkulturen vorhanden sind und zu bezweifeln ist, dass es sie je gegeben hat (siehe auch den Abschnitt über Hybridisierung). Zumal fraglich ist, was eine solche reine Musikkultur überhaupt konstituiert. So hat es innerhalb Schottlands einen – wenn auch marginalen – Austausch zwischen der gälischen Songkultur und der der Lowlands gegeben, etwa in den Werken von Burns und Scott, einige gälische Lieder wiederum hätten ihren Ursprung in Lowland-Tunes, wie der schottische Sammler und Musikethnologe Francis Collinson bemerkt.²² Schottische (zum Teil jedoch auch nur schottisches Kolorit transportierende Tunes) und englische Melodien finden sich in frühen gedruckten Sammlungen wie John Playfords *The English Dance Master* oder Thomas d'Urveys *The Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy*, während James Oswalds *Caledonian Pocket Companion* schottisches, englisches und irisches Material vereint.²³ Ein gemeinsames Repertoire von mündlich tradierten Balladen weisen englische und schottische Traveller

-
- 18 Ein Vorwurf, der – neben dem des Desinteresses an den Informanten selbst zugunsten der Objekte, also der Songs – in abgeschwächter Form auch von Boyes erhoben wird. Vgl. Boyes, Georgina: *The Imagined Village*, S. 50–57.
- 19 Gregory, David: »Fakesong in an Imagined Village? A Critique of the Harker-Boyes Thesis«, *Canadian Folk Music* 43/3 (2011), S. 18–26. Gregory wirft Boyes unter anderem ein mangelhaftes Verständnis vor, wie der Begriff ›peasant‹ zur Zeit Sharps gebraucht worden ist. Vgl. Bearman, Christopher J.: »Cecil Sharp in Somerset: Some Reflections on the Work of David Harker«, in: *Folklore* 113/1 (2002), S. 11–34. Bearman kritisiert Harker auch für einen ungenauen und teils widersprüchlichen Umgang mit seinen Zahlen und Statistiken bzw. beklagt deren Fehlen als Stütze für dessen Thesen. Vgl. auch Burns, Robert: *Transforming Folk* (wie Anm. 22 der Einleitung), S. 19.
- 20 Kultur soll in diesem Zusammenhang nicht als etwas Monolithisches verstanden werden, sondern als dynamisches Konstrukt. Man denke im Zusammenhang mit dem Begriff eher an eine Vielzahl kultureller Phänomene, wie es Thomas Turino vorgeschlagen hat, dessen Definition innerhalb dieser Arbeit gefolgt werden soll. Turino beschreibt jene kulturellen Phänomene als »habits of thought and practice shared among individuals within social groups [...] and along different lines of common experience and identification«. Der Kulturhistoriker Peter Burke präzisiert, welche Gestalt solche »habits« annehmen können, indem er »Kultur« definiert als »attitudes, mentalities and values and their expression, embodiment or symbolization in artefacts, practices and representation«. Siehe Turino, Thomas: *Music as Social Life*, Chicago/London 2008, S. 109. Vgl. Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, Cambridge/Malden 2009, S. 5.
- 21 Siehe etwa Boyes, Georgina: *The Imagined Village*, S. 45f. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk* (wie Anm. 22 der Einleitung), S. 49f. Vgl. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002* (wie Anm. 24 der Einleitung), S. 10.
- 22 Siehe Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland* (wie Anm. 17 der Einleitung), S. 32.
- 23 Ebd., S. 124f. Vgl. Purser, John: *Scotland's Music. A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from Early Times to the Present Day*, Edinburgh 2007, S. 207.

in Form der *Child Ballads* auf. Schottisches und irisches Material findet sich im Repertoire schottischer Electric Folk-Bands der frühen 1970er Jahre wie Contraband und Five Hand Reel wie auch im Werk der in diesem Buch eingehender betrachteten Bands Runrig und Capercaillie.²⁴ Capercaillies Piper und Whistle-Spieler Michael McGoldrick ist musikalisch in der irischen traditionellen Musikszene Manchesters sozialisiert worden. Der britische Musikwissenschaftler Simon Keegan-Phipps weist auf die fluiden musikalischen Grenzen in Nordostengland hin. Als Folge von Migration aus Schottland und insbesondere Irland sei es in der Region zu einer intensiven Vermischung von musikalischem Material gekommen, was sich insbesondere im Repertoire lokaler Session-Musiker zeige.²⁵ Beispiele in Form von Übernahmen durch Kontrafaktur sind zahlreich. Dies zeigt sich etwa im schottischen Lied »Loch Lomond« und seinem irischen Pendant »Red Is the Rose«, die beide auf der selben Melodie basieren. Das bekannte Lied »My Love Is Like a Red Red Rose« von Robert Burns fuße, so Collinson, auf dem englischen traditionellen Song »The Turtle Dove«.²⁶ Das gälische Liebeslied von Finlay J. Macdonald »Greas Ort Dhachaidh a dh'Eilean a'Fhraoich« [Hurry Home to Heather Isle] wurde zur Melodie der englischen Ballade »Scarborough Fair« geschrieben.²⁷ Auch das beliebte »Ae Fond Kiss« von Robert Burns basiert in seiner ursprünglichen Form²⁸ auf der Melodie »Rory Dall's Port«, die zuerst in Oswalds *Caledonian Pocket Companion* veröffentlicht wurde.²⁹ Die heute gebräuchliche Melodie ist jedoch dem gälischen Lied »Hi Horò's na Hòro Eile« entliehen, das um 1880 von John MacLean (Iain MacGhill'eathain, An Bard Bhaile Mhar-

