

»I see many musicians leaving the tradition behind; it's a natural course for them, particularly if they are full-time musicians, seeking work not just in Scotland and England, but beyond. Audiences will dictate their performance style; some festivals will only accept a certain ›image‹ or style and this is bound to have an effect on a performer's or band's repertoire. Sadly, for me, the popularity of this ›fusion‹ is at the expense of traditional regional styles, particularly in singing but also in other areas, and in another generation we are in danger of seeing these styles becoming extinct.«¹⁶⁷

Festivals bewegen sich somit im Spannungsfeld zwischen Kontinuität und Wandel, sind eine Plattform für die Außendarstellung von Minderheitskulturen und bieten Raum für Authentizitätsstreben und Identifikation, wie auch für Kommerzialisierung und Vermarktung und sind damit ein wichtiger Teil im Institutionalisierungsprozess des gälischen Revivals.

Neben Festivals als Chance zur Präsentation und Außendarstellung bietet vor allem auch ein Netzwerk von Labels Künstlern die Möglichkeit zur Distribution ihrer Musik. Mit welchen Herausforderungen sich jedoch Minoritätenkulturen gerade auch in kleinen Nationen wie Schottland häufig konfrontiert sehen und inwiefern gälische Künstler die Chance haben, an diesem Netzwerk zu partizipieren, soll – auch unter historischem Blickwinkel – im folgenden Kapitel thematisiert werden.

5.3 Labels

Nach Tamara Livingstons Modell zur strukturellen Beschreibung musikalischer Revival sind *Revivalist Enterprises* wichtige Akteure im Prozess der Konsolidierung und Ausweitung dieses sozialen Prozesses. Neben Medien wie Printmagazinen oder auch Rundfunk und TV sind es insbesondere Labels, die durch die Auswahl von Künstlern und Repertoire dabei helfen, das Revival ideologisch zu beeinflussen und einen Markt zu erschließen.¹⁶⁸ Mögliche Folgen der damit einhergehenden Kommodifizierung schottischer und gälischer Musikkulturen sind zum einen eine Fixierung von Traditionen, deren eines Wesensmerkmal die Variation ist, eine Objektivierung eines eigentlich dynamischen Prozesses und darüber hinaus die Gefahr der Homogenisierung von Performancepraktiken, da Labels in Bezug auf die gälische Tradition mit dem Blick auf einen möglichst großen Absatzmarkt bis in die 1970er Jahre hinein auf eine konforme und vom Rezipienten akzeptierte Spiel- und Singweise abzielten (etwa die Performanz gälischer Songs mit trainierten Stimmen), sofern Labels gälische Musik überhaupt als relevant für ihren Katalog ansahen. Zugleich dienen erfolgreiche und beliebte Aufnahmen wiederum als Referenz für nachfolgende Generationen von Musikern, was eine weitere Verengung in der Vielfalt des Repertoires und der Aufführungspraktiken zur Folge haben kann. Damit einher geht eine mögliche ›Objekt-Subjekt-Verlagerung‹, das heißt, nicht mehr der Song

167 Zitiert nach ebd., S. 19.

168 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 79.

oder die Melodie stehen im Fokus, sondern der Performer selbst (so mögen manche junge Musiker vielleicht nicht mehr in gedruckten oder digitalen Sammlungen nach neuem Repertoire suchen, sondern sich die Songs und Tunes von Julie Fowlis oder Mànràn aneignen), ein Vorgang, der eng verbunden ist mit einem von manchen empfundenen (und abgelehnten) ›Star-Kult‹ innerhalb der traditionellen Musik-Szene. Gleichsam ist diese Verdinglichung von Tradition im Zuge von Aufnahme- und Distributionsprozessen eng mit Vorstellungen von Kommerzialisierung verknüpft, denn Labels wollen in der Regel profitabel sein und Gewinn machen. Insbesondere jedoch der politisch links konnotierte ›Folkethos‹ des Second Folk Revival stand einer Kommerzorientierung kritisch gegenüber. Es sind diese auch ideologischen Spannungen innerhalb eines Revivals, die dessen Dynamik ausmachen. Auf der anderen Seite seien Labels – so Peter Symon auch wichtige Multiplikatoren, die eine wesentliche Rolle spielen bei der Repräsentation von Scottishness und Gaelicness in der Welt. Sie beeinflussen damit maßgeblich, wie schottische Kultur von Außenstehenden wahrgenommen werde.¹⁶⁹

5.3.1 Gälische Musik im Kontext der Gründung schottischer Labels

Schottland ist lange Zeit von kommerziellen Labels ignoriert worden. Zwar stattete Fred Gaisberg im Auftrag der Berliner Company 1899 Glasgow einen Besuch ab (währenddessen die erste gälische Aufnahme durch Jessie Niven MacLachlan entstand¹⁷⁰), eine zweite Entsendung durch die Homophon Company fand im Jahr 1904 statt,¹⁷¹ jedoch wurde bis in die 1920er Jahre hinein kaum schottische traditionelle Musik aufgenommen. Die wenigen Aufnahmen, die entstanden, hatten zumeist Music Hall Songs, Lauder-Songs oder Burns-Interpretationen mit trainierten Stimmen zum Gegenstand.¹⁷²

Das erste Label, das einen nennenswerten Anteil schottischer Aufnahmen in seinem Katalog vorzuweisen hatte, war das im Jahr 1923 gegründete Beltona-Label. In den nachfolgenden Jahren stieg dieser Anteil von 23 auf 75 Prozent (die Quote schottischer Interpreten stieg von 44 auf 92 Prozent). Zugleich war ein Paradigmenwechsel zu beobachten hin zu einem traditionelleren Stil und eine Hinwendung zu Tradition Bearers ohne formale Ausbildung, die ihr Repertoire überwiegend durch mündliche Überlieferung erworben hatten.¹⁷³ Zwischen 1928 und 1945 entstanden über tausend Grammophonaufnahmen mit der gesamten Bandbreite schottischer traditioneller Musik, so etwa Burns-Songs, instrumentale Tanz- und Bagpipe-Musik, aber auch unbegleitete gälische Songs (darunter die ersten Aufnahmen von *puirt a beul*) und Songs interpretiert von Mòd-Gewinnern (allerdings mit trainierten Stimmen).¹⁷⁴ Kommerzielle Aufnahmen waren jedoch nur von wenigen Labels erhältlich. Neben Beltona ist in diesem Zusammenhang

169 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 213.

170 Siehe Anm. 413, Kap. 2.

171 Siehe Dean-Myatt, William: »Beltona Records and Their Role in Recording Scottish Music« (wie Anm. 415, Kap. 2).

172 Ebd.

173 Dean-Myatt, William: »Beltona, the Scottish Label«, www.phonomuseum.at/wp-content/uploads/2018/05/Beltona-records.pdf, 7 S., hier S.3, Stand: 16.11.2020.

