

chenden Facebook-Post mit Kommentaren nicht nur von hunderten von Fans, sondern beispielsweise auch der Sängerin Margaret Stewart oder der Gruppe Mànran.¹¹⁵

Runrig haben sich in ihrer mehr als 40 Jahre umfassenden Karriere durch eine große Wandlungsfähigkeit ausgezeichnet, ohne dabei das Genre des Folk Rock zu verlassen oder ihre Wurzeln in den musikalischen Traditionen Schottlands, insbesondere den gälischen Traditionen, zu verleugnen. Sie begannen als Dance Band, fanden aber bereits auf ihrem zweiten Album ihr musikalisches Idiom als Rockband, das auf vierzehn Studioalben immer wieder variiert wurde. Ein Hauptmerkmal des Œuvres Runrigs ist die Fokussierung auf Original Songs, das heißt auf Eigenkompositionen. Mit ihrem Stil haben Runrig die Brücke geschlagen von traditionellem gälischem Song zur Rockmusik der Zeit. Doch damit, so David Garrett in einem Kommentar in der *West Highland Free Press* vom 18. Juli 1980, gebe es auf der einen Seite den traditionellen Gaelic Song und auf der anderen gälische Rockmusik. Was seiner Meinung nach jedoch fehle, sei eine verbindende (musikalische) Kraft zwischen diesen beiden Polen:

»The formation of a folk group based on traditional Gaelic music and song using the instruments associated with modern folk groups will obviously play an important part in bridging this gap.«¹¹⁶

Beinahe könnte man geneigt sein, zu glauben, Garrett hätte die Entwicklung der gälischen Folk Groups seit Ende der 1960er Jahre, die dem Auftreten Runrigs vorausgegangen war, nicht mitbekommen. Allerdings muss man dabei berücksichtigen, dass bei Erscheinen des Artikels, die Gruppe Na h-Òganaich in ihrer Ursprungsbesetzung bereits seit vier Jahren nicht mehr existierte. Zumal er eine Band im Sinn zu haben scheint, die zwar auf traditionelles Material zurückgreift, dieses jedoch modern arrangiert mit dem Instrumentarium zeitgenössischer Pop- und Rockgruppen. Diese Band sollte drei Jahre später unter dem Namen Capercaillie in Oban gegründet werden.

3.2 Capercaillie

Capercaillie haben die traditionelle Musik Schottlands und die gälische Musik im Besonderen über die Grenzen Europas hinaus in der Welt populär gemacht. Dabei verließen sie vor allem in den 1990er Jahren den Weg der Fusion mit Pop und Rock. Ihr Stil, insbesondere die Harmonik, wurde verstärkt vom Jazz beeinflusst und Mitte der 1990er Jahre, experimentierten sie im Zuge der World Music-Welle unter anderem mit afrikanischer Musik, was sich in der Zusammenarbeit mit den afrikanischen Künstlern Paloma Loribo Apo und Piruchi Apo Botupá (Hijas del Sol/Sibeba) aus Äquatorialguinea auf dem Album *Beautiful Wasteland* (Survival, 1997) zeigt.

115 Runrig: »Major Runrig Announcement«, <https://www.facebook.com/Runrigmusic/posts/678567418980383>, Facebook-Post vom 26.08.2017, Stand: 27.03.2018. Die Nachricht wurde zuvor in schriftlicher Form individuell an die Mitglieder des Fanclubs übermittelt. Vgl. auch Kapitel 7.2.1 über den musikalischen Einfluss Runrigs.

116 Garrett, David: »From Jig to Runrig«, in: *West Highland Free Press*, 18. Juli 1980, S. 2.

Die Anfänge der Gruppe reichen zurück bis in das Jahr 1983, als die beiden Schulfreunde Donald Shaw (*1967) und Marc Duff (*1963) nach Tobermory/Isle of Mull fuhren, um das örtliche Box and Fiddle Festival zu besuchen. Im Interview mit The Scotsman-Journalist Jim Gilchrist erinnert sich Shaw:

»Marc and I used to chum about and play tunes [...] In those days it was a kind of little secret club, because you didn't tell your mates you played traditional music.«¹¹⁷

Weitere Teilnehmer der Session im Mishnish Hotel in Tobermory waren Shaun Craig, Joan MacLachlan und Martin Macleod, alle drei – wie Shaw und Duff – Schüler der Oban High School.¹¹⁸ Nach dem Ende der Session trat Niall Mitchison, damals Moderator bei Radio Highland, an die Musiker heran und erklärte, er habe die Session aufgenommen mit der Absicht, diese im Radio zu spielen – allerdings mit der Maßgabe, dass ein Bandname gefunden würde.¹¹⁹ Letztlich wurde der Name »Capercaillie« gewählt. Dies allein ist bereits ein deutliches Statement, ist doch der Western Capercaillie bzw. das Auerhuhn (*tetrao urogallus*) eine in ihrem Bestand gefährdete Vogelart, weshalb die Namenswahl als deutlicher Verweis auf die prekäre Situation der gälischen Sprache zur damaligen Zeit verstanden werden kann:

»[...] it vaguely came from Marc Duff [...] ›Capercaillie‹ expresses our feelings for something rare and precious, the language and culture of Gaeldom – and how like the wild bird, it's always threatened.«¹²⁰

Bei einem der ersten Auftritte in einem kleinen Club in Haltwhistle/Northumberland ergänzte die junge Sängerin Karen Matheson (*1963) das Line-up (wie die anderen Musiker auch war sie Schülerin der Oban High School).¹²¹ Kurze Zeit später übergab Shaw den Mitschnitt eines Auftritts an den BBC-Produzenten, Akkordeonisten und Ikone der Scottish Country Dance-Musik John Carmichael, der ihnen die Möglichkeit einer Auf-

117 Gilchrist, Jim: »Capercaillie, 30 this year, had an unusual start«, in: The Scotsman, 09. November 2013, www.scotsman.com/what-s-on/music/capercaillie-30-this-year-had-an-unusual-start-1-3181705, Stand: 10.11.2014. Shaws Aussage zeigt im Übrigen deutlich, wie wenig angesehen das Spielen von traditioneller Musik unter Jugendlichen noch in den frühen 1980er Jahren war – trotz des instrumentalen Revivals der vorangegangenen Dekade. Dies wurde dem Autor auch im Gespräch mit Fiddler Ronan Martin bestätigt sowie im Interview mit Musikerin, Produzentin und Moderatorin Mary Ann Kennedy. Vgl. auch die Aussagen Donald Shaws bezüglich des Standings traditioneller Musik bei Jugendlichen in den frühen 1980er Jahren in Capercaillie: Booklet zu *Grace And Pride* (wie Anm. 384, Kap. 2), S. 11f.

118 BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p01y45j7>, Stand: 25.03.2021, Min. 8:47-9:22.

119 Ebd., Min. 9:24-9:40.

120 McGrail, Steve: »Capercaillie«, in: The Living Tradition 51 (2003), S. 32f., hier S. 33. Vgl. auch Cords, Suzanne: »James Grant, Karen Matheson und Donald Shaw«, in: Folker 3 (2003), S. 23–25, hier S. 25.

121 BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview« (wie Anm. 118, Kap. 3), Min. 9:50-10:25.

nahme versprach, solange die Sängerin Teil der Formation sei.¹²² Diese Aussage ist ein frühes Zeugnis für die Rolle der außergewöhnlichen Stimme Karen Mathesons, ihre vokale Wirkmächtigkeit und letztlich ihre Bedeutung für den Sound der Band Capercaillie, gleichzeitig aber auch ein Beleg dafür, dass – aus Rezipienten- und auch kommerzieller Sicht – gemischte vokale/instrumentale Formationen häufig einen größeren Adressatenkreis finden als rein instrumentale Bands oder A-cappella-Gruppen.¹²³

Musik spielte im sozialen Miteinander innerhalb der Community von Taynuilt in Argyll, wo Donald Shaw und Karen Matheson aufwuchsen, wie auch innerhalb der Familien eine große Rolle. Die Familie bedeutete einen großen Einfluss auf die musikalische Entwicklung der beiden. Beide Elternteile Shaws waren stark mit traditioneller Musik und gälischem Liedgut verbunden, das Haus ein regelmäßiger Anlaufpunkt von Musikern und spontanen Cèilidhs.¹²⁴ Shaws Vater, der zusammen mit seiner Frau in einer Cèilidh Band spielte, unterrichtete ihn schon in der Kindheit auf dem Akkordeon.¹²⁵ Wie viele seiner Familienmitglieder nahm Shaw selbst bereits früh an Mòds und Akkordeonwettbewerben teil. Im Alter von 16 Jahren gewann er die All-Britain Accordion Championship mit Hans Brehmes bekannter Paganini-Bearbeitung »Paganiniana«.¹²⁶ Karen Matheson war ebenfalls früh auf lokalen Mòds aufgetreten.¹²⁷ Der musikalische Einfluss lag in der mütterlichen Seite der Familie begründet (obgleich ihr Vater Akkordeon spielte), die von der Hebrideninsel Barra stammt. Von ihrer Großmutter Elizabeth MacNeil, einer bekannten gälischen Sängerin, lernte Matheson eine Vielzahl ihrer Songs.¹²⁸ Ob-

122 Gilchrist, Jim: »Capercaillie, 30 This Year, Had an Unusual Start« (wie Anm. 117, Kap. 3), Stand: 20.12.2016. Vgl. auch BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, Min. 4:10-5:15. Zu diesem Zeitpunkt waren Capercaillie überwiegend eine Instrumentalgruppe.

123 Diese Erfahrung hat der Autor auch durch die Organisation eigener Folkkonzerte gemacht und wurde ihm zudem im Gespräch mit Thomas Kühn, Konzertorganisator aus Hagenow, bestätigt. Diese Erfahrungen aus erster Hand beziehen sich allerdings auf die 2010er Jahre sowie den Nordostdeutschen Raum und das dortige Publikum.

124 Siehe BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, Min. 1:50-2:10.

125 Capercaillie: Booklet zu *Grace And Pride*, S. 11. Zuvor lernte er jedoch Klavier und Klarinette und spielte in der Tanzband seines Vaters. Siehe BBC Radio Scotland: »Take The Floor – Capercaillie Interview«, Min. 2:12-2:29.

126 Hedgeland, Neil: »A Good Gaelic Grouse«, in: Folk Roots 102 (1991), S. 34–37, hier S. 34. Vgl. auch Shaw, Donald: <https://donaldshaw.net/about/>, Stand: 20.12.2016.

127 Von besonderer Bedeutung war hier der Einfluss der Grundschullehrerin Morag Robb, die ein Stimulus für das gesamte gälische Kulturleben der Gemeinde darstellte. So erinnert sich Matheson im Interview mit Robbie Shepherd: »There was a really strong Gaelic singing culture here in Taynuilt through the local teacher Mrs Robb, Morag Robb, [...] and she was our primary teacher from five years old and she really encouraged the Mòd circuit, you know, we started that from a very early age [...] She was a big influence.« Siehe BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, Min. 0:46-1:18.

128 Hedgeland, Neil: »A Good Gaelic Grouse« (wie Anm. 126, Kap. 3), S. 35. Vgl. Melhuish, Martin: *Celtic Tides*, S. 100. Gleichzeitig ist Matheson bestrebt zu vermeiden, ein überromantisierendes Bild ihrer Kindheit zu transportieren: »Yes, I did get a lot of those songs from my grandmother, who lived with us and died when I was 15. But everybody from the islands sang. It was like making a cup of tea. My grandmother never left the island and she didn't sing outside the house apart from at local ceilidhs. She'd sing at home and my father played accordeon [sic!], so without it sounding twee we did have a dram and play a tune on a Saturday night. But that's what all families did

gleich sie selbst keine gälische Muttersprachlerin ist¹²⁹, fühlt sie sich beim Singen gälischer Lieder heimisch, bezeichnet sich jedoch nicht als traditionelle Sängerin. Ihre musikalischen Einflüsse sieht sie dennoch bei den großen gälischen Sängerinnen und Sängern wie Calum Kennedy oder auch Flora MacNeil, sowie bei den bekannten irischen und schottischen Bands des Instrumentalrevivals der 1970er Jahre wie The Bothy Band, Planxty, Ossian oder auch Silly Wizard:

»I don't speak fluent Gaelic. It was my mother's first language. I feel it's very important to be able to understand the songs, though and I really feel as though Gaelic comes through me as a language when I sing. I've never thought of myself as a traditional singer; I sing in Gaelic. I don't have the nuances, the grace notes. [...] I'm hugely influenced by the tradition bearers such as Calum Kennedy, Ishbel MacAskill, Norman MacLean and Flora MacNeil. Those influences have been complimented by my admiration of more progressive bands like Planxty, Ossian, and Silly Wizard over the years.«¹³⁰

Insbesondere Flora MacNeil sei für sie eine große Inspiration gewesen, wobei sie auf deren erstes Album *Craobh nan Ubhal* (Tangent, 1976) verweist. Obgleich bereits 25 Jahre zwischen dieser Aufnahme und MacNeils ›Entdeckung‹ durch Henderson und Lomax im Jahr 1951 lagen, habe sie doch erheblich die Art und Weise beeinflusst, wie die Menschen gälische Musik rezipierten – durch eine Fokuserlagerung weg von den orchestralen Arrangements der 1950er und 1960er Jahre hin zum reinen unbegleiteten Gesang.¹³¹ Neben Silly Wizard, die vorrangig durch ihre Arrangements und moderne Darbietung der instrumentalen Musik als Vorbild dienten, zählten vor allem auch Na h-Òganaich zu den musikalischen Einflüssen Carpercaillies:

»Na h-Òganaich were a huge inspiration at that time at that stage when we were sort of teenagers, because they were using Gaelic songs and making them... And they were cool, they were folky and hip and, you know, not the way we'd been presented them before. So we used to listen to a lot of that.«¹³²

then there. They still do, for goddness sake!«. Zitiert nach: Irwin, Colin: »Karen on«, in: Folk Roots 163/164 (1997), S. 19f., hier S. 20.