-
- 24 Der »Track Ceòl an Dannsa« auf Runrigs Album *Play Gaelic* (Neptune, 1978) umfasst neben den schottischen Reels »The Brolum« und »Reel of Tulloch« auch einen »Irish Reel«. Deutlicher ist die Vermischung schottischen und irischen Materials im Werk Capercaillies, insbesondere in den instrumentalen Sets. »Maggie's Megaset« auf dem Debütalbum *Cascade* (Etive Records, 1984) etwa enthält neben zwei schottischen Tunes (und einer kanadischen) auch den irischen »Dick Gossip's Reel«. Auch der instrumentale Track »My Laggan Love/Fox on the Town« auf dem Album *Crosswinds* (Green Linnet, 1987) hat zwei irische Tunes als Grundlage, um nur zwei Beispiele zu nennen.
- 25 »The majority of musicians in the region perform tunes from all three of the main repertoires, often within the context of a single pub session, and even within the confines of a single consequential set of tunes.« Siehe Keegan-Phipps, Simon: »Déjà Vu? Folk Music, Education, and Institutionalization in Contemporary England«, in: *Yearbook for Traditional Music* 39 (2007), S. 84–107, hier S. 94.
- 26 Siehe Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 1.
- 27 Für eine Aufnahme davon siehe Primrose, Christine: *Aite Mo Chaoil* (Temple Records, 1993 [1982]), Tr. 7.
- 28 In dieser wurde es in Burns' Sammlung *The Scots Musical Museum* veröffentlicht. Siehe Burns, Robert: *The Scots Musical Museum*, herausgegeben von James Johnson, Bd. 4, London/Edinburgh 1792, <https://deriv.nls.uk/dcn23/8779/87798002.23.pdf>, S. 358, Stand: 19.11.2020. In der Erstausgabe ist der Song noch mit »Rory Dall's Port« überschrieben, in späteren Ausgaben ist der Titel »Ae Fond Kiss« zu finden.
- 29 Die bei Oswald veröffentlichte Tune ist einem gälischen Clàrsach-Spieler namens Rory Dall zugeschrieben (entweder Ruaidhrí Dall Ó Catháin oder Ruaidhrí Dall Mac Mhuirich, beide 16./17. Jahrhundert) stammt aber womöglich aus der Feder Oswalds selbst. Siehe Oswald, James: *Caledonian Pocket Companion*, Bd. 2/8, London 1771 [1743–1759], S. 58, <https://archive.org/details/caledonianpocketoostua/page/58/mode/zup>, Stand: 18.11.2020.

tainn) aus Balemartin, Isle of Tiree komponiert wurde, und seine heutige Form durch den schottischen Arrangeur John Michael Diack erhielt.³⁰

Darüber hinaus zeigen sich die von Sharp identifizierten Merkmale englischer Folk Music etwa bezüglich modaler Skalen auch in der gälischen Songkultur.³¹

Viele Punkte der von Sharps Ansichten beeinflussten Definition von Folk Music jedoch treffen auf die traditionelle schottische und gälische Musik nicht zu, was den Untersuchungsgegenstand ungleich schwerer fassen lässt. So ist etwa eine dogmatische Trennung von Folk und populärer Musik nicht haltbar, wie beispielsweise die schottischen Sammler Gavin Greig und James Bruce Duncan zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfahren mussten. Aufgrund ihres offenen Konzepts, dass grundsätzlich jeder ein Tradition Bearber sein könne und sie prinzipiell alles akzeptierten, was ihnen angeboten wurde, fanden sich in ihren Manuskripten neben Material von Broadsides, auch »Music Hall Ditties, popular street songs, and the multitudinous Slip-Songs of the Ballad hawker«,³² wie William Walker mit Blick auf eine mögliche Veröffentlichung der Kollektion nach dem Tod der beiden Sammler einigermäßen erschrocken feststellte – nicht unbedingt das, was die Auftraggeber Greigs und Duncans im Sinn hatten, jedoch das, was die Menschen tatsächlich sangen.³³ Auch viele als traditionell und »authentisch« empfundene Source Singers wie die Traveller Willie Mathieson, Jeannie Robertson oder auch Belle Stewart hatten zu einem nicht geringen Teil sowohl Music Hall Songs als auch amerikanische Folksongs im Repertoire, und hatten sich dieses nicht nur durch mündliche Überlieferung angeeignet, sondern auch durch Broadsides, Grammophonaufnahmen, Radioprogramme³⁴ und Performances von Revivalmusikern. Gleichzeitig basieren viele Songs des schottischen Entertainers Harry Lauder auf älteren Melodien und Songfragmenten, was zeigt, wie unscharf die Grenzen zwischen der als »traditionell« und »populär« empfundenen Musik der Zeit tatsächlich sind.³⁵

30 Siehe. etwa School of Scottish Studies: »Hì Horò 's na Hòro Eile« (gesungen von Flora MacNiven, aufgenommen von Mary MacDonald im Jahr 1970, Track ID: 29746), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/29746>, Stand: 18.11.2020. Vgl. Scots Language Centre: »Ae Fond Kiss«, <https://www.scotslanguage.com/articles/node/id/414/type/reference>, Stand: 18.11.2020.