174 Ebd., S. 4.

vor allem Parlophone zu erwähnen, sowie das Columbia-Label (etwa mit Aufnahmen von Marjory Kennedy-Fraser nebst Margaret und Patuffa Kennedy).¹⁷⁵

Im Jahr 1935 wurde Beltona von Decca übernommen. Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden Aufnahmen vor allem von professionellen Sängern wie Calum Kennedy oder Alasdair Gillies in eher orchestralen Arrangements.¹⁷⁶ Die letzte Vinylplatte unter dem Beltona-Label wurde 1979 produziert.¹⁷⁷

Ein weiteres Label, das einen signifikanten Output an gälischsprachigen Aufnahmen vorzuweisen hatte, war das Unternehmen Gaelfonn in Glasgow, gegründet im Jahr 1957 von Murdo Mackenzie Ferguson, einem gälischsprachigen Sänger von der Isle of Lewis. Zunächst wurden Grammophonaufnahmen auf Schellack produziert (darunter auch Aufnahmen von Angus C. Macleod, der einen so maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung von Calum und Rory Macdonald von Runrig hatte), später erfolgte eine Umstellung auf Vinyl.¹⁷⁸ Das Label war hauptsächlich in den späten 1950er und 1960er Jahren aktiv. Die Unternehmensgeschichte sowie auch die komplizierte Systematik des Katalogs sind noch Gegenstand der Forschung,¹⁷⁹ jedoch scheint klar, dass das Label bis in die 1970er Jahre existent war, denn es war Murdo Fergusons Gaelfonn-Label, für das Rory und Calum Macdonald noch vor Gründung von Runrig zu Beginn der 1970er Jahre ihre ersten Demo-Aufnahmen machten.¹⁸⁰

Das bekannteste englische Label für Folk und traditionelle Musik, Topic, hat in seinem Katalog zwar eine Vielzahl schottischer Aufnahmen, darunter Tradition Bearers wie Jock Duncan und Jimmy MacBeath, Travellers wie Belle Stewart und Jeannie Robertson, Revival Singers wie Dick Gaughan, Folk Groups wie The Clutha und Battlefield Band sowie Electric Folk-Bands wie Five Hand Reel. Gälisches Material ist hingegen kaum zu finden.¹⁸¹ Selbst die umfangreiche, zehnteilige Kompilation *The Folk Songs of Britain* enthält nur in der sechsten Folge mit »Beninn a' Cheathaich« [The Misty Mountain] einen gälischen Song interpretiert durch Flora MacNeil.

Das Instrumentalrevival der 1970er Jahre führte zwar insgesamt zu einer gesteigerten Produktion von Aufnahmen und im Zuge dessen zu einer verstärkten Gründung von schottischen Plattenlabels bzw. »Scottish interest labels«¹⁸², wie etwa REL (frühe 1970er

175 Vgl. ebd.

176 Ebd., S. 6.

177 Ebd., S. 7.

178 24 Platten mit Aufnahmen des Gaelfonn-Labels finden sich im Bestand der National Library of Scotland. Von den 48 Aufnahmen liegen 16 als Digitalisate vor. Siehe National Library of Scotland: »Ceòl nan Gàidheal«, <https://digital.nls.uk/learning/ceol-nan-gaidheal/english/digital-collections/index.html>, Stand: 07.07.2021.

179 Barrett, Nigel/Dean-Myatt, William: Liner Notes zu Various: *60 Years of Scottish Gaelic 1899–1959* (Frémaux & Associés, 2012), S. 3–23, hier S. 22. Vgl. Dean-Myatt, William: »Introduction«, in: *A Scottish Vernacular Discography, 1888–1960*, <https://www.nls.uk/media-u4/1056583/introductions.pdf>, 11 S., hier S. 10, Stand: 17.11.2020.

180 Morton, Tom: *Going Home*, S. 24. Zudem veröffentlichte die gälische Folk Group Na h-Eilthirich auf Gaelfonn noch im Jahr 1975 ihr gleichnamiges Album.

181 Als eines der wenigen Beispiele seien etwa die Alben *A Prospect of Scotland* (1966, Dolina MacLennan mit »Bratach Bana«) und *Festival at Blairgowrie* (1968, John »Hodden« Macdonald mit drei gälischen Songs) genannt. Siehe Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 170, 172.

182 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 213.

Jahre), Lismor (1973), Springthyme Records (1974), Iona (1978) oder KRL (1978).¹⁸³ Alle diese Unternehmen hatten und haben jedoch kein oder nur ein kleines gälisches Segment im Katalog.

REL richtete seinen Fokus eher auf instrumentale Musik (Bagpipe, Fiddle) aus sowie auf Celtic Music-Kompilationen für den Touristenmarkt. Auch der KRL-Katalog weist zu einem großen Teil Instrumentalmusik auf, insbesondere Pipebands (über das Monarch-Label), hat aber durch das zu KRL zugehörige Lochshore-Label einige gälische Aufnahmen im Angebot, etwa Alben von Anna Murray, der Gruppe Tannas oder das Runrig-Tribute-Album des Glasgow Islay Gaelic Choir. Dies sind jedoch alles Veröffentlichungen der 1990er Jahre. Peter Shepherds Label Springthyme Records hat sich seit jeher auf Bothy Ballads und die Song Tradition der Lowlands sowie auf Instrumentalmusik spezialisiert, Veröffentlichungen sind eher sporadisch.¹⁸⁴ Iona Records wurde 1978 von der Band Ossian zum Release ihres zweiten Albums *St. Kilda Wedding* gegründet. Vermutlich war dies eines der ersten Independent-Labels, das von einer Folk-Band zum Zweck der Veröffentlichung eigener Alben etabliert wurde,¹⁸⁵ wie es später auch Runrig mit Ridge Records, Capercaillies Donald Shaw mit Vertical und die Band Skipinnish praktizierten. Iona wurde 1990 von Lismor Recordings übernommen. Lismor profitierte in seinen frühen Jahren von Folk- und traditionellen Musiksendungen im TV wie etwa »The White Heather Club«. Demzufolge haben viele der dort gezeigten Künstler wie Andy Stewart, Moira Anderson oder The Alexander Brothers ihre Alben bei Lismor veröffentlicht.¹⁸⁶ Gleichzeitig zeichnete das Label aber auch für die Veröffentlichungen der gälischen Folk Groups der 1970er Jahre verantwortlich wie The Lochies, Na Siarach oder auch The Sound of Mull. In den 1990er Jahren öffnete sich Lismor über das zugehörige Iona-Label auch Künstlern und Bands mit hybriden Musikstilen. So veröffentlichte etwa die Folk Rock-Band Wolfstone ihre ersten beiden »offiziellen« Alben *Unleashed* (1991) und *The Chase* (1992) bei Iona. Weitere »contemporary experiments«¹⁸⁷ folgten mit der Nahoo-Trilogie von Paul Mounsey oder den Tartan Amoebas. Zudem erfolgte 1990 unter Lismor die Wiederveröffentlichung von Runrigs Debütalbum *Play Gaelic*. Mitte der 1990er Jahre orientierte man sich jedoch wieder um, reaktivierte den Backkatalog und fokussierte sich vor allem auch mit Bagpipe-Musik und einem »tartan and castles«-Image auf den Export und Touristenmarkt, insbesondere schottische Gift Shops und Scottish Shops in Nordamerika.¹⁸⁸

183 McKerrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music« (wie Anm. 340, Kap. 2), S. 1912. Vgl. Symon, Peter: »Scotland«, S. 346.