- 129 Ihre Mutter entstammt einer Generation, der es noch verboten war, Gälisch in der Schule zu sprechen und die aufgrund des Gebrauchs der Sprache zum Teil gemieden und herabgewürdigt wurde. Siehe Howard, Ali: »In My Mother's Tongue«, in: The Herald, 10. August 2014, www.heraldscotland.com/arts_ents/13174154.In_my_mother_s_tongue/, Stand: 09.02.2016. In einem Interview mit dem Journalisten Rob Adams erklärt Matheson: »My mum came from Barra and she'd gone through the thing of coming to the mainland and being shunned as a Gaelic speaker. So she was always a bit anti. She'd say, don't bother learning Gaelic, it'll get you nowhere«. Siehe Adams, Rob: »Capercaillie – Karen Matheson on the First 30 years«, www.robadamjournalist.com/capercaillie.asp, Stand: 27.03.2018.
- 130 Koritsas, Debbie: »Karen Matheson«, in: The Living Tradition 75 (2007), S. 38–41, hier S. 41. Vgl. auch Irwin, Colin: »Karen on« (wie Anm. 128, Kap. 3), S. 19f., hier S. 20.
- 131 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 12:56–13:13.
- 132 Ebd., Min. 13:30–13:47.

Donald Shaw und Karen Matheson hatten bereits vor der Gründung von Capercaillie gemeinsam in der Band The Etives musiziert zusammen mit Donalds älterer Schwester Shona Shaw (Fiddle) und Andrew Campbell (Pipes, Kontrabass). Die Gruppe hatte mit *A Breath of Fresh Air* (Ayrespin Music, 1981) und *A Gaol A Thug Mi Og* (My Love of Early Days) (Ayrespin Music, 1984) bereits zwei Alben aufgenommen, deren Tracklisten ein diverses Repertoire erkennen lassen, von Burns-Songs über *puirt a beul* und traditionelle gälische Songs, etwa von Mary MacPherson, bis hin zu instrumentaler Musik.¹³³

Noch während ihrer Schulzeit in Oban nahmen Shaw und Matheson zusammen mit ihren Mitschülern Joan MacLachlan, Shaun Craig, Martin Macleod und Marc Duff unter ihrem eigenen Label das erste offizielle Capercaillie-Album *Cascade* (Etive Records, 1984) auf. Es ist in weiten Teilen akustisch gehalten (Piano, Gitarren, Bouzouki, Akkordeon, Whistle, Fiddle und Rauschpfeife) und weist mit jeweils fünf Tracks einen gleich großen Anteil an traditionellen Songs und instrumentalen Sets auf, deren gleichrangige Bedeutung für das Schaffen Capercaillies somit von Beginn an herausgestellt wird. Gleich der Opener »The Little Cascade«, ein technisch anspruchsvoller Pipe Reel von George Stuart McLennan, einem der größten Komponisten von *ceòl beag* und besten Piper seiner Zeit, zeigt das musikalische und qualitative Potenzial der jungen Band. Bereits im dritten Track »Marc's Set« weist das instrumentale Setting neben Whistle und Gitarre auch einen Synthesizer auf. Wenn auf diesem Album auch noch spärlich eingesetzt, zeigt dessen Gebrauch doch bereits die musikalische Richtung auf, in die sich die Gruppe von dort an bewegen wird. Mit »An Eala Bhàn« [The White Swan] findet sich einer der beliebtesten gälischen Songs überhaupt auf dem Album. Dieses von Dòmhnall Ruadh Chorùna während der Schlacht an der Somme geschriebene Liebeslied wurde von vielen gälischen Künstlern interpretiert. Popularisiert wurde es vor allem durch Angus MacLeod von Scalpay, der bereits für die Runrig-Brüder Calum und Rory Macdonald als Inspiration diente und Anstoß war, sich ihrer gälischen Wurzeln bewusst zu werden. »An t-Iarla Duirach« [The Earl of Jura] findet sich schon in der Sammlung von Marjory Kennedy-Fraser¹³⁴ und die Aufnahme durch Capercaillie zeigt einmal mehr, dass die Befürchtung vieler Sammler des ersten Folk Revivals, die gälische Liedtradition könne verschwinden, zumindest nicht in dem Maße begründet war und viele Songs aus ihren Sammlungen noch immer im Umlauf und Teil der oralen Tradition sind.¹³⁵ Auch auf dieser Aufnahme dominieren statische Synthesizer-Flächen als harmonische Grundlage für die hohe und klare Stimme Karen Mathesons. Mit »Eilean a' Cheò« [The Isle of Mist] wurde auch eines der bekanntesten Lieder von Mary MacPherson auf das Album aufgenommen. Er drückt die Sehnsucht MacPhersons nach der Isle of Skye aus und ist gleichzeitig ein starker Protestsong gegen die Vertreibung und Entrechtung der Highland Bevölkerung und

133 Scans der Liner Notes und Tracklisten der Alben finden sich unter o. V.: »The Etives«, <https://www.discogs.com/de/artist/5356186-The-Etives>, Stand: 09.02.2017.

134 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. 142f.

135 Obgleich angemerkt werden muss, dass die Quelle für Text und Melodie der Kennedy-Fraser-Version nicht verifiziert werden können. In der gälischen Liedtradition ist jedoch ein anderer Song unter dem Titel »Mas ann gam Mhealladh« bekannt mit ähnlichem Refrain und Melodieverlauf. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 362f.

Ausdruck der Unterstützung für die Land League¹³⁶ in den 1880er Jahren. Obgleich der Song im selben Jahr auch von Arthur Cormack aufgenommen wurde¹³⁷, ist in der mehrstimmigen A-cappella-Passage am Ende des Liedes der Einfluss Na h-Òganaichs nicht zu überhören.¹³⁸ »Maggie's Megaset«, welches das Album beschließt, zeigt darüber hinaus, welcher Quellen sich insbesondere Matheson und Shaw bedienen. So sind es nicht nur die eigenen Familienmitglieder oder andere Revivalmusiker und -bands, sondern auch Tune-Sammlungen. Die erste Tune von »Maggie's Mega Set«, den Jig »Bargenny Bowling Green«, fanden sie beispielsweise in einer Niel Gow-Collection aus dem Jahre 1800.¹³⁹ Eine weitere wichtige Quelle für die Musik Capercaillies ist darüber hinaus die umfangreiche Tape-Sammlung der School of Scottish Studies.¹⁴⁰

Die Realisierung des ersten Albums sowie öffentliche Auftritte in den ersten Jahren waren für Matheson zumeist mit erheblicher Anspannung und Nervosität verbunden, vor allem aufgrund der Tatsache, dass sie aus einer sehr musikalischen Gemeinde stammt, in der die meisten ihrer Freunde und Bekannten ebenfalls sangen und musizierten, und sie daher der Meinung war, nichts anderes oder gar Besonderes zu tun, sie vielleicht einfach nur mehr Möglichkeiten als andere gehabt habe.¹⁴¹ Diese Verwurzelung in der Community mag ein Grund für die Bodenständigkeit und Zugänglichkeit vieler traditioneller Musiker sein. Die überschaubare Größe der traditionellen Musikszene außerhalb des Privaten – insbesondere in den Highlands und Islands – sowie die enge Vernetzung der Musiker untereinander kann ebenfalls dazu beitragen.

Dass sich aus den Anfängen der Band eine über 30 Jahre andauernde internationale Karriere entwickeln würde, war im Jahr 1984 nicht abzusehen. Allein Musik auf professioneller Ebene machen zu wollen, war zu der Zeit und in der Region nicht üblich, weshalb sowohl Shaw als auch Matheson bei einem Scheitern der musikalischen Ambitionen lange Zeit ein Studium als Alternative in Betracht zogen.¹⁴²

Im Jahre 1985 konnte die noch junge Formation den Pan Celtic Song-Contest in Killarney gewinnen – wie schon Na h-Òganaich 13 Jahre zuvor.¹⁴³ Im gleichen Jahr wagte die Gruppe den Schritt hin zur musikalischen Vollzeitbeschäftigung, musste jedoch den Weggang von Joan MacLachlan (Fiddle) hinnehmen. Sie wurde durch Charlie McKerron

136 Siehe Anm. 390, Kap. 2.

137 Cormack, Arthur: *Nuair Bha Mi Òg* (Temple Records, 1984), Tr. 9.

138 »Eilean a' Chèd« findet sich auf dem Album *Scot-Free* von 1975 und ist durch unbegleiteten Solo- und Satzgesang gekennzeichnet.

139 Siehe Liner Notes zu *Cascade*. Gemeint ist damit der zweite Teil von Niel Gows *Complete Repository of Original Scots Tunes, Strathspeys, Jigs and Dances* (veröffentlicht zwischen 1799 und 1813).

140 Matheson über Donald Shaw: »[He is] bringing home tape recordings of fantastic old songs written by old *caillachs* and *bodachs*! He finds a lot of poetry there too, he loves it. The songs he sources are often in tape form; people will have tried to put the notation down, but it won't always be accurate.« Siehe Koritsas, Debbie: »Karen Matheson« (wie Anm. 130, Kap. 3), S. 41.

141 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 18:54-19:41, 36:26-36:44.

142 Ebd., Min. 19:44-20:30. Im Interview mit Robbie Shepherd erklärt Shaw: »At that time there were four or five bands that were making a living from music in that vein, folk bands, like Silly Wizard and Ossian and The Battlefield Band, Tannahill Weavers [...]«. Siehe BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, Min. 11:08-11:18.

143 Hedgeland, Neil: »The Highland Heritage« (wie Anm. 1, Kap. 3), S. 27.

(*1960) ersetzt, der in London geboren wurde, jedoch in der Moray-Region im Nordosten Schottlands aufgewachsen ist und dessen Familie ebenfalls einen musikalischen Background aufweist. So lernte er das Fiddlespiel von seinem Vater und Großonkel.¹⁴⁴ Als Tutor ist er heutzutage stark in der Weitergabe der Tradition und Jugendförderung involviert, insbesondere im Rahmen der Fèis-Bewegung.¹⁴⁵

Das zweite Album *Crosswinds* (Green Linnet, 1987) zeugt von einer technischen und musikalischen Entwicklung der Band. Das Spiel und auch der Gesang Karen Mathesons wirken selbstbewusster, wobei der auf *Cascade* eingeschlagene stilistische Weg konsequent weiter beschritten wird. Gleich im Eröffnungssset »Puirt a Beul/Snug in a Blanket« bildet neben der Gitarre der Synthesizer das harmonische Fundament, über dem sich die klare Stimme Karen Mathesons entfaltet, rhythmisch begleitet durch die Bodhrán (»Air Failinn Eilinn Oro U«). Im zweiten Abschnitt, dem Strathspey »Domhnall Dubh an Domnallaich«, ist in den Refrains der durch die Folkbands des Revivals etablierte Satzgesang der übrigen Bandmitglieder zu hören. Im nachfolgenden Set von Jigs ergänzen Whistle und Akkordeon das instrumentale Setup, sowie erstmals auch Percussioninstrumente, die nicht originär mit der irisch-schottischen Musiktradition verbunden werden – in diesem Fall die Congas. Die Percussion-Sektion wird in der Folge ein integraler Bestandteil des Capercaillie-Sounds werden. Dieser – insbesondere für die gälische Musikszene – sehr modern anmutende Sound wird nicht nur durch das Instrumentarium erreicht, sondern auch durch eine starke Synkopierung in der Rhythmus-Sektion, etwa bei »The Hills of Glenorchy/Rory MacLeod«, wobei der A-Dur-Kontrast der zweiten Tune zum dorischen Modus der ersten Melodie dem Set einen erhebenden und fröhlichen Charakter verleiht. Diese tonalen Kontraste sind jedoch auch in traditionelleren Gruppen ein gebräuchliches Stilmittel. Auch auf *Crosswinds* findet sich eine ausgewogene Mischung aus Tunes und Songs. Darunter sind Liebeslieder zu finden (»Am Buachaille Ban« [The Fair-haired Shepherd], »An Ribhinn Donn« [The Brown-haired Maiden]), tangiert wird aber auch der große Themenbereich von Emigration und Diaspora (»Soraidh Bhuam gu Barraidh« [Farewell to Barra]). Wie Runrig, die sich politisch positioniert hatten, beispielsweise in der KNO-Kontroverse durch ihren Song »Tìr an Airm«, bezogen auch Capercaillie zu aktuellen Problemen und Krisen in der Welt Stellung und rückten diese in den Fokus der Öffentlichkeit, so etwa durch »Urnaigh a'Bhan Thigreagh« [The Tigrean Woman's Prayer], der Vertonung eines Gedichts von Catriona Montgomery, das die Hungersnot in Äthiopien von 1984–1985 zum Gegenstand hat.