31 Sharp, Cecil: *English Folk-Song: Some Conclusions* (wie Anm. 15, Kap. 1), S. 47–91. Vgl. auch die Kapitel 4.2.2 und 4.2.3 zu Merkmalen gälischer traditioneller Musik und zur Traditionalisierung im Werk Runrigs in der vorliegenden Arbeit.

32 Zitiert nach: Wright, Chris: »Forgotten Broadsides and the Song Tradition of the Scots Travellers«, in: Atkinson, David/Roud, Steve (Hg.): *Street Ballads in Nineteenth-Century Britain, Ireland, and North America: The Interface between Print and Oral Traditions*, Farnham 2014, S. 77–104, hier S. 79.

33 Siehe auch Olson, Ian: »The Greig-Duncan Folk Song Collection«, in: *Review of Scottish Culture* 16 (2002), S. 161–166.

34 Auch Catherine A. Shoupe betont: »[...] media-enhanced methods of transmission indeed *must* be taken into consideration in the study of traditional music in the 20th century.« Siehe Shoupe, Catherine A.: »Music and Song Traditions in Scotland: Springthyme Records«, in: *The Journal of American Folklore* 104/412 (1991), S. 182–197, hier S. 189.

35 Wright, Chris: »Forgotten Broadsides and the Song Tradition of the Scots Travellers« (wie Anm. 32, Kap. 1). Vgl. Byrne, Steve: »Riches in the Kist: The Living Legacy of Hamish Henderson«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 280–316, hier S. 286–292, 300. Vgl. Bruce, Frank: *Scottish Showbusiness: Music Hall, Variety and Pantomime*, Edinburgh 2000, S. 80. Vgl. Laing, Dave: »Introduction«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 5.

Auch das von Sharp postulierte Primat oraler Transmission kann auf die schottisch-gälische Tradition nicht uneingeschränkt angewendet werden. Schottland habe – so der britische Ethnomusikologe Simon McKerrell – schon immer eine buchbasierte Kultur gehabt, schriftliche und mündliche Transmission haben sich demnach seit jeher gegenseitig beeinflusst.³⁶ Innerhalb der gälischen Tradition werde seit dem Mittelalter zwischen schriftlicher (zumeist im »classic Gaelic«) und oraler Überlieferung (zumeist »vernacular Gaelic«) unterschieden, wobei auch hier eine gegenseitige Beeinflussung festzustellen ist, so der gälische Sprachwissenschaftler John MacInnes.³⁷ Auch wenn die Transmission gälischer Songs tatsächlich überwiegend mündlich geschah und schottische Barden nicht den gleichen Korpus an Manuskripten hinterlassen haben wie die irischen, ist doch auch bezüglich gälischer Songs seit dem 18. Jahrhundert eine sich verstärkende Sammeltätigkeit und Publikation zu beobachten und damit auch ein Einfluss etwa auf die Repertoirebildung von Sängerinnen und Sängern. MacInnes bemerkt hierzu:

»In common with folksong elsewhere, the Gaelic song tradition has been affected by written literature. From as early as the eighteenth century printed books were available and may have helped to stabilize texts. This is certainly true in the nineteenth and twentieth century centuries [...]«³⁸

Bezogen auf die gälische Musik ist der Folk-Begriff im Sinne Sharps (und Herders) auch deshalb nicht unproblematisch, weil er eine Assoziation mit den unteren Klassen der Gesellschaft beinhaltet. Insbesondere vor dem Zusammenbruch der Clangesellschaft im 18. Jahrhundert oblag die gälische Dichtung zu einem großen Teil jedoch professionellen und hochangesehenen Barden.³⁹ John MacInnes erklärt diesbezüglich:

»[the distinction between oral and written poetry] is not a contrast between ›folk‹ or ›official‹ or art literature: oral poetry does not belong to one social grade more than another and most of what has survived of it in the great collections of the past is addressed to leading members of society by authors of the same social standing or by poets whose calling conferred upon them the privileges of an influential caste.«⁴⁰

36 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 117. Vgl. auch die Aussage von Alan Lomax in Henderson, Hamish: *Alias MacAlias. Writings on Songs, Folk and Literature* (herausgegeben von Alec Finlay), Edinburgh 2004 [1992], S. 24f.: »The Scots have the liveliest folk traditions of the British Isles, but paradoxically it is the most bookish.« Vgl. auch Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 28.

37 MacInnes, John: »Gaelic Folksong«, in: Daiches, David: *The New Companion to Scottish Culture*, Edinburgh 1993, S. 114–116, hier S. 114.

38 Ebd., S. 115.

39 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song« (wie Anm. 15 der Einleitung), S. 124, 126. Vgl. Collinson, Francis: »Scottish Folkmusic: An Historical Survey«, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 3 (1971), S. 34–44, hier S. 34–38. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland* (wie Anm. 19 der Einleitung), S. xxii.