184 Vgl. Shoupe, Catherine A.: »Music and Song Traditions in Scotland: Springthyme Records« (wie Anm. 34, Kap. 1).

185 Siehe Lismor Recordings: www.lismor.com/, Stand: 17.11.2020.

186 Williamson, John/Cloonan, Martin/Frith, Simon: »Mapping the Music Industry in Scotland: A Report« (2003), <http://livemusicexchange.org/wp-content/uploads/Williamson-Cloonan-Frith-Mapping-the-music-industry-in-Scotland-2003.pdf>, 164 S., hier S. 114, Stand: 11.11.2020.

187 Ebd.

188 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 213.

5.3.2 Die Situation gälischer Künstler

Es zeigt sich, dass die Möglichkeiten für gälische Künstler, selbstbestimmt und nach eigenen ästhetischen Vorstellungen Musik zu veröffentlichen, bis in die 1970er Jahre hinein begrenzt waren, wie auch die Sängerinnen Christine Primrose und Margaret MacLeod von Na h-Òganaich im Interview bestätigen.¹⁸⁹ In diesem Zusammenhang ist auch nach den Machtverhältnissen im Zuge von Aufnahmeprozessen zu fragen. Bei den Sammlern wie John Lorne Campbell, Calum Iain Maclean oder Alan Lomax lag die Handlungsmacht eindeutig auf Seiten der Aufnehmenden, wie ehrbar ihre Motivationen auch gewesen sein mögen. Sie hatten klare Vorstellungen davon, was würdig war, gesammelt zu werden und ihr objektorientierter Fokus lag auf der Konservierung von gälischen Songs der Tradition Bearer. Zudem lagen die Aufnahmen bis zur Etablierung von Tobar an Dualchais/Kist o Riches trotz einzelner Veröffentlichungen durch Tangent im Rahmen der Scottish Tradition Series für die Öffentlichkeit verborgen in den Regalen des School of Scottish Studies Archive. Auch bei kommerziellen Aufnahmen sah es bezüglich der Machtverhältnisse ähnlich aus. Das betrifft nicht nur die gewinnorientierten Veröffentlichungen etwa des Beltona-Labels in den 1920er und 1930er Jahren (die Frage nach der Vergütung von Künstlern ist dabei noch eine ganz andere Problematik). So beschreibt Margaret MacLeod den ersten Versuch einer Albumproduktion noch zu Beginn der 1970er Jahre mit folgenden Worten:

»We didn't want to have any outside influence to tell us what we should angle. [...] I just thought if we're going to do it, it is going to have to be the way we wish it to be. But what happened was, we went to a recording studio in Paisley and they were going to record us. And it was a disaster, a real disaster. The guy... It was like a garage and it was this setup to be the studio thing [...] Och, this guy had, wee, as far as I could say it, no idea. And he put me in a corner and he put Donnie and Noël away in another room. And we were supposed to sing harmonies and eventually I just said: »Wait, wait, wait, stop, this is just not happening for us.« The recording, ok, it was going to be a record and it was going to be great but, yeah, on our terms not on the terms [of] the guy who thought he would just make a fast buck on it. So believe it or not, we just said: »Forget it, walked out and that was it.«¹⁹⁰

Es bedurfte des Engagements von Songwriter und Produzent David Silver, um für Na-Òganaich einen Drei-Jahres-Vertrag mit Decca zu realisieren, bei dessen Beltona-Label die drei Alben der Band produziert wurden. Doch auch hier waren die Akteure nach eigener Aussage nicht frei in der künstlerischen Ausrichtung. So sei etwa die Hinwendung zu einer stärkeren, von Streichern dominierten, instrumentalen Begleitung auf dem zweiten Album *Gael-Force 3* laut MacLeod auf Betreiben des Labels geschehen mit Blick auf ein internationales Publikum.¹⁹¹

189 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 1402. Vgl. Interview mit Margaret MacLeod, Z. 966.

190 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 970–989.

191 Ebd., Z. 1018, 1026–1030. Es spiegelt aber gleichzeitig auch die Praxis orchestraler Arrangements gälischer Lieder aus den 1960er Jahren wider.

Die meisten kommerziellen Labels waren jedoch an gälischen Aufnahmen nicht interessiert, schon gar nicht an unbegleiteten A-cappella-Songs. Diese waren für sie »poor commercial propositions«, wie es Journalist Pete Heywood formuliert.¹⁹²

Im Hinblick auf die gälische Musik änderte sich die Lage erst mit der Etablierung kleinerer Labels in den späten 1970er und 1980er Jahren. Zusammen mit den zuvor genannten Unternehmen führte dies zu der Situation, wie sie für kleine Länder typisch und noch heute in Schottland vorzufinden ist: Das Fehlen von Major-Labels und ein dezentralisierter Recording- und Label-Sektor von zumeist halbkommerziellen Kleinstbetrieben, gegründet und geleitet von »enthusiasts«¹⁹³, die nur wenige Angestellte haben und hauptsächlich den lokalen Markt bedienen,¹⁹⁴ wobei einige durchaus nicht nur künstlerisch sondern auch international kommerziell erfolgreich sind. Drei solcher Labels und ihr Beitrag zur Stärkung und Verbreitung gälischer traditioneller Musik sollen im Folgenden vorgestellt werden.