Capercaillie erfreuten sich einer steigenden Popularität, die sich neben zunehmender Konzerttätigkeit in Europa und Kanada beispielsweise 1987 auch in einer Tour in den

144 Hedgeland, Neil: »A Good Gaelic Grouse«, S. 35.

145 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 37:50-38:26.

Nahen Osten zeigte.¹⁴⁶ Diese war vom British Council¹⁴⁷ organisiert worden und legt den Schluss nahe, dass die junge schottische Band von einigen auch als kulturelle Botschafter des Landes verstanden wurden, was ein beachtlicher Erfolg ist, wenn man bedenkt, dass Capercaillie Songs in einer Minderheitensprache schreiben, die selbst innerhalb Schottlands um Anerkennung und Unterstützung ringen muss – damals wie heute.¹⁴⁸ Nach der Veröffentlichung von *Crosswinds* verließen sowohl Fiddler Martin MacLeod als auch Gitarrist Shaun Craig die Band. Dafür ergänzte – wenn auch nur kurzfristig – Gitarrist Anton Kirkpatrick (*1964) das Line-Up. Mit John Saich (*1960) an Bass und Gitarre konnte die Gruppe einen weiteren Neuzugang verzeichnen. Beide sind erstmals auf dem Album *The Blood Is Strong*¹⁴⁹ (Grampian Television Music, 1988) zu hören. Dieses Album beinhaltet die Musik zur gleichnamigen, für Channel 4 produzierten TV-Serie über die Kultur und Sozialgeschichte der Gälén. Es umfasst selbstkomponierte Tunes, sowie Arrangements traditioneller gälischer Songs. Diese sind thematisch vielfältig und reichen von Liebesliedern (»Fear a Bhata« [The Boatman]) bis hin zu Jacobite Songs (»Cumha do dh'Uilleam Siosal« [Lament for William Chisholm]). Hierbei wird erneut der Einfluss sowohl von Na h-Òganaich als auch von Flora MacNeil deutlich. Obwohl es sich bei »Fear a Bhata« um einen sehr bekannten gälischen Song handelt, findet er sich ebenfalls auf dem Na h-Òganaich-Album *Gael Force 3*. Es ist anzunehmen, dass Donald Shaw und Karen Matheson diese Version gut kannten. »Cumha do dh'Uilleam Siosal« wurde unter dem Titel »Mo Rùn Gael Òg« [My Fair Young Love]¹⁵⁰ bereits von Flora MacNeil auf

-
- 146 Mit ihrem modernen Sound mussten Capercaillie insbesondere auch im Ausland zunächst tradierte Vorstellungen von traditioneller schottischer Musik seitens des Publikums aufbrechen. Donald Shaw hierzu: »Particularly when we toured abroad I was aware of the fact that we were having to break down people's preconceptions of what traditional music from Scotland was. And certainly there was still, even in the early eighties [...], there was still a big audience for what would have been the kind of music hall type of Scottish song. And I think we were trying to kind of create our own pathway that said ›look, traditional song and Gaelic song and traditional music, it can be popular, at the same time it can be very much still based in its roots and quite raw and kind of real. That's what we felt about it.« Siehe BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, Min. 18:27-19:06.
- 147 Der British Council ist eine 1934 gegründete gemeinnützige Organisation zur Förderung der internationalen Beziehungen zwischen Briten und Angehörigen anderer Staaten. Diese geschieht zumeist auf den Gebieten Bildung, Kultur und Wissenschaft.
- 148 Vgl. Mervis, Scott: »Fast-rising Scottish Band Has Irish Flair«, in: Pittsburgh Post-Gazette, 29. Februar 1988, S. 16.
- 149 Dieses Album wurde 1995 noch einmal wiederveröffentlicht unter dem Label Survival Records. In dieser Version enthält das Album 6 zusätzliche Songs und Tunes. Diese entstammen zwei weiteren TV-Musiken zu den Produktionen *A Prince Among Islands* (Grampian TV, 1991) über den Besuch von Prince Charles auf der Hebrideninsel Berneray im Jahr 1991 und *Highlanders* (Grampian TV, 1995). Insbesondere Donald Shaw pflegt eine intensive musikalische Beziehung zum Film- und TV-Geschäft. Er hat mehrere Film- und Fernsehmusiken geschrieben, etwa zu *Hebrides: Islands on the Edge* (BBC 2, 2013) über die Flora und Fauna der Hebriden, und wurde 2002 mit zwei Awards der Royal Television Society ausgezeichnet. Siehe Shaw, Donald: <https://donaldshaw.net/about/>(wie Anm. 126, Kap. 3), Stand: 11.04.2017.
- 150 Der Song wurde von MacNeil auch auf dem 1. People's Festival Ceilidh gesungen und zuvor von Lomax im Juli 1951 in Glasgow aufgenommen. Siehe Association For Cultural Equity: <http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=12635>.

ihrem Album *Craobh nan Ubhal* veröffentlicht.¹⁵¹ Auch sie war ein erklärtes Vorbild für Karen Matheson. Bestimmend sind auf dem Album jedoch die Lieder über Emigration und Exil, wie etwa die bereits von der Gruppe Ossian eingespielten Songs »Oh Mo Dhùthaich« (Oh, My Country) und »Dèan Cadalan Sàmhach« [Sleep Peacefully] und das von Murdo Macfarlane komponierte Lied »S Fhada Leam an Oidhche Gheamhraidh« [Long to Me, the Winter's Night]. *The Blood Is Strong* unterscheidet sich zum einen in der Funktion als TV-Musik deutlich von seinen Vorgängeralben – die Instrumentalstücke sind teilweise recht kurz, bzw. die Songs wurden eingekürzt – zum anderen haben Capercaillie noch mehr zu ihrem eigenen Sound gefunden: Die Synth-Flächen sind erheblich präsenter, wie auch der Bass durch Neuzugang John Saich, dessen geslappte Spielweise etwa im Song »Alasdair Mhic Colla« deutlich die Einflüsse anderer populärer Musikstile wie Jazz und Funk verrät. Ebenso wird ein Markenzeichen Capercaillies erkennbar, der Kontrast von Komplexität und Einfachheit, von elaborierten übereinandergeschichteten rhythmischen Keyboard-Pattern und einfachen Up-Tempo-Tunes, die so auch in einer Pub-Session gespielt werden könnten (z. B. »Arrival Theme«). Auch auf *The Blood Is Strong* dominiert selbstverständlich die Stimme Karen Mathesons, die jedoch im Vergleich zu den vorangegangenen Alben noch einmal gereifter und sicherer wirkt. Auch scheint sie auf dem Album die für sich passende Stimmlage gefunden zu haben. Dies wird besonders deutlich in dem bereits auf *Cascade* veröffentlichten Song »Maidean na h-Airidh«, der in dieser Version eine große Terz tiefer transponiert ist.

Nach der Veröffentlichung von *The Blood Is Strong*, das in Schottland Platinstatus erreichte¹⁵² und damit als Indikator für die steigende Popularität der Gruppe fungieren kann, verließ Anton Kirkpatrick die Band. Er wurde durch Manus Lunny (*1962) an der Gitarre und Bouzouki ersetzt. Manus ist Bruder des Multiinstrumentalisten Dónal Lunny (u. a. Planxty, The Bothy Band, Moving Hearts). In Dublin geboren und aufgewachsen im County Kildare kam er bereits in jungen Jahren mit traditioneller irischer Musik in Berührung. Seit Mitte der 1980er Jahre begann er, in Schottland zu arbeiten und tourte unter anderem mit Barry Moore (besser bekannt als Luka Bloom) sowie mit Phil Cunningham und Andy M. Stewart.¹⁵³

Durch ausgedehnte Touren, unter anderem in den USA, begannen Capercaillie Ende der 1980er Jahre, sich eine Reputation als ausgezeichnete Live-Band zu erarbeiten. 1989 veröffentlichte die Gruppe ihr drittes reguläres Studio-Album *Sidewalk* (Green Linnet). Für die Produktion dieses und des nachfolgenden Albums *Delirium*, das den nationalen – und in der Folge auch internationalen – Durchbruch der Band markierte, konnte Dónal Lunny gewonnen werden, der damit maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung des Sounds der Gruppe ausübte. Manus Lunnys Bouzoukispiel fügte dem instrumentalen Setup der Band nicht nur eine neue Farbe hinzu und fungierte als eine weitere treibende Kraft der Rhythmus-Sektion, sondern erweiterte auch die Textur der Arrangements

151 Insgesamt finden sich sechs der 18 Songs von *Craobh nan Ubhal* auf verschiedenen Alben Capercaillies wieder.

152 Larkin, Collin: »Capercaillie«, in: Larkin, Collin (Hg.): *The Encyclopedia of Popular Music*, Bd. 2, London 31998 [1992], S. 922f., hier S. 922.

153 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 24:51-25:24.

durch ostinate Figuren und eigenständige kontrapunktische Melodien¹⁵⁴, während John Saichs E-Bass die Verbindung zu kontemporären populären Musikstilen herstellt. Zwei der auf dem Album enthaltenen Songs fanden sich bereits in anderer Form auf *The Blood Is Strong*: Der Waulking Song »Alasdair Mhic Cholla Ghasda« [Alexander, Son of Gallant Cholla], der in der Folge fester Bestandteil der Live-Sets von Capercaillie werden sollte, lebt vom Call-and-Response zwischen Matheson und dem Rest der Band. Das Zwischenspiel greift mit »Miss Campbell of Sheeness« bereits eine Tune aus dem nachfolgenden instrumentalen Set auf und verleiht dem Beginn des Albums eine starke Geschlossenheit. An dieser Stelle wird ein weiteres Markenzeichen Capercaillies deutlich: die Verbindung der Tradition gälischer Songs mit der instrumentaler Dance-Tunes. Dies geschieht nicht nur durch die Aneinanderreihung von Songs und instrumentalen Sets auf den Alben selbst, sondern eben auch innerhalb der Lieder in Form von Zwischenspielen. Diese Synthese ist für sich genommen keine Neuerung, haben dies doch bereits Bands wie Tannahill Weavers und – an dieser Stelle wird erneut deren Einfluss deutlich – auch Silly Wizard zuvor getan. In dieser Konsequenz und mit gälischem Songmaterial stellte die Musik Capercaillies jedoch ein Novum dar, ein Umstand, der unter anderem zur steigenden Popularität der Band in den folgenden Jahren beitrug.¹⁵⁵ Der Exile Song »Oh Mo Dhùthaich« [Oh, My Country] erinnert durch seine schwebenden Flächen aus Synth-Pads und Vocal-Sounds in seiner früheren Fassung stark an Clannads »Harry's Game«-Thema aus dem Jahr 1982, während er auf *Sidewalk* reduzierter in der Begleitung erscheint und in der Melodie gedoppelt durch die Stimme Manus Lunnys. Wie Runrigs zweite Veröffentlichung *The Highland Connection* markiert *Sidewalk* den Beginn von englischsprachigen Songs auf den Alben Capercaillies. Mit »Fisherman's Dream« wählte die Gruppe einen Song des Engländers John Martyn, der, wie Capercaillie selbst, als musikalischer Grenzgänger zwischen Folk, Jazz, Blues und Rock in Erscheinung trat. Dick Gaughans bekannter Song »Both Sides the Tweed« von dessen bedeutenden Album *Handful of Earth* (Topic, 1981) ist ein durch das gescheiterte Referendum von 1979 inspiriertes politisches Lied und musikalisches Plädoyer für die Unabhängigkeit Schottlands bei gleichzeitiger friedlicher und gleichwertiger Partnerschaft mit dem südlichen Nachbarn England (Der Fluss Tweed ist Teil der gemeinsamen Grenze).¹⁵⁶ Der Song gehört zu den ersten englischsprachigen Veröffentlichungen Capercaillies. Eine solche Zäsur lässt eine

154 Der Begriff »kontrapunktisch« ist in diesem Kontext nicht im Sinne einer klassischen strengen Satztechnik zu verstehen, sondern vielmehr als eigenständige instrumentale Gegenstimme zur Hauptmelodie.

155 Peter Shirts sieht diese Zwischenspiele auch als Marker für die regionale und lokale Verwurzelung der Band: »These high-energy solos replace what would normally be a pop-style electric guitar or saxophone solo. They serve as a powerful reminder of locality and roots that differentiate Capercaillie from Clannad, who preferred pop-style solos. Capercaillie's folk-style instrumentals, in turn, may have influenced the Irish popular group the Corrs, as this type of instrumental became a major characteristic of the Corrs' style.« (Siehe Shirts, Peter: »Mouth Music for the People: Capercaillie, Scots-Gaelic Culture as a National Symbol, and the Global Celtic Stage, Part 2«, https://www.signifyingsoundandfury.com/2014/10/mouth-music-for-people-capercaillie_20.html, Stand: 25.02.2020.

156 Gaughan nutzt hierbei eine textliche Vorlage, die James Hogg zugeschrieben wird und zuerst in dessen Sammlung *The Jacobite Relics of Scotland* (1819) erschien. Die Melodie sei – so Gaughan – von ihm selbst komponiert, obgleich es bezüglich der Urheberschaft kontroverse Ansichten gibt,

willkürliche Auswahl unwahrscheinlich erscheinen und muss daher auch als politisches Statement der Band gewertet werden. Die allgemeine Bekanntheit des Songs liegt zu einem großen Teil in der Popularisierung durch Capercaillie begründet.