40 MacInnes, John: »Gaelic Folksong« (wie Anm. 37, Kap. 1), S. 114.

Des Weiteren ist ein nicht unerheblicher Teil der gälischen Songkultur von bekannter Autorenschaft, was in einem zentralen Punkt der Folk Music-Definition von Sharp widerspricht.⁴¹ Auch in dieser Hinsicht sind MacInnes Ausführungen eindeutig:

»The view that folksong in general is anonymous can certainly not be applied to the Gaelic without qualification. Authors' names and circumstantial details of the composition of a song are still a conspicuous feature of the oral repertoire, in some cases taking us back nearly four centuries. In this connection we may note that when attribution of authorship or related information is lacking it is virtually impossible, on grounds of style alone, to distinguish between the work of an aristocrat and a peasant.«⁴²

Darüber hinaus hat gerade im Zuge des sogenannten Second Folk Revival der 1950er und 1960er Jahre der Begriff eine politisch links verortete Konnotation erlangt⁴³, was – laut McKerrell – einer der Gründe sei, warum heutzutage der Terminus »traditional music« präferiert würde.⁴⁴ Auch das Merkmal der kontinuierlichen Verbindung der Gegenwart mit einer (nicht näher bestimmbar, lange zurückliegenden) Vergangenheit, in der ein spezifischer Song oder eine Melodie entstanden ist, führt zu Problemen, da selbstverständlich auch heute noch Musik von zeitgenössischen Künstlern geschaffen wird, die – streng genommen – nicht unter Sharps Definition von Folk Music fällt, jedoch aufgrund ihrer klanglichen Eigenschaften oder sozialen Funktion durchaus als solche betrachtet werden könnte.⁴⁵ Auch habe – so Hast und Scott – eine gewisse Verwässerung des Begriffs im Zuge des Second Folk Revival dazu geführt, dass die Bezeichnung ›Folk‹ bald geradezu synonym zu ›akustischer Musik, vornehmlich mit Gitarrenbegleitung‹ erschien.⁴⁶ Zusätzlich fungierte der Terminus ›Folk‹ in der Vergangenheit und auch heute noch als Marketing-Label, unter dem seit Mitte der 2000er Jahre als Nu Folk oder Indie Folk auch Bands und Künstler wie Ed Sheeran, Mumford & Sons oder The Lumineers subsumiert sind, wie ein Blick auf die Musikategorien der Verkaufsplattform Amazon verrät, was nicht unbedingt zu einer Klärung der Begrifflichkeiten beiträgt. In seinem im Jahr 1988 veröffentlichten Buch *The Study of Folk Music in the Modern World* konstatiert Philip Bohlman daher:

-
- 41 Siehe Collinson, Francis: »Scottish Folkmusic: An Historical Survey« (wie Anm. 39, Kap. 1), S. 34.
 42 MacInnes, John: »Gaelic Folksong«, S. 115.
 43 Viele Protagonisten des amerikanischen und schottischen Folk Revivals waren politisch links bzw. sozialistisch oder gar kommunistisch orientiert. Hamish Henderson als ›Vater‹ des schottischen Folkrevivals war bis 1956 Mitglied der Kommunistischen Partei Großbritanniens.
 44 McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, in: *Scottish Music Review* 2/1 (2011), <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.856.7490&rep=rep1&type=pdf>, 14 S., hier S. 9, Stand: 07.01.2020.
 45 Eine Problematik auf die bereits auf einer der frühen Konferenzen des IFMC im Jahre 1953 durch Patrick Shuldham-Shaw, Mitherausgeber der bekannten Greig-Duncan Folk Song Collection, und Albert Marinus, einer der Vize-Präsidenten des Councils, aufmerksam gemacht worden war. Siehe Cowdery, James R.: »Kategorie or Wertidee?« (wie Anm. 16, Kap. 1), S. 807f.
 46 Vgl. Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York/Oxford 2004, S. 16.

»[...] the concept of ›folk music‹ is in need of considerable overhaul and [...] we need to wrench its moorings from a cultural setting⁴⁷ which no longer exists, if it ever did.«⁴⁸

Damit spricht er sich gegen eine enge, statische Definition von Folk Music aus zugunsten eines inklusiven und prozessorientierten Konzepts, das die Dynamik kultureller Praxen hinsichtlich Produktion, Transmission und sozialer Funktion in den Blick nimmt.

1.1.2 Überlegungen zum Traditionsbegriff und zur traditionellen Musik

In Anerkennung der Problematik hatte sich bereits im Jahr 1981 der International Folk Music Council in International Council for Traditional Music (ICTM) umbenannt.⁴⁹ Dies geschah aus mehreren Gründen. Zum einen sollte damit die romantische Verklärung des 19. Jahrhunderts abgestreift werden, welche, auf Schottland bezogen, vor allem den beiden Schriftstellern James Macpherson und Walter Scott zuzuschreiben war. Ihre Werke riefen zwar ein massives Interesse an Schottland hervor – nicht nur in der europäischen Kulturszene der Zeit, sondern auch bei der späteren britischen Königin Victoria, was sowohl zur Entwicklung Schottlands (insbesondere der Highlands) als ein zunehmend beliebteres Reiseziel beitrug und zu einem Anstieg an entsprechender Reiseliteratur führte⁵⁰ als auch zu einer verstärkten thematischen Verhandlung in den Werken der europäischen Kunstmusik.⁵¹ Gleichzeitig jedoch trugen ihre Publikationen stark zu einer Verklärung und Mythologisierung der Highland- und Borderregion bei.⁵² Zum anderen wollte man durch die neue Namensgebung in ICTM der abschätzigen Konnotation des Begriffs (Folk als die ›einfache, primitive Musik des Volkes‹) begegnen und statt des sozialen Levels eher die räumliche und zeitliche Dimension des Terminus betonen.⁵³ Diese zeitliche Ebene ist dem Begriff *traditio* (lat. Übergabe, Überlieferung) per definitionem inhärent. So spricht Henry Glassie in seinem vielzitierten Artikel von Traditionen als »temporal concept« und »process of cultural construction«.⁵⁴ Die Verlagerung des Fo-

47 Beispielsweise die Annahme einer homogenen Gesellschaft oder von reinen, unberührten Musikulturen.

48 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. xvi.