Fallbeispiel: Temple Records

Eines der ersten »enthusiast« Labels, das gälischen Künstlern eine Stimme gab und Aufnahmen nach ihren eigenen Vorstellungen ermöglichte, war Temple Records. Das Label wurde 1978 von Robin Morton (1939–2021) – zuvor Mitglied der Folk Group Boys of the Lough – gegründet, um die Musik seiner Frau, der Clärsach-Spielerin Alison Kinnaird, zu veröffentlichen¹⁹⁵, da auch ein Solo-Album mit schottischer Harfenmusik von den etablierten Labels als nicht lohnenswert bzw. als nicht kompatibel mit dem Geschmack des Zielpublikums erachtet worden war.¹⁹⁶ Heute bietet der Katalog neben den Aufnahmen Alison Kinnairds und denen gälischer Sänger wie Flora MacNeil, Christine Primrose, Eilidh MacKenzie und Arthur Cormack vor allem Pipe- und Fiddle-Musik sowie die Alben der Battlefield Band, deren Manager Morton von 1980 bis zum Jahr ihrer Auflösung 2017 war. Parallel publizierte er über die Gesellschaft Kinmore Music Bücher und Noteneditionen der Bands und Künstler, die bei Temple veröffentlicht haben, insbesondere Alison Kinnaird und Battlefield Band (sowie ihre ehemaligen Mitglieder Mike Katz, Alan Reid und John McCusker). Wegweisend war neben dem Release von Alison Kinnairds *The Harp Key* vor allem die Veröffentlichung des Albums *Aite Mo Ghaoil* (Temple Records, 1993 [1982]) von Christine Primrose im Jahr 1982. Sie selbst sagt hierzu:

192 Heywood, Pete: »Gaelic Women« (wie Anm. 143, Kap. 5), S. 30. Auch der Journalist Rob Adams bemerkt diesbezüglich: »Gaelic recordings were as plentiful as hens' teeth«. Siehe Adams, Rob: »Cream of the Gaels«, <https://www.heraldscotland.com/news/12624086.cream-of-the-gaels/>, Stand: 06.11.2020. Vgl. auch Urpeth, Peter: »The Compelling Gift. The Music of Christine Primrose«, in: *The Living Tradition* 45 (2001), S. 20–23, hier S. 20.

193 Siehe Wallis, Roger/Malm, Krister: *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*, London 1984, S. 120–162.

194 Siehe Cloonan, Martin/Symon, Peter: »Playing Away: Popular Music, Policy and Devolution in Scotland«, in: *Scottish Affairs* 40 (2002), S. 99–122, hier S. 101f.

195 Kinnaird, Alison: *The Harp Key* (Temple Records, 1978).

196 So heißt es auf der Website von Temple Records: »Robin Morton founded Temple Records to bring the best of Scottish music to a wider audience at a time when even some of the specialist labels demurred at the prospect of albums devoted to a solo instrument.« Siehe Temple Records: <https://www.templerecords.co.uk/collections/christine-primrose/products/best-of-battlefield-band-best-of-temple-records>, Stand: 18.11.2020.

»Well, I was very fortunate because Temple Records approached me after hearing me sing on the radio. And Temple Records were relatively new. Robin Morton was doing that. And his label was very new but he had recorded Flora MacNeil before that. And he approached me, asked me if I would be interested in doing an album and I said I would be. I was very very lucky. I had a producer who recognized the quality of Gaelic Song although he doesn't have Gaelic himself. And that's the other thing. You don't have to have Gaelic to recognise what is good. What you do have to have is a feeling for it and a good ear.«¹⁹⁷

Ein Album herauszubringen, das auch unbegleitete gälische Songs beinhaltete, war zu der Zeit ein nicht unerhebliches unternehmerisches Risiko. Der Erfolg zeigte jedoch, dass es einen Markt für diese Art von Musik gab. Das Line-up der an der Produktion beteiligten Künstler unterstreicht noch einmal die enge Vernetzung der Musiker im traditionellen Musikbereich auch über stilistische Grenzen hinweg. So finden sich darunter nicht nur Mitglieder der Battlefield Band, sondern auch Runrigs Malcolm Jones an diversen Akustikgitarren. Die Wahl vieler Songs von der Isle of Lewis spiegelt die lokale Verwurzelung Primroses wider.¹⁹⁸ Die natürliche Art zu singen in traditionellem, lokalen Stil, entweder a cappella oder mit reduzierter Begleitung, markierte einen deutlichen Bruch mit gängigen Praxen der 1960er und frühen 1970er Jahre, dem Singen mit trainierten Stimmen zu Cèilidh-Band- oder orchestralen Begleitungen, wie sie in vielen Aufnahmen etwa von Calum Kennedy, Georg Clavey oder Alasdair Gillies zu hören ist. In den Liner Notes zum Re-release des Albums auf CD im Jahr 1993 schreibt Produzent Robin Morton:

»This was the fore-runner to a whole new generation of recordings by young Gaelic artists who, following Christine's example, found freedom to express themselves in a ›modern‹ way that owed everything to the past.«¹⁹⁹

Ein Vertreter der von Morton angesprochenen (damaligen) jüngeren Generation ist Arthur Cormack, der auf seinen bei Temple veröffentlichten Alben *Nuair Bha Mi Òg* (1984) und *Ruith na Gaoith* (1989) das Konzept einer Mischung von alten und neukomponierten Songs, in natürlichem Gesangsstil, a cappella oder mit reduzierter Begleitung aus Pipes, Fiddle, Clàrsach, Gitarren und Keyboard²⁰⁰, fortführt und dabei selbst Vorbild war für nachfolgende Sänger, beispielsweise Darren MacLean, der über die Rolle von kleinen Labels für die Sichtbarkeit gälischer Musik und das musikalische Beispiel Arthur Cormacks im Interview berichtet:

197 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 1388–1398.

198 Christine Primrose stammt aus Carlowan an der Westküste der Isle of Lewis.

199 Morton, Robin: Liner Notes zu Primrose, Christine: *Ailte Mo Ghaoil* (Temple Records, 1993 [1982]).

200 Im Unterschied zu Primroses Album wird die Reduktion in der Begleitung vereinzelt zugunsten einer moderneren Bearbeitung verlassen, wie etwa der Song »An Gaol a Thug Mi Òg« [The Love of My Young Days] (*Nuair Bha Mi Òg*, Tr. 14) mit seinem Arrangement aus Keyboard, E-Gitarre und Drum Computer zeigt.

»I think they did [raise the visibility], because they're obviously smaller companies and they focused more on the niche kind of Gaelic music or folk music and it gave it a voice or an outlet even for CDs and tapes and the like, and yes, it was important. [...] The ones that were kind of in the 60s, 70s. They were all in a certain kind of style. It was all kind of from a classical music. So the likes of Calum Kennedy, they would all have to be done in a kind of orchestral sort of way. And I think with these smaller ones, they allowed people do it in their own way. So it became more folksy. You have your Battlefield Bands, you have your Arthur Cormacks doing it in a... Again, actually Arthur's... When he did his first album, it was different from what you really heard before. It wasn't a Calum Kennedy sort of thing. It wasn't kind of done in an orchestral sort of way. It had references to it, but not quite the same. And then that was kind of pushed on for people to go a different way with it, you know?«²⁰¹

Robin Morton bot mit Temple Records gälischen Musikern also nicht nur eine Möglichkeit, sich künstlerisch nach ihren eigenen Vorstellungen auszudrücken, und zeigte nicht nur die kommerziellen Möglichkeiten für gälischsprachige Alben auf, sondern er beeinflusste durch seine Veröffentlichungen auch die ästhetischen Vorstellungen nachfolgender Musikergenerationen. Dabei wurde Temple selbst zum Vorbild, etwa für Ian Green von Greentrax Recordings.