Inzwischen wurden Capercaillie mit Größen der irischen und schottischen traditionellen Musikszene wie etwa De Dannan oder Silly Wizard verglichen.¹⁵⁷ Auch die irische Band Altan feierte zu der Zeit mit dem Konzept irischsprachiger Songs interpretiert von einer jungen Band nationale Erfolge. Die Sängerin Mairéad Ní Mhaonaigh erinnert sich:

»It was nice that there was a young group from Scotland doing more or less the same thing as us. They were singing in Scottish Gaelic and we were singing in Irish. But there were differences between us. We were more acoustic and they were more modern, influenced more by modern rhythms and rock'n'roll. [...] I think that both groups had the same aim, that we were wanting to reach out to a wider audience than the usual traditional music audience.«¹⁵⁸ (Irisch, englische Untertitel)

»Capercaillie's vinyl entrance into the major league«, den sich Folk Roots-Rezensent Bob Walton für die Band erhoffte, kündigte sich durch einen Label-Wechsel von Green Linnet zu Survival an, die der Gruppe einen Fünf-Alben-Deal anboten und gleichzeitig eine größere Reichweite ermöglichten.¹⁵⁹

Die erste Zusammenarbeit und Capercaillies viertes Studioalbum *Delirium* (Survival, 1991) zeigt nochmals eine deutliche musikalische Reifung der Band, die ihren Stil beibehält, zugleich jedoch auch neue Wege beschreitet – vornehmlich durch die Aufnahme selbstkomponierter Songs in das Repertoire, wofür auf *Delirium* Donald Shaw, Manus Lunny und John Saich verantwortlich zeichnen. Waren Songs und Tunes auf den Vorgängeralben gleich stark vertreten, lassen sich auf dieser Veröffentlichung deutlich mehr Songs finden. Wie schon bei Runrigs viertem Album *Heartland* und vor allem dem nachfolgenden *The Cutter and the Clan* ist auf Capercaillies *Delirium* ein deutlicher Qualitätsschritt in produktionstechnischer Hinsicht zu verzeichnen. Das Album klingt nach einer Popproduktion auf der Höhe der Zeit. Die Einbindung Ronnie Goodmans als zusätzlichem Percussionisten erweitert den Sound und lässt das Album funkiger klingen

da manche darin eine traditionelle Melodie erkennen wollen. Siehe Gaughan, Dick: »Both Sides the Tweed«, www.dickgaughan.co.uk/songs/texts/tweed.html, Stand: 24.04.2017.

157 Walton, Bob: »Sidewaulk«, in: *Folk Roots* 71 (1989), S. 43. Ein Vergleich mit De Dannan erfolgte bereits 1986 durch Hedgeland. Siehe Hedgeland, Neil: »The Highland Heritage«, S. 26. Ein solcher Vergleich ist allerdings lediglich im Hinblick auf die Aufnahme sowohl von Songs als auch von Tunes in das Bandrepertoire sowie die musikalische Behandlung der instrumentalen Melodien (etwa Harmonisierung und Gegenstimmen) sinnvoll, nicht jedoch mit Blick auf die Nutzung elektronischer Instrumente. Wenngleich auch Silly Wizard vereinzelt in ihren Songs Synthesizer-Flächen verwendeten und ein stärkerer Gebrauch elektronischer Klangerzeuger auf dem letzten Album *A Glint of Silver* offensichtlich ist, waren Silly Wizard und gerade auch die irische Band De Dannan immer stärker auf einen akustischen Sound und ein entsprechendes Instrumentarium fokussiert.

158 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 28:35-29:12.

159 Hedgeland, Neil: »A Good Gaelic Grouse«, S. 35. Vgl. Wilson, Sue: »Capercaillie«, in: *Songlines* 46 (2007), S. 48f., hier S. 49. Es folgte eine zwölfjährige erfolgreiche Zusammenarbeit mit Survival, ehe Capercaillie im Jahr 2002 zum eigenen Label Vertical (gegründet im Jahr 2000 durch Donald Shaw) wechselten. Vgl. McGrail, Steve: »Capercaillie« (wie Anm. 120, Kap. 3), S. 32.

als seine Vorgänger, womit sich Capercaillie schließlich auch von Vergleichen mit der irischen Gruppe Clannad emanzipieren konnten¹⁶⁰, die auf ihrem im Jahr zuvor veröffentlichten Album *Anam* (BMG, 1990) zum einen ihrem mit »Harry's Game Theme« etablierten Stil eines ätherischen, vokalen Klanggewebes treu bleiben und zum anderen zwar ein volles Band-Setup aufweisen, in Arrangement und Begleitung jedoch zumeist auf ein Aufbrechen des Betonungsschemas durch Synkopierung verzichten. Zudem ist auf *Delirium* der Synthesizer nicht nur als Fläche oder Bordun, sondern stärker als eigenständiges Melodieinstrument eingesetzt. Gleich der Eröffnungssong »Rann na Móna« aus der Feder Manus Lunnys fügt dem Album durch die in Irisch verfassten Lyrics nicht nur eine neue Farbe zu, sondern besticht auch durch einen raffinierten, symmetrischen Harmonieaufbau sowie überraschende Tonartwechsel, die mit unter anderem dorischem Modus (Intro) und hexatonischen Skalen (Melodie über Drone-Intro zu Beginn) als deutliche Verweise an die musikalische Tradition zu verstehen sind. Synkopierte Fiddle- und Whistle-Ostinati im dorischen Intro, Off-Beat-Betonungen des E-Pianos in Strophe und Zwischenspiel sowie dessen synkopierte Blocken im Refrain verleihen dem Song eine starke rhythmische, treibende Kraft. Mit Shaws Komposition »Waiting for the Wheel to Turn«, die mit klarem Verweis auf die Highland Clearances des 18. und 19. Jahrhunderts den zunehmenden privaten Landkauf und -besitz in der Gegenwart mit einhergehendem Verlust kulturellen Erbes und kultureller Identität thematisiert, beschreiten Capercaillie den Weg der Einbindung englischsprachiger Songs in das Repertoire konsequent weiter und zeigen einmal mehr kulturpolitisches Engagement, eine Haltung, die auch in dem bilingualen Song »Dean Sàor an Spiòrad« [Make Free the Spirit] zum Ausdruck kommt. Zudem wenden sich Capercaillie mit ihrem Song »Heart of the Highland« – wie auch schon Runrig (»Tìr an Airm«) zuvor – gegen eine zunehmende Militärpräsenz in den Highlands. In »Cape Breton Song« manifestiert sich die Erinnerung an eine von Menschenhand verursachte Brandkatastrophe¹⁶¹, »Coisich a Rùin« [Walk, My Beloved] hingegen ist ein 400 Jahre alter traditioneller Waulking Song, in dem das lyrische Ich Grüße an den Liebsten John Campbell auf der Hebrideninsel Harris ausrichten lässt.¹⁶² Häufig wird dabei die letzte Zeile der vorangegangenen Strophe (Couplet) als Beginn der nächsten Strophe wiederholt und (traditionell im Laufe des Waulkings) weitergedich-

160 Vgl. auch Hedgeland, Neil: »Delirium«, in: Folk Roots 102 (1991), S. 38f. Vgl. Hedgeland, Neil: »A Good Gaelic Grouse«, S. 37.

161 Obgleich in den Liner Notes zum Album (S. 2) konstatiert wird, die Worte des Liedtextes hätten sich durch orale Transmission derart gewandelt, dass sie jegliche Bedeutung verloren hätten und daher nicht zu übersetzen seien, handelt es sich bei dem Song um »Òran nan Tèine« [Song of Fire], komponiert von Lachlann Currie (Am Bard Ruadh) und erstmals im Jahr 1928 in der Zeitschrift *Fear na Ceilidh* abgedruckt. Er erinnert an ein Feuer in Ironville nahe Boisdale/Cape Breton. Der Song wurde ebenfalls von John Lorne Campbell während seiner Sammlung in Antigonish im Jahr 1937 aufgenommen und in seinem Buch *Songs Remembered in Exile* veröffentlicht. Siehe Anmerkungen unter Memorial University of Newfoundland Folklore and Language Archive: »Òran nan Tèine«, w www.mun.ca/folklore/leach/songs/CB/2-05.htm, Stand: 04.07.2017.

162 In anderen Versionen des Songs erinnert sich die Frau an das gemeinsame Beisammensein und fürchtet, ihrem Liebsten sei etwas Schreckliches zugestoßen. Diese Wendung gegen Ende des Liedes kommt in der Version von Capercaillie jedoch nicht zum Ausdruck.

tet.¹⁶³ Weiterhin werden mit Emigration und Vertreibung (»Servant to the Slave«) typische Thematiken gälischer Songs aufgegriffen, es lassen sich mit dem traditionellen »Aodann Srath Bhàin« [The Slopes of Strath Ban] und dem titelgebenden »Breisleach« [Delirium] jedoch auch klassische Liebeslieder finden. Beide sind sie auf ihre Art besonders. Während das erstgenannte Lied einen zurückgewiesenen Antrag des lyrischen Ichs aus männlicher Sicht thematisiert – eine in gälischen Liebesliedern eher selten anzutreffende Perspektive – haben Capercaillie mit »Breisleach« ein Gedicht des gälischen zeitgenössischen Poeten Aonghas MacNeacail vertont.¹⁶⁴ Wie schon bei Na h-Òganaich zuvor, kam es also zu einer Zusammenarbeit mit einem Barden, mit dem Unterschied, dass die Musik nicht vom Dichter selbst, sondern von Donald Shaw erdacht wurde.¹⁶⁵ Capercaillie zeigen durch die Vertonung ein Bewusstsein dafür, dass gälische Gedichte traditionell gesungen wurden und überbrücken damit die Kluft zwischen Dichter und Musiker in Anerkennung der Tatsache, dass die Person des komponierenden Bardens, wie sie beispielsweise von Murdo Macfarlane verkörpert worden war, sich nur noch selten finden ließ.¹⁶⁶

Obwohl der Stil von *Delirium* und die verstärkte Einbindung englischsprachiger Songs auch Kritik seitens der Puristen bzw. Traditionalisten und den Vorwurf des »Selling Outs« provozierten,¹⁶⁷ bedeutete die Veröffentlichung des Albums und der Verkauf von über 100.000 Exemplaren¹⁶⁸ für die Band den nationalen Durchbruch. Dies zeigte sich unter anderem dadurch, dass sie beispielsweise 1991 als Support Act bei Runrigs größtem Einzelkonzert am Loch Lomond vor etwa 50.000 Zuschauern auftraten, und dass sie verstärkt zu Festivals eingeladen wurden (z. B. Cambridge Folk Festival 1992 oder WOMAD 1992). Der wachsende Erfolg spiegelte sich auch in Auftragsarbeiten wie der Musik zur Serie *A Prince Among the Islands*¹⁶⁹ wider. Die gleichnamige EP (Survival, 1992) umfasst nicht nur ausgewählte Stücke dieser TV-Musik, sondern auch die Auskopplung »Coisich a Rùin«. Die Veröffentlichung erreichte Platz 39 der offiziellen Single-Charts. Damit war dieser gälische Song der erste, der sich in den britischen Top 40 etablieren konnte und auch Sendezeit auf BBC Radio 1 bekam.¹⁷⁰

163 Obgleich eine Vielzahl von Waulking Songs eine solche Abfolge von Couplets und Refrains aufweisen, bei der die zweite Zeile des Couplets wiederholt wird und diese den Beginn des folgenden bildet, gibt es auch alternative Strukturen, die entweder einzelne Zeilen alternierend mit entsprechenden Refrains aufweisen oder auch Couplets, deren Bestandteile nicht wiederholt werden. Siehe MacInnes, John: »Songs, Waulking, Metres of«, in: Thomson, Derick S. (Hg.), *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 274.

164 Über die Jahre kam es zwischen der Band und MacNeacail zu insgesamt vier Kollaborationen: auf den beiden Folgealben und dem bisher letzten Studioalbum Capercaillies *At the Heart of It All* (Vertical, 2013). MacNeacail verstarb am 19. Dezember 2022 im Alter von 80 Jahren.

165 Der Titel fungierte auch als musikalisches Thema für die erfolgreiche gälische TV-Serie *Machair*, die von 1993 bis 1999 produziert wurde.

166 Vgl. auch Interview mit Margaret MacLeod, Z. 693–696.

167 Vgl. McGrail, Steve: »Capercaillie«, S. 33. Vgl. Irwin, Colin: »Get Out Clause«, in: *Folk Roots* 114 (1992), S. 12.

168 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 30:20–30:40.