49 Ebd., S. xiii–xv.

50 Vgl. Butler, Richard: »Evolution of Tourism in the Scottish Highlands«, in: *Annals of Tourism Research* 12 (1985), S. 371–391.

51 Vgl. Fiske, Roger: *Scotland in Music. A European Enthusiasm*, Cambridge 1983.

52 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 52–57, 62–65, 99f. Vgl. West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 161.

53 Porter, James: *The Traditional Music of Britain and Ireland – A Select Bibliography and Research Guide* (Garland Reference Library of the Humanities 807), New York 1989, S. 10. Vgl. Porter, James: »Europe«, in: Myers, Helen (Hg.): *Ethnomusicology – Historical and Regional Studies*, New York/London 1993, S. 215–239, hier S. 218f. Auch Gary West betont in seinem Buch *Voicing Scotland*, dass der Begriff ›Folk‹ aus der Perspektive einer westlichen Nation des 21. Jahrhunderts problematisch ist und als Beschreibung für »ordinary people« oder »the masses« wie noch 200 Jahre zuvor nicht mehr tragfähig ist und allenfalls noch als Label funktioniert. Siehe West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 158.

54 Glassie, Henry: »Tradition«, in: *The Journal of American Folklore* 108/430 (1995), S. 395–412, hier S. 398f.

kus auf den temporalen Aspekt bedeutete gleichzeitig eine verstärkte Abkehr von der Suche nach Ursprüngen und einer objektorientierten, bewahrenden Haltung hin zum Verständnis von Traditionen und traditioneller Musik als kontinuierlicher Veränderungs- und Aushandlungsprozess.⁵⁵ In Schottland ist zur Veranschaulichung dieses Prozesses Hamish Hendersons Konzept des ›Carrying Stream‹ gebräuchlich, ein sich in seiner Gestalt stets verändernder Fluss als Metapher für die Dynamik von Traditionen. Nach Henry Glassie sei der Charakter von Traditionen nicht etwa durch Stagnation, sondern durch Kontinuität gekennzeichnet, wobei Veränderung ein begleitendes Phänomen und nicht etwa deren Gegenteil sei. Tradition sei nur in einem Fall das Antonym zu Veränderung: »that in which disruption is so complete that the new cannot be read as an innovative adaption of the old.«⁵⁶ Obgleich ein Fluss sich kontinuierlich verändert, fließt er dennoch unaufhaltsam – angetrieben durch die Schwerkraft – seiner Mündung zu. Erst durch die Schwerkraft wird ein stehendes Gewässer zu einem Fließgewässer – oder in Glassies Worten: »Now define tradition [Schwerkraft] as culture's dynamic, as the process by which culture [Fluss] exists [...].«⁵⁷ Schottlands musikalische Traditionen werden oft auch als »Living Tradition« bezeichnet. Das Attribut »Living« lässt Assoziationen mit einem pulsierenden, sich stets wandelnden Organismus aufkommen und ist zugleich ein starkes Statement dafür, dass Traditionen nicht tot und konserviert sind, sondern auch heute noch Relevanz behalten für die Herausforderungen der Zeit⁵⁸ – Traditionen als »creation of the future out of the past«.⁵⁹

Die Betrachtung von Traditionen weniger als Objekt, denn als Aushandlungsprozess, während dessen kulturelle Praxen mit neuen Bedeutungen belegt werden, hat seine extreme Ausprägung im Konzept der »Invented Tradition« gefunden, welches Eric Hobsbawm und Terence Ranger in ihrem 1983 erschienenen Sammelband vorstellten.⁶⁰ Die Kernthese besagt, dass Menschen manchen Traditionen ein hohes Alter und damit eine vermeintliche Verbindung mit einer lang zurückliegenden Vergangenheit zuschrei-

55 Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. xiv. Vgl. auch Hofer, Tamás: »The Perception of Tradition in European Ethnology«, in: *Journal of Folklore Research* 21 (2/3) (1984), S. 133–147, hier S. 134.

56 Glassie, Henry: »Tradition« (wie Anm. 54, Kap. 1), S. 395.

57 Ebd., S. 399. Die Metapher eines Flusses ist jedoch nicht unproblematisch, da die Vorstellung eines starren Flussbettes etwa die Darstellung musikalischer Hybridisierungsprozesse erschwert und evolutionäre, lineare Annahmen und Sichtweisen von Kultur befördern könnte.