Fallbeispiel: Greentrax Recordings

Greentrax Recordings wurde 1986 von dem ehemaligen Polizisten Ian Green (1934–2024) in Edinburgh gegründet. Nachdem er durch die Grammophonplatten seines Großvaters (unter anderem Aufnahmen von Jimmy Shand) erstmals in Kontakt mit traditioneller Musik gekommen war,²⁰² hatte er das Interesse daran zunächst wieder verloren. Seine Passion wurde jedoch Mitte der 1960er Jahre durch die Fernsehsendung *The Hoot'nanny Show* auf BBC 1 erweckt, in der neben den Corries und Archie Fisher auch die gälische Sängerin Dolina MacLennan auftrat. Dies führte im Folgenden zu regelmäßigen Konzertbesuchen traditioneller Künstler und Gruppen. Früh entwickelte sich eine Freundschaft zur schottischen Folk Group The McCalmans. Green wurde bald in die Folk Club Szene eingeführt, später besuchte er verstärkt Festivals, wie etwa das TMSA Festival in Kinross.²⁰³

Bereits in den 1960er Jahren gründete Green den Polizei-Folk Club *Fuzzfolk*, in den er für zehn Jahre involviert blieb. In dieser Zeit knüpfte er Kontakte zu vielen wichtigen Performern des schottischen Folk Revivals wie etwa Matt McGinn, Dick Gaughan, Hamish Imlach, The McCalmans, Ossian, JSD Band, Silly Wizard oder Battlefield Band.²⁰⁴

Ian Green entwickelte sich zu einem wesentlichen Akteur der Revival-Szene in Edinburgh, unter anderem ab 1973 durch seine zehnjährige Tätigkeit als Mitherausgeber von *Sandy Bells's Broadsheet*, einem Magazin und Newsletter (und nach Greens eigenen Angaben dem einzigen regelmäßig erscheinenden Folk Magazin Schottlands in den 1970er

201 Interview mit Darren MacLean, Z. 1296–1307.

202 Green, Ian: *From Fuzz to Folk*, S. 23.

203 Ebd., S. 191f.

204 Ebd., S. 193–201.

Jahren), als Mitbegründer des Edinburgh Folk Clubs (ebenfalls 1973) und durch sein Engagement als Konzertorganisator. So brachte er die irischen Bands Clannad und The Bothy Band erstmals nach Edinburgh und half John Barrow bei der Organisation des ersten Edinburgh Folk Festivals im Jahr 1979.²⁰⁵ Zudem engagierte sich Green in der TMSA und war im Zuge dessen unter anderem für die Organisation des Kinross Folk Festivals verantwortlich. Während dieser Zeit hatte Green bereits einen Mail Order-Versand für schottische traditionelle Musik etabliert und verkaufte Platten auf den von ihm besuchten Festivals. Nach seiner Pensionierung im Jahr 1986 gründete er umgehend sein eigenes Label Greentrax Recordings.²⁰⁶ Seine Motivation dabei beschreibt er wie folgt:

»I simply felt that there was so much talent on the Scottish traditional music scene which the record majors were more or less ignoring, there had to be room for an independent label such as Greentrax.«²⁰⁷

In den folgenden Jahrzehnten nahm Greentrax einige der wichtigsten Vertreter des schottischen Folk Revivals unter Vertrag, so unter anderem Dick Gaughan, Archie und Cilla Fisher, Eric Bogle, Adam McNaughton, Sheena Wellington, die Piper Dougie Pincock und Gordon Duncan wie auch die Gruppen Ceolbeg oder The McCalmans. Dabei wagte sich Green auch an die Verpflichtung von Gruppen, die mit ihrem hybriden Musikstil etablierte Auffassungen von traditioneller Musik unterliefen, wie etwa Peatbog Faeries von der Isle of Skye oder die Band Shooglenifty um den Fiddler Angus R. Grant, was ihm auch Kritik von Kollegen bescherte.²⁰⁸ Der Erfolg jedoch gab Green recht. Heute umfasst der Katalog von Greentrax Recordings über 400 Titel.²⁰⁹

Auch für die Veröffentlichung gälischer Musik war und ist Greentrax von großer Bedeutung. So haben unter dem Label Künstler Alben produziert, die dies nie zuvor getan haben, heute jedoch eine feste Größe in der Szene sind, wie etwa Catherine-Ann MacPhee, die von Ian Green auf dem Highland Traditional Music Festival in Dingwall »entdeckt« worden war.²¹⁰ Die Liste weiterer gälischer Musiker, die bei Greentrax veröffentlichten, umfasst unter anderem Kathleen MacInnes, Fiona MacKenzie, Margaret Stewart, Mairi MacInnes, Sineag MacIntyre und auch Donnie Munro mit *Heart of America: Across the Great Divide* (2006) und dem Live-Album *An Turas – The Journey* (2008). Bedeutend ist weiterhin die Wiederveröffentlichung der Tradition Series mit Aufnahmen aus den Archiven der School of Scottish Studies 1992 bis 1995, nachdem das Label Tangent den Vertrieb eingestellt hatte. Neben den ursprünglich 15 Alben sind inzwischen 13 weitere produziert worden, inklusive einer Kompilation von Aufnahmen der ersten 20 Veröffentlichungen mit dem Titel *The Carrying Stream* (2004) – Hamish Hendersons Sinnbild für Traditionen sowohl in ihrer Kontinuität als auch Veränderlichkeit.²¹¹

205 Ebd., S. 204–209, S. 216ff.

206 Ebd., S. 212, S. 222–225.

207 Ebd., S. 226.

208 Siehe Adams, Rob: »Dr. Ian Green«, in: *The Living Tradition* 69 (2006), S. 20–23, hier S. 21.

209 Greentrax Recordings: »Greentrax Recordings Catalogue«, <https://www.greentrax.com/assets/pdf/GreentraxRecordingsCatalogue.pdf>, Stand: 20.11.2020.