169 Vgl. Anm. 149, Kap. 3.

170 Official Charts: »A Prince among Islands«, www.officialcharts.com/search/singles/a%20prince%20among%20islands%20ep/, Stand: 03.07.2017. Vgl. Larkin, Collin: »Capercaillie« (wie Anm. 152,

Nach dem großen Erfolg von *Delirium* und der EP *A Prince Among Islands* folgten ausgedehnte internationale Konzerttourneen sowie die Veröffentlichung der Compilation *Get Out* (Survival, 1992). Diese beinhaltet vorwiegend Remixes und Live-Versionen bereits auf vorangegangenen Alben und Singles veröffentlichter Songs und Tunes.¹⁷¹

Im Folgejahr nahmen Capercaillie ihr fünftes Studioalbum *Secret People* (Survival, 1993) auf. Als Produzenten fungierten Dónal Lunny und Calum Malcolm. Letzterer war bereits mehrfach an Runrig-Produktionen als Mixer beteiligt. Mit dem Album beschreiten Capercaillie den auf *Delirium* eingeschlagenen Weg konsequent weiter. Sie bewegen sich erneut zwischen musikalischer Gesangs- und Instrumentaltradition und kleiden die Stücke in zeitgemäße Poparrangements. Zwar integrieren Capercaillie wie zuvor anspruchsvolle Instrumentalparts in ihre Songs, die dann vornehmlich von Fiddle und Whistle interpretiert werden, es fällt jedoch auf, dass die rein instrumentale Komponente zugunsten von Songs reduziert worden ist, inklusive einer weiteren musikalischen Zusammenarbeit mit dem Poeten Aonghas MacNeacail (»Öran«). So finden sich unter den 14 Tracks lediglich zwei instrumentale Sets. In sprachlicher Hinsicht ist auf eine ausgewogene Mischung von englischen und gälischen Songs geachtet worden. Zwar öffnen sich Capercaillie durch ihren musikalischen Stil und die Einbeziehung englischer Lyrics einem breiteren musikalischen Markt und erlangen so eine größere Reichweite, andererseits betonen sie schon in der Namensgebung des Albums die Bedeutung der gälischen Sprache und des Vorgangs mündlicher Überlieferung.¹⁷² Dementsprechend ist ein großer Teil des gälischen Materials auf dem Album oral bzw. aural an die Bandmitglieder weitergegeben worden. Die Quellen sind jeweils im Booklet angegeben. Hierzu zählen der im August 2017 verstorbene gälische Entertainer Norman Maclean (Tormod MacGill-Eain), der als Informant für den gälischen Song »Bonaparte« (eigentlich »O Gur Sunndach Mi air M' Astar« [I'm Happy on My Journey]) diente,¹⁷³ einem Loblied auf die Schotten, die in der britischen Armee gegen Napoleon gekämpft haben. Der Waulking Song »Tobar Mhoire« [Tobermory] hingegen ist von Flora MacNeil an Capercaillie überliefert worden. In dem Liebeslied, das mit gedämpfter Trompete eine ungewöhnliche Instrumentierung aufweist, sehnt sich das lyrische Ich nach ihrem Liebsten, der auf der Hebrideninsel Mull weilt. Neben diesem findet sich mit »Ho Rim Bo« ein weiterer Waulking Song (Quelle: Morag MacLeod, ehemals School of Scottish Studies) auf dem Album. Mit »Seice Ruairidh« [Roddy's Drum] ist auch ein weiteres Genre gälischer Musik auf *Secret People* vertreten. Der Track mit traditioneller Mouth

Kap. 3), S. 923. »Coisich a Rùin« war zwar bereits im Jahr zuvor als Single veröffentlicht worden, doch erst mit der EP gelang die Platzierung in den Top 40. Capercaillie spielten den Song jedoch mindestens schon drei Jahre vor Veröffentlichung von *Delirium* in ihren Konzerten. Siehe Hedge-land, Neil: »Capercaillie« (Live Review), *Folk Roots* 58 (1988), S. 77.

- 171 Ausnahmen bilden das Set traditioneller Tunes »Silver Spear Reels« sowie der *port a beul* »Pige Ruadh«. Die Zusammenstellung wurde 1999 mit fünf zusätzlichen Tracks wiederveröffentlicht.
- 172 *Secret People* bezieht sich auf eine mögliche Herkunft des Begriffs »Kelten«. Eine Interpretation der indogermanischen Wurzel *kel lautet »verbergen«. Vgl. Maier, Bernhard: *Geschichte und Kultur der Kelten*, München 2012, S. 3. Capercaillie betonen in einer Erklärung auf dem Album-Cover, dass die Kelten ihr Wissen nicht schriftlich fixiert, sondern durch orale Transmission weitergegeben hätten.
- 173 Der Song findet sich unter anderem auch in Margaret Fay Shaws Sammlung *Folksongs and Folklore of South Uist* (S. 8).

Music besteht neben dem titelgebenden *port* noch aus dem Stück »M'Eudail air do Shùilean Donna« [I Love Your Brown Eyes], das bereits Na h-Òganaich in ihrem *Puirt*-Set »Danns Aighearach« verarbeitet haben. An dieser Stelle wird erneut deutlich, welchen Einfluss die Gruppe, die Capercaillie im Booklet als »source of material and musical inspiration«¹⁷⁴ bezeichnet, auf die nachfolgenden Bands ausübte. Mit »An Eala Bhan« [The White Swan] haben Capercaillie einen Song auf das Album genommen, den sie bereits zuvor auf ihrem Erstlingswerk *Cascade* veröffentlicht hatten. In der vorliegenden Version ist es jedoch erheblich langsamer aufgenommen und von E-Dur nach B-Dur heruntertransponiert worden. Dieser Vorgang ist schon beim Song »Maighdean na h-Airidh« zu beobachten gewesen und kann auch hier mit der von der Band als zu hoch empfundenen Gesangslage Mathesons auf dem Debütalbum begründet werden. Neben den beiden Instrumentalsets »The Whinney Hills Jigs« und »The Harley Ashtray« (inklusive zweier Tunes von Marc Duff und Charlie McKerron) finden sich auch Eigenkompositionen der Bandmitglieder auf dem Album. Die Themen reichen hierbei von Kritik an den ökonomischen Zuständen in den Highlands (»Four Stone Walls«) über die Vergegenwärtigung historischer Ereignisse (»Crime of Passion«¹⁷⁵) bis hin zu ökologischen Fragestellungen (»Miracle of Being«, »Black Fields«¹⁷⁶).

Das folgende Jahr markierte für Capercaillie eine künstlerische Krise. Ausgelöst wurde diese durch das Bestreben des Musikverlags BMG (an den Survival zu dem Zeitpunkt lizenziert war), Capercaillie – vor allem auch in finanzieller Hinsicht – stärker unter dem Label World Music und Celtic Music zu vermarkten.¹⁷⁷ Das Ergebnis war eine Compilation von neugemixten und -produzierten Songs, die bereits auf vorangegangenen Alben (insbesondere *Secret People*) veröffentlicht worden waren. Die Zusammenstellung mit dem Titel *Capercaillie* (Survival, 1994) wurde von Will Mowat produziert, der zuvor für die britische Soul- und R&B-Gruppe Soul II Soul komponiert und Produktionsaufgaben übernommen hatte. Entgegen der Äußerung im Booklet¹⁷⁸ waren die Bandmitglieder – zumindest im Nachhinein – wenig angetan vom Ergebnis der Zusammenarbeit. Dies lag unter anderem an fehlendem künstlerischem Einfluss auf die Produktion – was vor allem auch ein Indiz für die Macht von Musikverlagen ist. War die ursprüngliche, auf zwei Songs (»When You Return« und »Alasdair Mhic Cholla Ghasda«) beschränkte Kollaboration mit Mowat eher als musikalisches Experiment gedacht, hätten die Verantwortlichen bei BMG die Bänder in Gänze an Mowat übergeben mit dem Auftrag, ein komplettes Album zu produzieren, so Donald Shaw im Interview mit Colin Irwin.¹⁷⁹ Hört man die neugemixten Tracks, erscheinen sie angesichts des verstärkten Einsatzes von (teils synthetischer) Percussion, Drum Machine, Loops und Samples seltsam losgelöst

174 Capercaillie: Liner Notes zu *Secret People* (Survival, 1993). S. 1.

175 Der Song kommemoriert das politisch motivierte Massaker an den Mitgliedern des Clans MacDonald von Glencoe vom 13. Februar 1692 anlässlich dessen 300. Jahrestages.

176 Der Song entstand angesichts des Untergangs des Öltankers »Braer« vor Shetland im Januar 1993. In »The Islands«, einem Song der Electric Folk-Gruppe Fairport Convention, wird ebenfalls dieses Unglücks gedacht.

177 Irwin, Colin: »Gaelic World«, in: *Folk Roots* 175/176 (1998), S. 49–53, hier S. 51.

178 »[...] we hope you enjoy the new versions as much as we did realising them.« Siehe Capercaillie: Liner Notes zu *Capercaillie* (Survival, 1994). S. 1.

179 Irwin, Colin: »Gaelic World« (wie Anm. 177, Kap. 3), S. 51.

vom eigentlichen musikalischen Stil der Band. Besonders deutlich wird dies beim Song »Breisleach«, dem in der neuen Version der Titel »When You Return« gegeben worden ist. Dieses sehr intime Liebeslied verliert durch die im Mix sehr präsent gehaltenen Loops aus dem Drum Computer stark von seiner Atmosphäre, mehr noch, durch die gesampelten und ins Englische übersetzten Teile des Liedtextes vermag der Hörer teilweise die eigentlich gesungenen Worte Karen Mathesons nicht mehr deutlich zu vernehmen.¹⁸⁰ Dies ist umso tragischer, als es doch gerade die Worte sind, die in gälischen Liedern als gesungene Lyrik von besonderer Bedeutung sind.

Problematisch sei laut Karen Matheson zudem der Versuch des Verlags gewesen, mit Blick auf den Massenmarkt die Komposition englischsprachiger Songs zu forcieren. Zunehmend ausgebrannt durch die Belastung intensiven Tourens, fühlten die Mitglieder der Band eine Art Identitätsverlust als Gruppe aber auch in musikalischer Hinsicht, da sich die neuen Arrangements nicht leicht auf die Bühne und in den Live-Kontext transportieren ließen, zumal diese bei vielen Fans auf Irritation stießen.¹⁸¹ Donald Shaw hierzu:

»We moved away from it all, as it wasn't really us. We learnt a lot, of course, but this project forced us to re-think. A touring band needs to be able to translate their music easily to the stage.«¹⁸²

In dieser Zeit der Suche nach musikalischer Orientierung und sich abzeichnender personeller Veränderungen erschien die Arbeit am Soundtrack des Hollywoodfilms *Rob Roy* (USA/UK 1995) als eine willkommene Abwechslung. Sollte Karen Matheson ursprünglich lediglich die Protagonisten für eine Tanzszene auswählen, überzeugten sie und die Band durch ihre musikalischen Fertigkeiten Regisseur Michael Caton-Jones, den Score von Carter Burwell (Virgin, 1995) durch selbstkomponierte und arrangierte Musik zu ergänzen.¹⁸³ Neben zwei Reel-Sets¹⁸⁴ ist es insbesondere das gälische Lament »Ailein Duinn« [Dark-haired Alan]¹⁸⁵, das aus dem Soundtrack im besonderen Maße heraussticht und von Karen Matheson selbst im Film vorgetragen wird.¹⁸⁶ Ungeachtet der historischen

180 Siehe Capercaillie: *Capercaillie* (Survival, 1994), Tr. 2, ab Min. 2:00. Dies trifft insbesondere auf den Widescreen Mix zu. Siehe ebd., Tr. 10.

181 Koritsas, Debbie: »Karen Matheson«, S. 40. Vgl. Irwin, Colin: »Gaelic World«, S. 51. Auch die Kritiker sahen das Ergebnis mit gemischten Gefühlen. Während einige grundsätzlich Kollaborationen gälischer Musiker über Stil- und Genregrenzen hinaus begrüßten, vermochte das Album dennoch nicht, sie zu überzeugen. Vgl. Cooper, Kevin: »Capercaillie«, in: *The Living Tradition* 8 (1994/1995), S. 8. Vgl. Walton, Bob: »Secret People II – The Remix«, in: *Folk Roots* 137 (1994), S. 51.

182 Koritsas, Debbie: »Donald Shaw«, in: *The Living Tradition* 64 (2005), S. 30f., hier S. 30.

183 Melhuish, Martin: *Celtic Tides*, S. 33.

184 Burwell, Carter: *Rob Roy* (OST) (Virgin, 1995), »The Gaelic Reels« (Tr. 6), »The Blunt Reels« (Tr. 12).

185 Eigentlich »Ailein Duinn O Hì Shiùbhlainn Leat«, in dem Klage lied trauert das lyrische Ich um den bei einem Schiffsunglück ertrunkenen Verlobten, 1786 komponiert von Annie Campbell im Schmerz über den Tod von Allan Morrison. Vgl. ebd. Tr. 7.

186 Siehe *Rob Roy* (USA 1995, Michael Caton-Jones), Min. 47:54–50:24. In der gleichen Szene ist im Übrigen auch Angus R. Grant zu sehen, der im Oktober 2016 verstorbene Fiddler und Frontmann der schottischen Acid-Folk Band Shooglenifty, mit dem Matheson auf dem Soundtrack das Lied »Theid mi Dhachaigh« [I Will Go Home] singt. Vgl. Burwell, Carter: *Rob Roy*, Tr. 15.

Ungenauigkeiten des Films – eine Eigenschaft, die er mit dem im gleichen Jahr herausgekommenen Blockbuster *Braveheart* (USA 1995, Mel Gibson) gemein hat – trug *Rob Roy* auch zur weiteren Popularisierung der Musik Capercaillies bei.