58 Als Beispiel sei hier etwa Dougie MacLeans »Caledonia« genannt, das eine Art inoffizielle Hymne Schottlands darstellt und als musikalisches Symbol für den Prozess des Unabhängigkeitsreferendums fungierte, der 2014 jedoch knapp scheiterte. Siehe »Dougie MacLean Singing for Scottish Independence Perth Perthshire Scotland«, <https://www.youtube.com/watch?v=N4FB9Hr5mrE>, hochgeladen von tourscotland am 13.09.2014, Stand: 14.01.2020. Die Wahl von »Caledonia« soll einmal mehr Anonymität und Alter als Merkmale von Traditionen in Frage stellen. Caledonia ist ein im Jahr 1983 von Dougie MacLean komponierter Song, der jedoch seither selbst in den Überlieferungsprozess eingegangen ist. Gleichzeitig zeigt das Beispiel die oftmals enge Verbindung von Traditionen und nationaler Identität. Am Schluss des angeführten Videos ist Peter Wishart zu sehen, von 1986 bis 2001 Keyboarder der Gruppe Runrig und seit 2001 Mitglied des britischen Unterhauses für die Scottish National Party.

59 Glassie, Henry: »Tradition«, S. 395.

60 Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983.

ben, obwohl sie jüngeren Datums oder gänzlich erfunden sind. Die damit einhergehende Vermittlung von bestimmten Werten und Normen durch Repetition diene beispielsweise der Legitimation von Institutionen oder Herrschaftsansprüchen beziehungsweise der Konstruktion von Identität etwa im Zuge von Nationenbildung.⁶¹ Obgleich ein interessantes Konzept, ist dessen teils extreme Auslegung problematisch⁶² wie auch eine etwas unglückliche Unterscheidung zwischen »tradition« und »custom«.⁶³ Traditionen seien im Gegensatz zu Bräuchen und Sitten nach Hobsbawm formalisiert und unveränderlich. Die gälische Songtradition als solche wäre in diesem Sinne nicht etwa als »tradition«, sondern als »custom« zu verstehen, die Einführung des mehrstimmigen gälischen Chorgesangs gegen Ende des 19. Jahrhunderts hingegen als (invented) »tradition«.

Wenngleich die Idee erfundener Traditionen in ihrer Anwendung zuweilen extrem erscheint, ist sie doch Ausdruck eines vorangegangenen Paradigmenwechsels in der Betrachtung kultureller Praxen, dahingehend, dass diese zwar aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinreichen, jedoch in dieser stets neu definiert und aus bestimmten Intentionen und Ideologien heraus, mit spezifischen Bedeutungen belegt werden.⁶⁴ So konstatiert auch der britische Musikjournalist Karl Dallas: »[The] subject under discussion is a process rather than a thing«⁶⁵. Der von ihm zitierte Harry Levin konkretisiert weiter, Tradition sei nicht zu verstehen als

-
- 61 Hobsbawm, Eric: »Introduction: Inventing Traditions«, in: Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983, S. 1–14.
- 62 Am bekanntesten (und berüchtigsten) ist wohl Hugh Trevor-Ropers bereits 1977 entstandener Beitrag im besagten Sammelband, in dem er auf polemische Art behauptet, das gesamte Konzept einer eigenständigen schottischen Kultur sei eine Erfindung, wobei er sich vor allem auf Macphersons *Ossian* und den Kilt konzentriert. Macphersons Werk bezeichnet er dabei schlicht als Fälschung, ohne ihn in die beginnende Epoche der europäischen Romantik einzuordnen oder dessen literarischen Wert zu würdigen (nicht unbedingt des sprachlichen Stils wegen, doch als Vorbild und Inspiration für festlandeuropäische Künstler) – unabhängig davon, ob nun die ossianischen Dichtungen »Fingal« (1762) und »Temora« (1763) auf mündlichen Überlieferungen irisch-gälischer oder schottisch-gälischer Balladen beruhen und inwieweit Macpherson diese umgeschrieben oder selbst kreiertes Material eingebracht hat – eine Debatte, die bis ins 20. Jahrhundert hineinreicht. Auch erwähnt er mit keinem Wort bekannte schottisch-gälische Autoren des 18. Jahrhunderts wie etwa Duncan Ban MacIntyre und Alasdair mac Mhaighstir Alasdair (Alexander MacDonald) oder gar die bekannte gälische Dichterin oder *filidh* Mary Macleod (Màiri Nighean Alasdair Ruaidh, 1615–1705). Der Kilt, wie wir ihn heute kennen (gäl. *feileadh beag*), sei eine Erfindung des englischen Industriellen Thomas Rawlinsons zu Beginn des 18. Jahrhunderts, die Tartans bzw. Clanmuster wiederum hätten ihren Ursprung im 19. Jahrhundert. Vgl. Trevor-Roper, Hugh: »The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland«, in: Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983, S. 15–41. Auch die These bezüglich der Erfindung des Kilts ist nicht unumstritten. Siehe beispielsweise die Beiträge von Hugh Cheape, Murray Pittock oder Ian Brown in: Brown, Ian (Hg.): *From Tartan to Tartanry. Scottish Culture, History and Myth*, Edinburgh 2010.
- 63 Hobsbawm, Eric: »Introduction: Inventing Traditions« (wie Anm. 61, Kap. 1), S. 2.
- 64 Vgl. auch Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, in: Russell, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 144–162, hier S. 147.
- 65 Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 83–136, hier S. 94.