210 Vgl. Green, Ian: *From Fuzz to Folk*, S. 229.

211 Vgl. ebd. S. 233–237.

Ian Green und Greentrax Recordings waren und sind dabei auch immer wieder Katalysator für die künstlerische Entwicklung neuer Talente, die beispielsweise auf Festivals in Erscheinung treten (wie etwa auf der Danny Kyle's Open Stage während der Celtic Connections) oder aus dem Exzellenzzentrum in den Highlands, der Spezialschule für traditionelle Musik in Plockton, und dem Scottish Music-Kurs am Royal Conservatoire of Scotland hervorgehen.²¹²

Wichtig war Green dabei ein »No Tartan«-Grundsatz,²¹³ das heißt eine Vermeidung musikalischer Klischees und Schottland-Stereotype, wie sie bei einigen anderen Labels und deren Veröffentlichungen in den vielen Geschenkeshops (beispielsweise auf der Royal Mile in Edinburgh) vorzufinden sind und sich in einer engen Auswahl von Cèilidh-Band-Musik oder »Celtic New Age« manifestieren, sowie in einer schablonenhaften Covergestaltung aus »mystischen Schlössern« und »verwunschenen Seen« vor untergehender Sonne. Vielmehr legte er den Fokus auf künstlerische Freiheit für die Musiker und Produzenten – eine Begegnung auf Augenhöhe. Dieser Grundsatz, das Umsetzen von Ideen aus der Szene und von den Künstlern selbst, zeigt sich in besonderem Maße in der Produktion des Albums *Gaelic Women (Ar Cànan 'S Ar Ceòl)*, einem von Mairi MacInnes initiierten und vom Scottish Arts Council (heute Creative Scotland) geförderten Projekt, das in seiner Form beispiellos ist und 18 gälische Sängerinnen verschiedener Generationen auf einer CD vereint.²¹⁴ Die Auswahl der Songs erfolgte durch die Musikerinnen selbst, eine Repräsentation ruraler und urbaner Tradition, sowie alter und auch neukomponierter Songs.²¹⁵ Als Produzent konnte Malcolm Jones gewonnen werden, der jedoch aufgrund seiner Verpflichtungen mit Runrig vom Clàrsach-Spieler, Komponisten und ehemaligen Ossian-Mitglied William Jackson abgelöst wurde.²¹⁶ Einzelne Tracks wurden darüber hinaus von Capercaillies Donald Shaw und vom Percussionisten und Komponisten Jim Sutherland produziert. Jackson, Jones und Shaw wirkten darüber hinaus als Musiker am Projekt mit. Das ausführliche Booklet mit bi-lingualen Lyrics sowie ausführlichen Hintergrundinformationen zu den einzelnen Songs macht die Zusammenstellung auch zu einer wertvollen Ressource für edukative Zwecke.

Durch seinen umfangreichen und diversen Katalog und eine internationale Distribution gilt Greentrax als das bekannteste und erfolgreichste Label für traditionelle schottische Musik, das die wichtigsten Märkte beliefert – neben Europa, Kanada und die USA auch Australien, Neuseeland und Japan.

Fallbeispiel: Macmeanmna

Eines der von Wallis und Malm als charakteristisch für kleine Nationen bezeichneten »enthusiast labels«²¹⁷, das sich noch stärker als die beiden zuvor genannten auf die Songkultur und Instrumentalmusik der gälischen Tradition fokussiert hat, ist Macmeanmna

212 Siehe ebd., S. 270ff. Vgl. Nickson, Chris: »The Top Fifty«, in: fRoots 283/284 (2007), S. 45–47, hier S. 46.

213 Siehe Murray, Alan: »On the Tracks«, in: fRoots 218/219 (2001), S. 57–59, hier S. 59.

214 Siehe Anm. 143, Kap. 5.

215 Dillon, Chris/Green, Ian: »Introduction«, in: Booklet zu *Gaelic Women (Ar Cànan 'S Ar Ceòl)* (Greentrax, 1999), S. 1f., hier S. 1.

216 Ebd., S. 2.

217 Vgl. Anm. 193, Kap. 5.

[Imagination]. Das Label wurde 1987 in Portree auf Skye vom gälischen Sänger Arthur Cormack ins Leben gerufen. Die Unternehmensgründung resultierte aus der Show *Skye – The Island*, einer Produktion aus Songs, Gedichten und Fotografien der Isle of Skye. Neben Cormack waren die Sängerin Shona MacDonald (heute Cormack), Runrig-Gründungsmitglied Blair Douglas und Fotograf Cailean Maclean involviert. Die während der Show interpretierten Songs wurden zunächst auf Kassette (später auch auf CD) aufgenommen und bei Auftritten verkauft. Für den Vertrieb wurde schließlich das Label Macmeanmna gegründet.²¹⁸ Neben *Skye – The Island* bildeten Blair Douglas' zweite Veröffentlichung *Beneath the Beret* (1990) und das Re-release seines Debütalbums *Celtology* (1991 [1984]) den Grundstock des Macmeanmna-Katalogs.

Laut der Aussage von Williamson, Cloonan und Frith können viele der kleinen Independent-Labels von ihren Veröffentlichungen finanziell nicht existieren und sind daher neben Zuschüssen von Kulturinstitutionen und -organisationen auf die Arbeit von Freiwilligen angewiesen.²¹⁹ Auch Macmeanmna ist letztlich ein Teilzeitprojekt. Alle Beteiligten haben andere Hauptbeschäftigungen (wie etwa Arthur Cormack als Chief Executive von Fèisean nan Gàidheal) und müssen nicht von den Gewinnen des Labels ihr Auskommen bestreiten. Ihnen wird daher auch kein Gehalt gezahlt, alle Überschüsse werden in die Produktion neuer Alben investiert, so Arthur Cormack:

»It's almost like a co-operative kind of thing. We have been able to give artists a better deal than most record labels, because we're not having to make money out of it...«²²⁰

Wie Wallis und Malm bemerken, sind es dementsprechend oft nicht ökonomische, sondern kulturelle Beweggründe, die das Handeln der Akteure von Enthusiast Labels bestimmen, der Glaube an die Notwendigkeit der Verbreitung von ›Nischen-‹ bzw. ›Minderheiten-‹ Musik, die von Major Labels ignoriert werde:

»[...] small independents normally are not guided solely by economic constraints; cultural goals, belief in what constitutes good music that should be spread around, provide an equally powerful motive force.«²²¹

Diese Überlegungen bestimmten auch von Beginn an die Motivation von Arthur Cormack und seinen Mitarbeitern:

»We then thought, well, there's something we can do with this, because there are lots of Gaelic singers out there in particular who have never been recorded and really when we started off it was more of a kind of outlet, if you like, for Gaelic singers to be able to make an album and to get something out on the market.