Das Jahr 1995 sah nicht nur Capercaillies Beteiligung am Soundtrack zu *Rob Roy*, sondern auch die Veröffentlichung ihres sechsten Studioalbums *To the Moon* (Survival, 1995) – das erste Album in Eigenproduktion seit *Crosswinds*. Shaw hatte sich nach der Produktion von *Secret People* ein eigenes Studio eingerichtet und genoss die neuen künstlerischen Freiheiten und Möglichkeiten zu musikalischen Experimenten. Die nötige technische Expertise hatte er während der Produktion der vorangegangenen Alben von Dónal Lunny und Calum Malcolm erworben.¹⁸⁷ Die Experimentierfreude Shaws zeigt sich in einer farbigeren Soundgestaltung des Albums. Es werden viele Raumeffekte genutzt, aber auch Effekte, die den eigentlichen Sound der Instrumente beeinflussen.¹⁸⁸ Damit verfolgen Capercaillie die musikalische Entwicklung von überwiegend akustisch gehaltenen Arrangements mit traditioneller Instrumentierung hin zu Poparrangements mit Jazz-Einflüssen seit *Delirium* konsequent weiter. Eine Variation erfährt das instrumentale Setup durch die Involvierung von Fred Morrison (Highland Smallpipes) und Davy Spillane (Uilleann Pipes), mit denen die Band bereits bei der Produktion des *Rob Roy*-Soundtracks zusammengearbeitet hatten. Dies geschieht allerdings auf Kosten des Akkordeons, das außer in den »Rob Roy Reels« und in dem mit spanischem Kolorit versehenen »La Paella Grande« (gegen Ende im Mix) gar nicht präsent ist. Inspiration erlangt der Sound des Albums auch durch andere europäische und außereuropäische Musiken und Stile. So erinnert der auf Spanisch gesungene Beginn von »Why Won't You Touch Me« an den Iscathamiya-Gesang südafrikanischer Zulu, während sich gegen Ende des Songs auch Latinrhythmen in das musikalische Gewebe mischen. Offensichtlich beeinflusste die World Music-Welle Mitte der 1990er Jahre auch die Produktion dieses Capercaillie-Albums. Auffällig an *To the Moon* ist die Tatsache, dass das Album bis auf wenige Ausnahmen kaum traditionelles Material enthält, sondern hauptsächlich Eigenkompositionen der Bandmitglieder. Mit vier Songs (darunter einer in irischem Gälisch) ist auch der gälische Anteil im Vergleich zum vorangegangenen Album reduziert worden. Eröffnet wird das Album jedoch mit dem traditionellen *port a beul* »A Nighean Donn« [To the Brown-haired Girl], in dem die Schönheit des besungenen Mädchens gepriesen wird. Kombiniert wird das Stück mit einem Song aus der Feder Norman MacLeans. Im titelgebenden »A Ghealalaich« [To the Moon] wird der Mond um Schutz und Beistand sowie einen reichen Viehbestand ersucht. Offenbar wird auf vorchristliche Bräuche rekurriert, ein Topos, der auch in »Fear-Allabain« [The Wanderer] anklingt. Dieser Song – eine Gemeinschaftsarbeit von Donald Shaw, Norman MacLean und Aonghas MacNeacail – über das Motiv des Unterwegsseins und des Ausbrechens aus der Enge der Stadt (ein Thema, das auch häufiger von Runrig musikalisch verarbeitet worden ist) nimmt mit den Begriffen *chaoruinn* [Vogelbeere] und *challtuinn* [Haselnuss] bewusst Anleihen aus der keltischen Mythologie, nach der diesen Pflanzen eine Schutzfunktion sowie das Erlangen von

187 McGrail, Steve: »Capercaillie«, S. 33.

188 Etwa der Flanger auf den Synthesizer-Flächen, hörbar beispielsweise in Tr. 1 bei Min. 1:44 oder selbiger Effekt im Gitarrensound bei Tr. 4 ab Min. 1:10.

Wissen und Weisheit zugeschrieben werden.¹⁸⁹ Wie schon auf *Delirium* findet sich auch auf dem vorliegenden Album ein irischsprachiger Song von Manus Lunny. In »Níl Sí InGrá« [She Is Not in Love] beklagt das lyrische Ich seine unglückliche Ehe, welche jedoch überwunden scheint. Schließlich wurde auch das bereits aus *Rob Roy* bekannte und populäre, von Synthesizerflächen, Uilleann Pipe und Drumloops getragene »Ailein Duinn«, das zuvor bereits als Single aus dem Soundtrack ausgekoppelt worden war, auf das Album genommen. Natürlich fehlen mit »La Paella Grande«, »Rob Roy Reels« und »Eastern Reel« nicht die instrumentalen Sets, für die Capercaillie – insbesondere im Live-Kontext – bekannt und beliebt sind. Mit dem Antikriegslied »God's Alibi« findet sich auf *To the Moon* jedoch auch der kritische Blick auf das zu dem Zeitpunkt aktuelle Weltgeschehen angesichts der gerade erst überstandenen Jugoslawienkriege.

Nach der Veröffentlichung von *To the Moon* kam es innerhalb der Band zu personellen Veränderungen. Bereits im Booklet zur CD wird Gründungsmitglied Marc Duff lediglich als Gastmusiker aufgeführt. Er verließ die Band im gleichen Jahr, um eine Solokarriere zu verfolgen und eigene musikalische Projekte umzusetzen. Er wurde durch Fred Morrison ersetzt, doch war klar, dass dies nur eine temporäre Lösung sein würde.

Zu dieser Zeit hatten die Mitglieder der Band beschlossen, insgesamt ein wenig unabhängiger voneinander zu werden und auch individuelle musikalische Ambitionen zu verfolgen.¹⁹⁰ Bereits im Vorjahr waren Donald Shaw und Karen Matheson Teil des Projektes L'Heritage des Celtes nach einer Idee der Bretonen Jakez Bernard und Dan Ar Braz.¹⁹¹ Diese Kollaboration von über 50 Künstlern aus dem keltischen Sprach- und Kulturraum erlebte nach ihrem Debütkonzert auf dem 70. Festival de Cornouaille 1993 eine ungeahnte Popularität und nahm in den Folgejahren mehrere erfolgreiche Alben auf, an denen Shaw und Matheson unter anderem mit Songs von Murdo Macfarlane mitwirkten (»Cànan nan Gàidheal« und »Mi le m'Uilinn«). 1996 vertrat die Gruppe Frankreich beim Eurovision Song Contest¹⁹², konnte mit ihrem Stück »Diwanit Bugale« jedoch nur den 19. Platz erringen. Im gleichen Jahr veröffentlichte Karen Matheson auch ihr erstes Soloalbum mit dem Titel *The Dreaming Sea* (Survival, 1996), auf dem sich neben Kompositionen des schottischen Songwriters James Grant auch traditionelle gälische Songs wie der Jacobite Song »An Fhìdeag Airgid« [The Silver Whistle], der bereits von Runrig neuvertonte Waulking Song »'Ic Iain 'Ic Sheumas« oder aber auch Macfarlanes »Mi le m'Uilinn« fin-

189 MacLeod, Sharon Paice: *Celtic Myth and Religion: A Study of Traditional Belief, with Newly Translated Prayers, Poems and Songs*, Jefferson (NC)/London 2012, S. 6, 100, 157. Wie der Apfelbaum symbolisiere – so MacLeod – der Haselstrauch eine Verbindung zur Otherworld in der gälischen Mythologie. Vgl. auch das Kapitel 4.2.3 zur Traditionalisierung im Werk Runrigs insbesondere den Abschnitt zur Verwendung traditioneller Symbolik und Metaphorik.

190 »Capercaillie – Interview with Terry Marshall«, hochgeladen von Talkingwith Terry am 08.07.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=JQ761thJW38&t=8s>, Stand: 25.10.2017, Min. 4:19-4:50.

191 Dan Ar Braz war 1976 kurzzeitig Mitglied von Fairport Convention. Zuvor hatte er als Gitarrist intensiv mit Alan Stivell zusammengearbeitet und hatte damit zusammen mit seinen Soloprojekten großen Anteil am Revival bretonischsprachiger Musik.

192 Diese Entscheidung ist möglicherweise kulturpolitisch motiviert gewesen und kann als Zueignung an die Förderer der bretonischen Sprache gewertet werden. Das Bretonische ist in Frankreich jedoch bis heute nicht als offizielle Sprache anerkannt.

den lassen.¹⁹³ Seit 1995 haben darüber hinaus sowohl Karen Matheson als auch Donald Shaw an der überaus erfolgreichen musikalischen TV-Produktion *Transatlantic Sessions* teilgenommen. Diese Kollaboration verschiedener Musiker aus Schottland, Irland, England und Nordamerika unter der Leitung von Shetland-Fiddler Aly Bain und Lap Steel Guitar-Spieler Jerry Douglas stellt anhand eines erstklassigen Ensembles nicht nur die unterschiedlichen Musiktraditionen diesseits und jenseits des Atlantiks vor, sondern erkundet auch deren Gemeinsamkeiten.¹⁹⁴

Nach zweijähriger Mitgliedschaft verließ Fred Morrison die Band. Er wurde vom englischen Flötisten und Uilleann Piper Michael McGoldrick (*1971) abgelöst. McGoldrick, Sohn eines irischen Whistle-Spielers aus Galway und einer irischen Sängerin aus Castletobar im County Mayo, wurde in Manchester geboren und durch die vitale irische Musikszene der Stadt geprägt. Er lernte seine ersten Tunes von seinem Vater, erhielt jedoch auch Unterricht durch die Comhaltas Ceoltóirí Éireann.¹⁹⁵ McGoldricks Vater sprach Irisches Gälisch, er selbst jedoch nicht. Zu seinen musikalischen Einflüssen gehören die Flötisten und Piper Matt Molloy (Dubliners, Planxty, The Bothy Band), Paddy Keenan (The Bothy Band), Liam O'Flynn (Planxty) und Davy Spillane (Moving Hearts), sowie seit dem Album *Sidewalk* zunehmend auch Capercaillie selbst.¹⁹⁶ Schon früh zeichnete sich ab, dass McGoldrick ein musikalischer Grenzgänger zwischen Pop, Jazz, Rock und der traditionellen Musik Irlands sein würde. Ursprünglich Schlagzeuger und Bodhrán-Spieler, begann er seine Karriere mit 15 Jahren als Flötist in der Folk Rock-Band Toss the Feathers, die durch regelmäßige Auftritte im 32 Club in Manchester schnell an Popularität gewann. Mit zunehmendem Bekanntheitsgrad entschied sich McGoldrick, Musik als Hauptberuf auszuüben. Er blieb 10 Jahre bei der Gruppe und nahm mit dieser mehrere Studio- und Livealben auf.¹⁹⁷ 1995 gewann er den BBC Young Tradition Award und spielte kurzzeitig in den erfolgreichen Irish Music-Bands Flook und Lúnasa, ehe er 1997 dauerhaft bei Capercaillie einstieg.¹⁹⁸ Mit seinem Solo-Album *Fused* (Vertical, 2000) festigte McGoldrick seinen Ruf als virtuoser Künstler, der permanent bestrebt ist, die »Grenzen« der traditionellen Musik auszuloten und zu überschreiten. Im darauffolgenden Jahr gewann er

193 Matheson hat in der Folge vier weitere Soloalben veröffentlicht: *Time to Fall* (Vertical, 2002), *Downriver* (Vertical, 2005), das rein gälische Album *Urram* (Vertical, 2015), mit dem sie gewissermaßen zu ihren musikalischen Wurzeln zurückgekehrt ist, und *Still Time* (Vertical, 2021).

194 Various: *Transatlantic Sessions* 1–6, (Whirlie Records, 2007, 2008 [1995], 2009, 2011 [1998], 2012, 2013). Die beiden ersten Teile wurden 1995 bzw. 1998 produziert.

195 Die Comhaltas Ceoltóirí Éireann [Society of Irish Musicians] ist eine 1951 gegründete Gesellschaft zur Förderung des irischen Tanzes, der Musik, Sprache und Kultur. Sie organisiert den jährlich stattfindenden Wettbewerb *Fleadh Cheoil* und ist vergleichbar mit der An Comunn Gàidhealach, allerdings durch weltweit über 400 Zweigstellen und Niederlassungen international operierend. Aufgrund ihrer organisierenden Rolle in der Erforschung traditioneller Musik und ihres (Sound-)Archives weist sie auch Ähnlichkeiten mit der School of Scottish Studies auf.

196 McGrail, Steve: »Michael McGoldrick Goes Back to His Roots«, in: *The Living Tradition* 44 (2001), S. 24–26, hier S. 24, 26. Vgl. auch Irwin, Colin: »The Flute Route«, in: *fRoots* 324 (2010), S. 45–49, hier S. 46.

197 McGrail, Steve: »Michael McGoldrick Goes Back to His Roots« (wie Anm. 196, Kap. 3), S. 24. Vgl. Irwin, Colin: »The Flute Route« (wie Anm. 196, Kap. 3), S. 46.

198 Vgl. Koritsas, Debbie: »Mike McGoldrick«, in: *The Living Tradition* 75 (2007) S. 30–32, hier S. 31. Vgl. Jones, Simon: »Something Fishy«, in: *Folk Roots* 205 (2000), S. 14.

den Radio 2 Folk Award. Seitdem ist McGoldrick auch ein begehrter Sessionmusiker, der an der Produktion von bisher über 50 Alben beteiligt war und mit diversen Größen der irischen und schottischen traditionellen Musik zusammengearbeitet hat.