»[...] the inert acceptance of a fossilized corpus of themes and conventions, but as an organic habit of re-creating what has been received and is handed down«⁶⁶

Eine ähnliche Ansicht vertritt auch David Atkinson und berichtet, dass sich die Konzepte von Tradition weg von einer Auffassung als »lore« – im Sinne von Geschichte oder Kunde als »Objekt« der Betrachtung – hin zu »process« gewandelt haben. Die Kontinuität, die Traditionen konstituiert, werde in der Gegenwart wahrgenommen und bewertet. In dieser Gegenwart würden Sinngehalt und Bedeutung von Traditionen durch Selektion und Veränderung stets neu verhandelt⁶⁷ – oder in den Worten Peter Burkes ausgedrückt:

»Traditions are like building sites, under constant construction or reconstruction, whether the individuals and groups who participate in those traditions realize this or not.«⁶⁸

Bedeutsam in der Entwicklung dieser konstruktivistischen Sichtweise war die Arbeit von Richard Handler und Jocelyn Linnekin, die bereits 1984 dafür plädierten, Traditionen als »interpretativen Prozess« zu begreifen, der sowohl Kontinuität als auch Diskontinuität umfasse.⁶⁹ Und weiter: »[...] tradition resembles less an artifactual assemblage than a process of thought – an ongoing interpretation of the past.«⁷⁰ Traditionen seien demnach keine »bounded entity made up of constituent parts«, sondern vielmehr ein symbolischer Prozess, »a process of interpretation, attributing meaning in the present though making reference to the past«.⁷¹ Traditionen artikulieren damit – so Atkinson – eine symbolische Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die sowohl beständig als auch unstedet sein kann, real oder imaginiert.⁷² Weiterhin erfordere die Konstruktion von bzw. der Umgang mit Traditionen eine persönliche, intentionale und bewusste Beschäftigung und Verbindung⁷³, da sie kulturellen Objekten bzw. Praxen nicht naturgemäß inhärent sei. Sie sei ohne jene allerdings auch nicht praktikierbar bzw. identifizierbar, was ein paradoxes Konzept von Tradition zur Folge hat: Zum einen sei sie ein »canon of texts that provides a cultural identity for ist practitioners«, zum anderen ein

66 Zitiert nach: Ebd., S. 123.

67 Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?« (wie Anm. 64, Kap. 1), S. 147.

68 Burke, Peter: *Cultural Hybridity* (wie Anm. 20, Kap. 1), S. 103.

69 Handler, Richard/Linnekin, Jocelyn: »Tradition, Genuine or Spurious«, in: *Journal of American Folklore* 97/385 (1984), S. 273–290, hier S. 273.

70 Ebd., S. 274.

71 Ebd., S. 287. In ähnlicher Weise äußert sich Bohlman zum Wesen von Folk Songs (bzw. Traditional Songs): »Folk Songs thus become ecocative symbols of the past, and they legitimize the traditionality of a contemporary context by virtue of their symbolic value.« Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 130. Siehe hierzu auch Owe Ronströms Betrachtung von Traditionen als symbolische Verbindungen mit der Vergangenheit im Abschnitt 1.2 zu musikalischen Revivals in diesem Buch.

72 Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, S. 148.

73 Dieses persönliche »involvement« bezüglich Traditionen habe jedoch – so Burt Feintuch in Neil Rosenbergs Standardwerk zu musikalischen Revivals – immer auch eine Transformation zur Folge aufgrund bestimmter Intentionen, Selektionen und Perspektiven. Siehe Feintuch, Burt: »Musical Revival as Musical Transformation« (wie Anm. 28 der Einleitung), S. 184.

sich stetig wandelnder Prozess, abhängig von den Umständen und Nöten einer Gegenwart.⁷⁴ Es wird somit in der neueren Forschung ein Doppelcharakter von Tradition ersichtlich, sowohl »organic/essentialist« als auch »symbolic/constructivist«, sowohl Objekt der Veränderung als auch der interpretative Vorgang der Veränderung selbst.⁷⁵ Diesem Konzept soll auch in der vorliegenden Arbeit gefolgt werden. Musikalische Traditionen werden demnach als kulturelle Äußerungsformen des Menschen angesehen, die zwar durch Überlieferung in mündlicher, schriftlicher oder audiovisueller Form weitergegeben und so von der Vergangenheit in die Gegenwart überführt werden können, dabei aber immer Veränderungsprozessen unterliegen. Diese Veränderungs- bzw. Transformationsprozesse werden als dynamischer Vorgang verstanden, in dem Traditionen zwischen den Menschen immer wieder neu verhandelt werden. Als Triebfeder von Veränderung soll dabei die Innovationskraft und Kreativität einzelner Akteure stärker in den Vordergrund gestellt werden⁷⁶ (im Gegensatz etwa zum Folk-Verständnis von Cecil Sharp, bei dem die verändernde Gestaltungskraft vornehmlich bei der Gemeinschaft als Ganzes lag) – in der vorliegenden Untersuchung die beiden Bands Runrig und Capercaillie sowie die Gruppen, die ihnen musikalisch den Weg ebneten.⁷⁷