218 Interview mit Arthur Cormack, Z. 1212–1227.

219 Williamson, John/Cloonan, Martin/Frith, Simon: »Mapping the Music Industry in Scotland: A Report« (wie Anm. 186, Kap. 5), S. 115. Vgl. Wallis, Roger/Malm, Krister: *Big Sounds from Small Peoples* (wie Anm. 193, Kap. 5), S. 89

220 Interview mit Arthur Cormack, Z. 1274–1276.

221 Wallis, Roger/Malm, Krister: *Big Sounds from Small Peoples*, S. 88.

And that was a response also, I think, to what was happening at the time and more singers being involved in festivals and perhaps the market being there to sell albums at festivals and so forth...«²²²

Cormack erklärt weiter:

»But the important thing was to get stuff out there and to record folk who hadn't had the opportunity to do that. So, you know, people like Maeve MacKinnon and Ishbel MacAskill at the time and Kenna Campbell and Mary Smith and Rona Lightfoot. They probably wouldn't have made albums had they not done them with us, really.«²²³

Gleichlautend äußert sich auch Mary Ann Kennedy 2007 im Interview mit dem Scots Magazine und unterstreicht die Bedeutung Macmeanmna hinsichtlich der Veröffentlichung gälischer Musik:

»The primary aim is to give a voice to artists who might otherwise go unheard and to songs not yet recorded. In this, it is impossible to exaggerate the importance of Macmeanmna's team being Gaelic speakers and singers, deeply immersed in the Gaelic tradition.«²²⁴

Ähnlich wie es bereits Runrig konstatiert hatten, sehen sich die Mitarbeiter von Macmeanmna jedoch nicht als Teil einer Kampagne für die gälische Sprache. Vielmehr wollen sie die Songs als Teil der Alltagskultur der gälischen Community präsentieren, nicht als »item«, sondern als lebendige, gelebte Tradition.²²⁵ Auch die zu Beginn des Kapitels postulierte mögliche Verengung bzw. »freezing« von Tradition stehe durch die Arbeit von Labels nicht zu befürchten, so Kennedy. Gerade weil die Aufnahmen eine Quelle seien für zukünftige junge Sänger, die im Begriff stünden, ein Repertoire aufzubauen, sei vor allem die Veröffentlichung selten aufgeführter Songs auf Tonträgern ein wichtiges Unterfangen – insbesondere für Rezipienten, die keinen Zugang zu alten Sammlungen oder das School of Scottish Studies Archive haben, ein Umstand, der heutzutage durch digitale Archive wie Tobar an Dualchais zumindest teilweise relativiert wird. Zudem gingen diese Songs über das Wirken junger Musiker wiederum in die Mòd-Wettbewerbe ein, was ein weiterer Stimulus für die gälische Liedkultur sei.²²⁶

Die Produktion von Alben liegt bei Macmeanmna zu einem großen Teil in der Verantwortung lokaler und regionaler Unternehmen und Akteure. So werde das Grafikdesign der Booklets²²⁷ von einer örtlichen Firma übernommen, für Aufnahmewecke arbeite man mit diversen schottischen Studios zusammen, wie etwa das Watercolour Studio von

222 Interview mit Arthur Cormack, Z. 1250–1256.

223 Ebd., Z. 1290–1294.

224 Zitiert nach: Williams, Terry: »Music to Our Ears«, in: Scots Magazine 167/2 (2007), S. 114–118, hier S. 115.

225 Ebd., S. 116.

226 Ebd.

227 Die Booklets der Macmeanmna-Produktionen enthalten in der Regel auch die Lyrics. Wie schon im Zusammenhang mit der Greentrax-Veröffentlichung *Gaelic Women* erwähnt, stellt dies gerade

Mary Ann Kennedy und Nick Turner in Ardgour (selbiges gilt auch für Greentrax Recordings oder das Label Skipinnish).²²⁸ Catherine Shoupe konstatiert in ihrer Betrachtung des Labels Springthyme Records, dass in einem kleinen Land wie Schottland die Existenz solcher Kleinunternehmen durch die enge geografische Verbindung erst ermöglicht wird.²²⁹ Dies stellt auch Terry Williams in seinem Artikel über Macmeanma fest, wenn er bemerkt: »The recording industry in Scotland is a fairly small, close-knit community, especially in the field of traditional music«. ²³⁰

Obgleich Schottland nie ein großes, internationales Label besessen hat²³¹ und Künstler – wollen sie international erfolgreich sein – in der Regel auf die finanzielle und logistische Kraft eines Major Labels angewiesen sind (was stärker noch auf den Pop- und Rockmusik-Sektor zutrifft),²³² bleibt festzustellen, dass Schottland trotz seiner geringen Größe im Bereich der traditionellen (gälischen) Musik ein verzweigtes Netzwerk von Studios und Labels aufzuweisen hat und dadurch einen beachtlichen Output an musikalischen Produktionen. Dieses Netzwerk ist in der Vergangenheit durch die Gründung neuer Independent-Labels wie Donald Shaws Vertical Records, Simon Thoumires Footstompin' Records oder Skipinnish erweitert worden – zusätzlich zu einer Vielzahl kleinerer Band-Labels, die vornehmlich zur Veröffentlichung der eigenen Musik etabliert worden sind.

Durch die zunehmende Digitalisierung hat sich der Label- und Recording-Sektor in den letzten 20 Jahren grundlegend verändert. Durch Dienste wie Spotify sind die Verkäufe von Alben zurückgegangen. Andererseits bietet beispielsweise der Vertrieb über das Internet gälischen Künstlern auch neue Möglichkeiten der Distribution, Reichweite und damit Sichtbarkeit. Während es in der Vergangenheit bei kleinen Verkaufszahlen für Labels schlichtweg zu teuer war, Alben für die Produktion vorzuhalten und diese letztlich eingestellt wurde, können heute beispielsweise viele digitalisierte Alben gälischer Künstler und Bands wie Na Siaraiach, The Sound of Mull oder Calum Kennedy aus den Backkatalogen von Labels wie Lismor oder Beltona als Download erworben werden.²³³ Auch sind

auch für Lernende eine wichtige Ressource dar. Viele Menschen fänden über die Musik den Zugang zur Sprache, so Arthur Cormack. Siehe ebd., S. 117.

228 Vgl. ebd.

229 Shoupe, Catherine A.: »Music and Song Traditions in Scotland: Springthyme Records«, S. 197.

230 Williams, Terry: »Music to Our Ears« (wie Anm. 224, Kap. 5), S. 118.

231 Williamson, John/Cloonan, Martin/Frith, Simon: »Mapping the Music Industry in Scotland: A Report«, S. 40. Alle großen Labels haben ihren Sitz oder eine Vertretung in Südeuropa mit London als Zentrum. Vgl. auch Behr, Adam/Brennan, Matt: »The Place of Popular Music in Scotland's Cultural Policy«, in: *Cultural Trends* 23/3 (2014), S. 169–177, hier S. 176.

232 Auch Runrigs internationaler Durchbruch erfolgte nach dem Wechsel zu Chrysalis und dem Re-release des im Jahr zuvor unter dem eigenen Label Ridge Records veröffentlichten Albums *The Cutter and the Clan*.