Das erste Album mit Michael McGoldrick als Flötist und Piper – wengleich noch als Gastmusiker aufgeführt – und zugleich Capercaillies siebtes Studioalbum ist *Beautiful Wasteland* (Survival) aus dem Jahr 1997. Es wurde nach einer Spanientour im März des Jahres in Andalusien aufgenommen.¹⁹⁹ Im Vergleich zum Vorgängeralbum findet sich auf dieser Veröffentlichung deutlich mehr traditionelles und somit auch gälisches Liedmaterial, vor allem in der Form des *port a beul*. Donald Shaw hierzu:

»I think it has a very strong Gaelic element because we hadn't written much, so the very natural direction for Karen vocally is traditional Gaelic songs that she learned as a kid. It's almost like digging for gold. You start making music and she remembers songs. She has all these songs she knows by osmosis and suddenly she'll come out with something she remembers that she's had at the back of her head since she was a child. There was a strong element of that when we were recording.«²⁰⁰

Neben dem verstärkt in Erscheinung tretenden gälischen Moment zeigt sich auf dem Album noch deutlicher als auf dem Vorgänger der Einfluss des World-Music-Booms, vor allem in Gestalt der Gruppe Hijas del Sol/Sibeba.

Das Album wird von einer Kombination zweier gälischer Songs, einem Dandling Song und einem *port a beul*, eröffnet. Dandling Songs werden Babys und Kleinkindern für gewöhnlich vor dem Füttern oder dem Zubettgehen vorgesungen. Im titelgebenden »M'ionam«²⁰¹ [I Desire] träumt die Mutter davon, dass ihr Baby einmal ein Kapitän sein und ihr ein prächtiges Kleid aus der Ferne mitbringen wird. Der sich anschließende *port* handelt von Eierlegenden Hennen auf der Halbinsel Sleat (Skye), hat jedoch wie so häufig bei Mouth Music inhaltlich keinen tieferen Sinn. In der Folge finden sich noch weitere *puirt* auf dem Album, so etwa »The Tree« (eigentlich »Crathadh d'Aodaich« [With Sails Unfurled]), in dem das lyrische Ich seinen Liebsten sehlich zurück erwartet – vom Sound und Drive her drängen sich dem Hörer Parallelen zur Musik der 1990 gegründeten Acid-Folk Band Shooglenifty auf.²⁰² »Hebridean Hale-Bopp«²⁰³ ist ein Set dreier *puirt* – »O Ho Phirearaig« [The Periwig], das Liebeslied »Tha Mi Sgith« [I Am Tired] und »Null Thar nan Eileanan« [Over the Isles], das Auswanderung und Reisen thematisiert. Der World-Music-Einfluss zeigt sich hierbei im Klang des Berimbau, gespielt von David Robertson. »Finlay's« ist eine Kombination zweier *puirt* (»Cha Tèid Fionnlagh a dh'Eige« [Finlay Won't Go to Eigg] und »Thoir a-nall Ailean thugam« [Bring Allan over to Me],

199 Siehe Capercaillies: Liner Notes zu *Beautiful Wasteland* (Survival, 1997), S. 2.

200 Irwin, Colin: »Gaelic World«, S. 49.

201 Ausgeschrieben lautet der Songtitel »M'ionam air a Gille Bheag« [I Desire The Wee Boy].

202 Schlagzeuger James Mackintosh, Mitbegründer der Band Shooglenifty, ist passenderweise als Gastmusiker im Song »Cò Nì Mire Rium« zu hören.

203 Große Teile des Albums wurden zu der Zeit aufgenommen, als der gleichnamige Komet hell strahlend am Himmel zu sehen war.

die es in dieser Verbindung als Aufnahme in der School of Scottish Studies gibt²⁰⁴ und die womöglich als Inspirationsquelle für die Neuinterpretation durch Capercaillie gedient hat.²⁰⁵ Der Schlusstrack »Sardinia« schließlich enthält *puirt*, die bereits von Na h-Òganaich als »Danns Aighearach« aufgenommen worden waren. Teile dieses *ports* waren von Capercaillie auch auf dem Album *Secret People* in »Seice Ruairidh« verarbeitet worden. Fälschlicherweise wird im Booklet Charlie McKerron als einziger Urheber des Titels genannt, Text und Melodie sind jedoch traditionell. Am deutlichsten ist der World-Music-Einfluss im Titel »Inexile« (eigentlich »Ille Dhuinn Chaidh Tu'm Dhith« [Brown-haired Lad, You Have Left Me]) zu spüren. Dieser Love Song, in dem die Protagonistin den Schmerz über die Trennung von ihrem Liebsten zum Ausdruck bringt, ist Iain Mac-an-Aba zugeschrieben, einem Lehrer aus Kilmuir/Skye, der zur Wende des 19./20. Jahrhunderts lebte.²⁰⁶ Der Beginn des Songs ist in der Bantusprache Bube gehalten und wird von den Stimmen Piruchi Apo Botupás und Paloma Loribo Apos von der Insel Bioko in Äquatorialguinea getragen. Das Duo hatte sich in den frühen 1990er Jahren insbesondere innerhalb der spanischsprachigen World-Music-Gemeinde einen Namen gemacht, zunächst unter der Bezeichnung Las Hijas del Sol, später als Sibeba, benannt nach ihrem erfolgreichen Debütalbum.²⁰⁷ Auch in »Cò Nì Mire Rium« [Who Will Flirt with Me]²⁰⁸, einem fröhlichen Clapping Song im 6/8-Takt, sind die beiden zu hören – jedoch überwiegend mit kurzen Einwüfen. Wie schon auf den zuvor veröffentlichten Alben *Delirium* und *To the Moon* findet sich auch auf *Beautiful Wasteland* ein Stück in irischer Sprache aus der Feder Manus Lunnys. »Thiocfadh Leat Fanacht« [Would You Come Stay with Me] ermutigt junge Menschen in die Welt hinaus zu ziehen, jedoch immer auch in die Heimat zurückzukehren.²⁰⁹ Mit »Am Mur Gorm« [The Blue Rampart] haben Capercaillie zudem ein Gedicht Sorley MacLeans vertont, das dieser bereits im Jahr 1943 erstmals veröffentlicht hatte. Es preist die Natur und Landschaft der Insel Skye. Shaw und Matheson haben den Versen MacLeans einen englischen Refrain beigestellt, ein Vorgehen, das wiederum Capercaillies künstlerischen Ansatz bilingualen Songwritings widerspiegelt. Auch in Shaws englischsprachigem Song »Beautiful Wasteland« lobpreist das lyrische Ich die Landschaft seiner Heimat, verknüpft diese jedoch auch implizit mit einer Kritik an der englisch geprägten Kulturpolitik vergangener Jahrzehnte. Mit »Kepplehall/25 KTS« findet sich lediglich ein reiner Instrumentaltrack auf dem Album

204 Die beiden *puirt* wurden 1957 von Hamish Henderson aufgenommen während eines Cèilidhs bei Morris Blythman. Siehe School of Scottish Studies: »Cha tig Fionnlagh a dh'Eige/Thoir a-nall Ailean thugam« (gesungen von Norman MacLean, Track ID: SA1957.111.1), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/39210/1, Stand: 15.01.2018.

205 In der Version von Capercaillie ist jedoch das Tempo erhöht und der Takt von einem 2er in einen 4er geändert worden.

206 Vgl. Martin, Christine: *Gaelic Songs of Skye*, Breakish/Isle of Skye 2001, S. 93. Vgl. Loughran, Anne: *Gaelic Literature of the Isle of Skye: An Annotated Bibliography*, www.skyelit.co.uk/poetry/poets6.htm, Stand: 15.01.2018.

207 Dominguez, Manuel: »Equatorial Guinea«, in: Broughton, Simon/Ellingham, Mark/Trillo, Richard u.a. (Hg.): *World Music (Rough Guide). Vol. 1: Africa, Europe and the Middle East*, London 2000 [1999], S. 477–479, hier S. 478f.

208 Der Song wurde für die gälische TV-Sendung *Tasci* produziert. Siehe Irwin, Colin: »Gaelic World«, S. 51.

209 Vgl. Capercaillie: Liner Notes zu *Beautiful Wasteland* (wie Anm. 199, Kap. 3), S. 4.

– auch dies ist im Vergleich zu zuvor veröffentlichten Alben ein Novum. Mit *Beautiful Wasteland* haben Capercaillie ein Album geschaffen, das frisch und modern klingt (insbesondere durch die Drums und Percussion von Wilf Taylor und David Robertson, letztgenannter wurde ab dem Album festes Mitglied der Band), gleichzeitig den Zeitgeist der World Music (vor allem afrikanischer Musik)²¹⁰ und deren Inkorporation in das eigene musikalische Werk widerspiegelt und dabei dennoch fest in der gälischen Songtradition verankert ist – all dies auf höchstem spiel- und produktionstechnischen Niveau. Entsprechend positiv wurde das Album von der Kritik aufgenommen.²¹¹

Auch die nächste Veröffentlichung Capercaillies im darauffolgenden Jahr enthält größtenteils traditionelles Material, obgleich die Aufnahmen bereits drei Jahre zuvor entstanden waren. *Glenfinnan (Songs of the '45)* (Survival, 1998) enthält die Musik zu einer im Sommer 1995 über Nacht gedrehten BBC-Dokumentation anlässlich des 250. Jahrestages des Beginns der letzten Jakobitenrebellion im Jahr 1745.²¹² Sie erinnert an den 19. August 1745, an dem Charles Edward Stuart nach seiner Ankunft auf dem schottischen Festland in Glenfinnan²¹³ seine Standarte hisste, und der als Beginn der Rebellion angesehen wird. Das noch im alten Line-up zusammen mit Marc Duff und Fred Morrison eingespielte Album enthält vornehmlich Jacobite Songs, die etwa zur Zeit der historischen Ereignisse entstanden sind. Darüber hinaus beinhaltet das ursprünglich nur über Mail Order erhältliche Werk eine Tune aus der Feder Charlie McKerrons (»Alasdair's Tune«) und zwei zusätzliche Tracks, die eigentlich für die beiden ITV-Dokumentationen *High Tops* (Natural World) und *The Making of Rob Roy* komponiert bzw. arrangiert worden waren.²¹⁴ Bis auf Capercaillies Komposition »Gaelic Psalm Theme« und das traditionelle »Mo Rùn Gael Òg« lassen sich alle Songs in John Lorne Campbells Sammlungen *Highland Songs of the Forty-Five* und *Hebridean Folksongs* finden. Die meisten der auf *Glenfinnan* veröffentlichten Jacobite Songs stellen die Jakobitenrebellion von 1745 in einem positiven Licht dar und zeichnen ein glühendes Bild ihres Anführers Charles Edward Stuart. So etwa »Òran air Bhreith a Phrionnsa Tearlach« [A Song upon the Birth of Prince Charles] von John MacLachlan, nach dem die Geburt des Prinzen goldene Zeiten für die Highlandbevölkerung verheißt. Dessen Landung auf dem schottischen Festland am Loch Shiel im Lande der Clanranalds wird im Song »Òran Eile don Phrionnsa« [Another Song to the Prince] des großen gälischen Dichters Alasdair Mac Mhaighstir Alasdair (Alexander Macdonald) besungen, wie auch im traditionellen »An Fhìdeag Airgid« [The Silver

210 Man denke dabei etwa an das im Jahr zuvor auf Peter Gabriels Real World Label erschienene Debütalbum *Volume 1: Sound Magic* (1996) des Projekts Afro Celt Sound System, dessen Konzept Donald Shaw jedoch skeptisch gegenüberstand, da es seiner Meinung nach zu wenig Einflüsse afrikanischer Musik aufwies und daher eher als »Dance Celts« denn als »Afro Celts« hätte bezeichnet werden müssen. Vgl. Irwin, Colin: »Gaelic World«, S. 53.

211 Vgl. Irwin, Colin: »Beautiful Wasteland«, in: *Folk Roots* 172 (1997), S. 52. Vgl. MacKenzie, Chris: »Beautiful Wasteland«, in: *The Living Tradition* 24 (1997), S. 44.

212 O'Regan, John: »Capercaillie«, in: Booklet zu *Grace and Pride: The Anthology 2004–1984* (Survival, 2004), S. 4–10, hier S. 8.

213 Im Gedenken daran ist an dieser Stelle 70 Jahre später im Jahr 1815 durch Alexander Macdonald of Glenaladale das Glenfinnan Monument errichtet worden.

214 Vgl. Elliot, Russell W.: »Album Review Glenfinnan (Songs of the '45)«, www.musicaldiscoveries.com/reviews/songs45.htm, Stand: 01.02.2018.

Whistle], in dem das lyrische Ich Stuart auf seinem Schiff mit drei silbernen Masten willkommen heißt, wobei lediglich neun der über dreißig Strophen durch Capercaillie vertont worden sind. Ein eher martialisches Bild zeichnen die Songs »Òran do Loch Iall« [Song to Lochiel] und »Clo Mhic Ille Mhicheil« [Carmichael's Tweed]. Der erstgenannte (eigentlich »Òran do Dhomhnull Bàn Mac Dhomhnuill Dhuibh Tighearna Loch Iall« [A Song to Donald Ban Son of Donald Dubh, Laird of Lochiel]) lobpreist den Mut Donald Cameron of Lochiels, eines der führenden Befürworter der Sache der Stuarts und spart nicht an brutalen Beschreibungen der im Kampf Getöteten. Letzterer sollte die Anhänger des Young Pretender ermutigen, sich ein weiteres Mal zu erheben, wobei die erneute Rebellion durch die Metapher eines Waulkings symbolisiert wird. Der bereits zuvor auf *The Blood Is Strong* unter dem Titel »Cumha do dh'Uilleam Siosal« [Lament for William Chisholm] veröffentlichte Song »Mo Rùn Geal Òg« [My Fair Young Love], der die Trauer Christina Fergusons um ihren in der Schlacht von Culloden gefallenen Mann William Chisholm thematisiert, ist der einzige auf dem Album, der einen kritischen Blick auf die Jakobitenrebellion Stewarts wirft. Die beiden zusätzlichen Tracks haben keinen direkten Bezug zu den historischen Ereignissen von 1745/1746. »Smuladh Mi's Mi Air Maineol«²¹⁵ [I Am Sad in Exile] schildert ein Flyting zwischen zwei weiblichen Bardinnen der Clans Clanranald und MacLeod of Harris. Der Track »Gaelic Psalm Theme« ist ein hervorragendes Beispiel musikalischer Hybridisierung, bei dem der religiöse Gesang gälischer Psalmen und die Tradition des Precenting mit Elementen des Jazz und des Ambient verbunden werden (Siehe auch den Abschnitt zu musikalischer Hybridisierung/Religion und Kulturkontakt).