Abschließend soll noch einmal auf die Verwendung der Begriffe ›Folk‹ und »traditionelle Musik« in diesem Buch eingegangen werden. Bei der Beschäftigung mit dem Untersuchungsgegenstand der Arbeit sowie beim Studium der Literatur ist auffällig, dass die Termini oftmals gleichbedeutend verwendet werden bzw. die Kategorie »traditionelle Musik« insbesondere in Bezug auf instrumentale Musik Anwendung findet. In diesem Buch werden zumeist die Begriffe »Tradition« bzw. »traditionelle Musik« verwendet, die sich sowohl auf Vokal- als auch auf Instrumentalmusik beziehen und in ihrer weitgefassten Bedeutung einen Gegenpol zum engen Folk-Begriff der Child/Sharp-Schule bilden. Auf den Begriff ›Folk‹ kann trotz seiner teils problematischen Konnotation dennoch nicht vollständig verzichtet werden. Er wird jedoch nur in solchen Kontexten genutzt, in denen die beteiligten Akteure, insbesondere Musiker, ihn selbst verwendeten. Das betrifft insbesondere Ereignisse und Institutionen im Zusammenhang mit den spezifischen Epochen des First bzw. Second Folk Revival in Großbritannien und Amerika, weiterhin Begrifflichkeiten, die sich in dieser Zeit etabliert haben und auch heute noch Verwendung finden, wie etwa ›Folk Group‹, ›Folk Club‹ oder ›Folk Festival‹, sowie die beiden zentralen Genrebezeichnungen ›Folk Rock‹ und ›Electric Folk‹.

74 Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, S. 149.

75 Vgl. hierzu auch Åkesson, Ingrid: »Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers«, in: STM Online 9 (2006), <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:349799/FULLTEXT01.pdf>, 20 Seiten, hier S. 5. Es wird hierbei im Übrigen auch eine Parallele zum Geschichtsbegriff deutlich, der in seiner Gestalt als *res gestae*, der Ereignisgeschichte (als Objekt) und der *historia rerum gestarum*, der Geschichtsschreibung (als interpretativer Prozess), ebenfalls einen Doppelcharakter aufweist.

76 Auch Hill und Bithell weisen darauf hin, dass die Rolle des Individuums als gestaltende Kraft im oralen Transmissionsprozess noch immer häufig vernachlässigt und stattdessen als »faceless conduit of tradition« angesehen wird. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 15.

77 Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 69f.

Wie in den vorangegangenen Ausführungen ersichtlich wurde, gestaltet sich eine gemeingültige Definition von traditioneller Musik als schwierig. Häufig verzichten Autoren in ihren Betrachtungen darauf oder betonen, was traditionelle Musik alles *nicht* ist. McKerrell weist jedoch darauf hin, dass sich das Verständnis von schottischer traditioneller Musik in den vergangenen sechzig Jahren gewandelt hat. Im Fokus stände weniger der musikalische Text, als vielmehr der Performancekontext. Auch sei die funktionale Bedeutung traditioneller Musik als soziale Aktivität stärker ins Blickfeld gerückt worden, insbesondere hinsichtlich ihrer Funktion als Mittel zur Konstruktion von Zugehörigkeit.⁷⁸ Im Zuge von zusammenwirkenden und aufeinander bezogenen Transformationsprozessen hat sich darüber hinaus nicht nur die Musik selbst verändert mit Blick auf diverse Formen von Hybridisierung, sondern auch die Art der Transmission, wie auch Formen der Kommodifizierung, Distribution und medialen Repräsentation.⁷⁹ Diese Transformationsprozesse sollen im Folgenden unter dem Begriff »Revival« zunächst theoretisch betrachtet und anschließend am Beispiel der traditionellen gälischen Musik in Schottland untersucht werden.

1.2 Revival – Theoretische Annäherung an ein dynamisches Konstrukt

Wie musikalische Traditionen können auch musikalische Revivals als Transformationsprozesse verstanden werden, als Ausdruck von Kontinuität aber auch des Wandels.⁸⁰ Der Terminus ›Transformation‹ unterstreicht den veränderlichen Charakter und die fluide Natur von Revivalbewegungen und beschreibt, wie etwas aus ganz bestimmten Intentionen heraus von einem Zustand in einen anderen überführt und umgewandelt wird. Obgleich das zu untersuchende Phänomen mit einer Vielzahl von Bezeichnungen belegt worden ist⁸¹ und Hill und Bithell die Ansicht vertreten, dass der Begriff »Transformation« positiver besetzt und zukunftsweisender sei als der Begriff »Revival«, der stärker noch mit Vergangenen verknüpft sei,⁸² hat sich letzterer in der traditionellen Musik-

78 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 3f.

79 Vgl. auch Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 24–28.

80 Vgl. Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, S. 147. Vgl. Ramnarine, Tina K.: *Ilmarin's Inspirations. Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*, Chicago/London 2003, S. 13. Vgl. Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 18.

81 Owe Ronström sowie Hill und Bithell nennen eine Vielzahl von Begriffen, mit denen solche Transformationsprozesse in der Literatur bezeichnet worden sind, wie etwa »revitalization«, »recreation«, »reorientation« oder »restauration«. Siehe Ronström, Owe: »Revival Reconsidered« (wie Anm. 30 der Einleitung), S. 6. Vgl. Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 5. Diese Begriffe sollten jedoch nicht synonym gebraucht werden, da sie in ihrer Aussage und Bedeutung nicht identisch sind.

82 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 18.