233 So kommentierte etwa der Decca Senior Producer Raymond Ware die Löschung des walisischsprachigen Teils des Decca-Katalogs in den 1980er Jahren mit den Worten: »It's a great pity, artistically, to lose the catalogue. But in the end it's purely a question of economics...some companies, the size of this one, feel that if a record isn't selling 1500 copies a year, then it costs too much to keep it on the shelves in the factory.« Zitiert nach Wallis, Roger/Malm, Krister: *Big Sounds from Small Peoples*, S. 89. Diese Aussage muss zwar entsprechend der zeitlichen Einordnung auf Vinylproduktion bezogen werden, jedoch bietet die Bereitstellung als Download auch Chancen für die Distribution von Alben auf CD, deren Produktion eingestellt worden ist.

die Kosten für Homerecording in den letzten Jahren dramatisch gesunken. So ist bereits mit begrenzten Mitteln die Produktion hochwertiger Alben möglich, inklusive Mastering und Pressung. Lag früher die Vermarktung und Distribution in der Verantwortung eines Labels, kann in dieser Hinsicht im Rahmen von Online-Shops und Social Media Marketing auch von bisher weniger bekannten Künstlern viel erreicht werden. Natürlich ist dies oft mit der logistischen Kraft und der Vernetzung eines etablierten Labels nicht zu vergleichen. Letztlich kommt zu den genannten Aspekten auch ein weiterer: Etablierte Labels wie Greentrax oder Macmeanmna stehen durch ihre jahrzehntelange gute Arbeit für Qualität und schaffen Vertrauen in die Produktionen ihrer Künstler. So erklärt die Sängerin Rachel Walker:

»I think for me as a Gaelic singer, Macmeanmna were the kind of one... As I was kind of thinking about recording I was like ›Oh, I'd love to do with them‹ or... I mean Greentrax have done some great stuff, Temple, as well, with Christine Primrose. [...] At that time it was quite prestigious to think that you might get signed by a record label. [...] There were few kind of different possibilities. And then when Skippinish started up about 20 years ago, more than that now, they kind of tried to capture some of that, as well. [...] Macmeanmna, I think, are probably still there in terms of a prestigious name to record a Gaelic album with. You know, you always know that [...] it's going to be good Gaelic content from a song album. And I think they've really stuck to that through all that time. [...] You know, as soon as that you see a Gaelic singer releasing with Macmeanmna you would think ›Wow‹, you know. You probably know what you're going to get of it. It's going to be a good traditional full Gaelic content recording.«²³⁴

Die im vorangegangenen Abschnitt vorgestellten kleinen ›Enthusiast Labels‹ sind Teil eines engen Netzwerkes regionaler und lokaler Betriebe, wie sie für kleine Nationen typisch sind, und haben entscheidend zur Distribution gälischer Musik beigetragen. Sie erhöhten die (auch internationale) Sichtbarkeit gälischer Künstler und gaben diesen kreative Handlungsmacht. Temple Records, obgleich kein Spezial-Label für gälische Musik, war insofern wegweisend, als es Sängerinnen wie Flora MacNeil oder Christine Primrose unter Vertrag nahm zu einer Zeit, als diese aufgrund ihres Stils (größtenteils unbegleiteter Gesang) bei anderen etablierten Labels keine Aussicht auf Veröffentlichung hatten. Das Label mit der größten Reichweite ist Greentrax Recordings. Auch Greentrax ist stilistisch und genretechnisch eher breit aufgestellt, hat aber bezüglich gälischer Musik die ungemein wichtige Scottish Tradition-Reihe der School of Scottish Studies fortgeführt. Das wichtigste Label mit einem dezidiert gälischen Fokus ist Macmeanmna. Weil solche ›Enthusiast Labels‹ primär aus kulturellen Gründen und nicht zur Profitmaximierung aktiv sind, können diese den Künstlern bessere Konditionen bieten. Somit ist es ihnen möglich, sowohl junge, noch unbekannte Musiker zu fördern, als auch gestandenen Tradition Bearers Aufnahmen zu ermöglichen, und damit auch weniger häufig aufgeführte Songs zurück in das Repertoire jüngerer Sänger zu befördern. Gefallene Preise für Homerecording wie auch Steamingdienste setzen

234 Interview mit Rachel Walker, Z. 994–1011.

Labels unter Druck. Dennoch bleiben sie – wie etwa Macmeanmna – ein Garant für hochwertige Produktionen.

Ein weiteres wichtiges Element bei der Verbreitung gälischer Musik ist der Rundfunk. Dessen Rolle im gälischen Revival kam erst ab Mitte der 1970er Jahre sukzessive zum Tragen. Die Geschichte des gälischen Radios und Fernsehens im Hinblick auf die Distribution von Musik wird im Folgenden ebenso thematisiert wie die Aufgaben und auch Herausforderungen von Medien in Minderheitskulturen.

5.4 Rundfunk

Die Gaelic Renaissance, die in den 1970er Jahren begann, und der das Einfordern von Gleichwertigkeit der gälischen Sprache und Kultur sowie das Bemühen, den Schwund an Gälischsprechern zu verlangsamen, zugrunde lag, manifestierte sich neben der zunehmenden öffentlichen Sichtbarkeit durch bilinguale Beschilderung in erster Linie in drei Sphären: erstens im Bildungsbereich, zweitens auf dem Feld der Künste und drittens im Medienbereich. Neben der Gründung der West Highland Free Press ist hier vor allem der Rundfunk zu nennen.²³⁵

5.4.1 Radio

Obleich der Beginn des gälischen Rundfunks 100 Jahre zurückliegt, ist dieser, wie die Sprache selbst, bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein überwiegend marginalisiert worden. Die erste Rundfunkübertragung fand am 2. Dezember 1923 statt. Zwei Wochen später erfolgte die Sendung erster gälischer Songs, vier Stück an der Zahl, im Rahmen eines dreistündigen Programms namens *A Night of Scotch Music*. Zwei weitere Songs wurden während einer mehrstündigen Sendung an Hogmanay desselben Jahres übertragen.²³⁶ Das erste regelmäßige gälischsprachige Radioprogramm hat Neil Maclean (1895–1962) etabliert, ein beliebter Sänger und Mòdgewinner seiner Zeit und von 1924 bis 1930 Leiter der BBC-Radiostation in Aberdeen. Hierzu gehörte eine Serie von *National Gaelic Concerts* städtischer Chöre sowie die vierzehntägliche Sendung *Sgeulachdan agus Oran* [Stories and Songs]. Zusammen mit seiner Frau, der Sopranistin und Mòdgewinnerin Jenny B. Currie, übertrug er regelmäßig Konzerte im Radio.²³⁷ Beide nahmen darüber hinaus diverse Grammophon-Platten für Parlophone auf.²³⁸

235 Siehe auch MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, in: *International Journal of Scottish Theatre and Screen* 11/1 (2018), S. 6–28, hier S. 14. Vgl. MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, in: *Transactions of the Gaelic Society of Inverness* 61 (1998–2000), S. 251–279, hier S. 255.

236 Siehe Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 66. Vgl. MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting« (wie Anm. 235, Kap. 5), S. 255f. Vgl. Glaschu Project: »Broadcasting«, <https://glaschu.net/broadcasting/>, Stand: 30.11.2020.

237 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 66. Vgl. MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 255.

238 Dean-Myatt, William: *A Scottish Vernacular Discography, 1888–1960*, »Discography Section 16: McKechnie–Masterton« (wie Anm. 413, Kap. 2), S. 17–20.