Ende der 1990er Jahre ergab sich ein weiterer Wechsel im Line-up der Band. Bereits 1997 ersetzte Ewen Vernal (*1964) John Saich am Bass. Vernal war von 1986 bis 1994 Mitglied der Glasgower Rockband Deacon Blue gewesen, mit der er einige Erfolge in den britischen Charts feiern konnte, ehe er sich Capercaillie anschloss.²¹⁶ Im Jahr 2000 kam Che Beresford für Drummer Wilf Taylor. Der aus Manchester stammende Beresford und Michael McGoldrick hatten zuvor bereits bei Toss the Feathers zusammengespield und McGoldrick war es auch, der den Kontakt zu Capercaillie herstellte.²¹⁷

Auf *Nadurra* (Survival, 2000), dem ersten Capercaillie-Album der 2000er Jahre, zeichnet jedoch James MacKintosh für die Drums und Percussion verantwortlich. Nach dem experimentelleren und stark von World Music-Einflüssen gezeichneten Album *Beautiful Wasteland* ist *Nadurra* akustischer gehalten²¹⁸ und bedeutet eine Rückkehr zu den traditionellen Wurzeln der Band²¹⁹ aber auch zum Sound der Zeit vor *Delirium*, ohne auf die Percussion und die treibenden Grooves sowie auf die Produktionsqualität dieses Albums zu verzichten. Zugleich zeigt sich deutlich der musikalische Einfluss

215 Eigentlich »'S Muladach Mi 's Mi air M' Aineol«. Auffällig ist eine zuweilen fehlerhafte Betitelung der Stücke auf den Alben Capercaillies.

216 Capercaillie: www.capercaillie.co.uk/the-band/ewen-vernal/, Stand: 12.03.2018. Vgl. Shanks, Mandy: »Interviews«, in: Sidetalk – Official Capercaillie Tour Programme (1999), S. 7.

217 Capercaillie: www.capercaillie.co.uk/the-band/che-beresford/, Stand: 09.03.2018.

218 Davon zeugt passenderweise auch der Albumtitel. In deutscher Übersetzung bedeutet er »natürlich«.

219 Vgl. auch die Rezensionen in *The Living Tradition* und *fRoots*: Whitman, Keith: »Nadurra«, in: *The Living Tradition* 41 (2001), S. 44. Vgl. Jones, Simon: »Nadurra«, in: *fRoots* 209 (2000), S. 55.

Michael McGoldricks, zum einen in den ausgedehnten Instrumentalpassagen innerhalb der Songs und die starke Präsenz der Uilleann Pipe, zum anderen aber auch in der im Vergleich zu *Beautiful Wasteland* höheren Zahl an Instrumentalstücken.²²⁰ Auf der vokalen Seite stehen selbstgeschriebene Songs (z.B. »Rapture«, ein Lied, das sich ein weiteres Mal auf ein Gedicht von Sorley MacLean bezieht – in diesem Fall »A' Chorra-Ghrìdheach« [The Heron]) wie auf allen Capercaillie-Alben gleichberechtigt neben traditionellen Waulking Songs (beispielsweise »Hoireann O« [’S Moch An-diugh a Rinn Mi Èirigh/Early I Arose]) und *puirt a beul* (etwa »Tìghinn air a’ Mhuir am Fear a Phòsas Mi« [The One Who Will Marry Me Will Come over the Sea]). Gleich der eröffnende »Skye Waulking Song« (»Chuir M’ Athair Mise dhan Taigh-chàraideach« [My Father Sent Me to a House of Sorrow])²²¹ ist ein hervorragendes Beispiel für die Arrangiertechnik der Band, die geprägt ist von der Verbindung von Vokal- und Instrumentaltraditionen innerhalb der Songs und von durch Schichtung erzeugten komplexen rhythmischen Pattern. Aus dem großen Korpus an gälischen Liebesliedern finden sich ebenfalls zwei Beispiele: In dem beliebten »Mo Chailin Dileas Donn« [My Faithful Brown-haired Lass] von Hector Mackenzie, einem Seemann aus Ullapool zur Wende des 18./19. Jahrhunderts,²²² preist das lyrische Ich seine Geliebte und beschreibt den Schmerz, von ihr auf hoher See getrennt zu sein. Das zeitgenössische »Gael troimh Aimsirean« [Love through the Seasons] aus der Feder von John A. MacLeod beschreibt die Liebe, die den tiefen Winter und alle Jahreszeiten hindurch besteht.

Der starke Einfluss von McGoldricks Album *Fused* auf den Sound von *Nàdurra* liegt auch in dem Umstand begründet, dass es von Donald Shaw produziert worden war. Shaw selbst hegte den Wunsch, nicht nur in die Musikproduktion, sondern auch in das Marketing und den Vertrieb stärker involviert zu sein. Dies führte letztlich zur Gründung des eigenen Labels Vertical im Jahr 2000 und den damit verbundenen Wechsel von Survival.²²³ Damit einhergehend wiederveröffentlichte die Band unter dem Titel *The Capercaillie Collection 1990–1996* (Survival, 2000) auch einen Konzertmitschnitt aus dem Jahr 1992²²⁴ mit einer musikalischen Retrospektive auf die bis dahin erschienenen Alben, jedoch mit deutlichem Fokus auf *Delirium*, das der Band zum internationalen Durchbruch

220 Insgesamt sind der Sound und die Arrangements von *Nàdurra* deutlich von McGoldricks Album *Fused* geprägt, das im gleichen Jahr erschien und beinahe mit der kompletten Besetzung von Capercaillie eingespielt worden war. Das instrumentale Set »Michael’s Matches« von *Nàdurra* ist darüber hinaus ein augenzwinkernder Verweis sowohl auf einen Marketinggag McGoldricks zur Promotion von *Fused* während der Celtic Connection 2001 als auch auf das Cover des Albums.

221 Der Song ist Teil des längeren Laments »Seathan, Mac Rìgh Èireann« [Seathan, Son of the King of Ireland], das im 5. Band der von Alexander Carmichael kompilierten *Carmina Gadelica* zu finden ist und die der Band als Quelle diente. Siehe Capercaillie: Liner Notes zu *Nàdurra* (Survival, 2000), S. 1.

222 Siehe Maclean, Magnus: *The Literature of the Highlands*, London/Glasgow/Bombay 1925 [1903], S. 239. Vgl. o. V.: »Mo Chailin Dileas Donn – My Faithful Auburn Maid«, in: *Celtic Monthly* 4/12 (1896), S. 229.

223 Koritsas, Debbie: »Donald Shaw« (wie Anm. 182, Kap. 3), S. 31.

224 Der bis dato einzige kommerziell erhältliche audiovisuelle Konzertmitschnitt der Band wurde 1992 unter dem Titel *Two Nights of Delirium* (Polygram, 1992) auf VHS veröffentlicht. Auf der DVD-Ausgabe finden sich darüber hinaus die Videos zu den Singles »Breisleach«, »Coisich a Rùin«, »Waiting for the Wheel to Turn«, »Miracle of Being« und »Ailein Duinn«.

verhalf. Gleichsam erschien im Jahr 2002 mit *Capercaillie – Live in Concert* (Survival, 2002) noch einmal als Rückschau und Abschluss der Zeit bei Survival ein unter dem alten Label produziertes Album, das die Musik der 1990er Jahre bis hin zu *Nàdurra* im Live-Kontext erfahrbar macht.²²⁵

Die erste Veröffentlichung Capercaillies unter dem neuen Label Vertical erfolgte im Jahr 2003 mit dem Album *Choice Language*, welches auf Sardinien, in Donegal, Aviemore und Glasgow aufgenommen wurde. Sechs der zwölf Tracks beinhalten gälisches Material, das von *puirt* und Waulking Songs dominiert wird. Im Booklet legen Capercaillie auch die Quellen ihrer Songversionen offen, wodurch erneut die Bedeutung der oralen bzw. hörenden aber auch der schriftlichen Transmission für die Band unterstrichen wird. So lernte Karen Matheson die Barra-Version des eröffnenden Waulking Songs »Mile Marbhaig« von keiner geringeren als Flora MacNeil.²²⁶ »Port na Caillich«, ein sarkastisches Stück Mouth Music und auf dem Album unter dem Titel »The Old Crone« veröffentlicht, eignete sich die Band über eine Feldaufnahme aus dem Jahr 1952 und den Gesang Margaret MacKays an.²²⁷ Die beiden Bestandteile des Tracks »At Dawn of Day« – ein *port* namens »Cailleach Liath Rathasai«²²⁸ [Grey-haired Woman from Raasay] und der titelgebende Waulking Song²²⁹ »Air Fàir an Là« (auch bekannt unter dem Namen »Siutha-daibh a Mhnathan« [Oh Woman with Vigor]) – hingegen fanden die Bandmitglieder in Keith Norman MacDonalds 1901 herausgegebenen Sammlung *Puirt-a-Beul: Mouth-Tunes* respektive in der Frances Tolmie Collection von 1911. Auch auf *Choice Language* – der Titel des Albums verweist einmal mehr auf die Bedeutung der gälischen Sprache für die Band – finden sich zwei gälische Liebeslieder. Das traditionelle »Nuair a Chì Thu Cailleag Bhòidheach« [When You See a Pretty Girl] warnt vor der ungestümen Liebe und der Gefahr, sich von Äußerlichkeiten blenden zu lassen.²³⁰ »A State of Yearning« [Tha Fadachd orm Fhin] ist im Stile eines Waulking Songs komponiert. Das lyrische Ich beklagt in einer Bothy, getrennt von seinem Liebsten zu sein, der fern auf dem Ozean ist. Mit *Choice Language* entfernen sich Capercaillie klanglich wieder etwas vom Vorgängeralbum. Durch die Verwendung von Lo-Fi-Effekten, Samples, Loops und Synth Arpeggiator klingt es deutlich moderner und weniger akustisch als *Nàdurra* drei Jahre zuvor (doch stilistisch weitaus weniger experimentell als etwa *Beautiful Wasteland*).

225 Die Aufnahmen entstanden während der Celtic Connection 2002.

226 Capercaillie: Liner Notes zu *Choice Language* (Vertical, 2003), S. 1.

227 Ebd., S. 2. Die entsprechende Aufnahme ist auf Tobar an Dualchais abrufbar. Siehe School of Scottish Studies: *Port Na Caillich* (gesungen von Margaret MacKay, aufgenommen durch Fred Macaulay am 06.09.1952, Track ID: 89075), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/89075/2, Stand: 26.03.2018.

228 Dieser Song wird häufig auch instrumental als Bagpipe Reel interpretiert.

229 Gemessen an den Worten der auf Flora MacNeils Album *Orain Floraidh* (Temple Records, 2000) veröffentlichten Version ist dieser Song in seiner ursprünglichen Form möglicherweise auch ein Rowing Song gewesen.

230 Im Booklet zu *Ronan Martin* weist der Fiddler Ronan Martin auf die scheinbare Ähnlichkeit der Melodie zum Burns Song »There'll Never Be Peace Till Jamie Comes Hame« hin. Möglicherweise habe Burns die Melodie entlehnt und eigene Verse dazu gedichtet, wie er es tatsächlich nicht selten getan hat. Vgl. Martin, Ronan: Liner Notes zu *Ronan Martin* (Wildcat Records, 2008), S. 10. Der Autor vermag allerdings keine große melodische Ähnlichkeit zwischen den beiden Songs zu erkennen.

Im Jahr 2003 erhielten Karen Matheson und Capercaillie als Band die Auszeichnung »Best Gaelic Singer« bzw. »Best Folk Band« bei den neu eingeführten Scots Trad Music Awards. Das Jahr markierte gleichzeitig das 20-jährige Jubiläum der Band. 2004 erschien mit *Grace And Pride: The Anthology 2004–1984* eine umfassende Retrospektive auf das gesamte Werk der Gruppe seit dem Debütalbum *Cascade*. In den folgenden Jahren fokussierten sich die einzelnen Bandmitglieder erneut auf eigene Projekte.²³¹ Im Interview mit Rob Adams hebt Karen Matheson explizit die Bedeutung der verschiedenen sich daraus ergebenden Einflüsse auf die Entwicklung der Band hervor:

»Everybody in the band has always had other projects on the go [...] and they feed into Capercaillie. I think that's helped us to keep developing. We have to keep ourselves interested and excited by what we're doing, otherwise there would be no point in trying to interest an audience, and I think travelling around the world and having people from around the world bringing their music to festivals like Celtic Connections has definitely stimulated us.«²³²

Im Jahr 2006 übernahm Donald Shaw die künstlerische Leitung eben jener Celtic Connections, die sich in den 27 Jahren (Stand 2021) seit der Etablierung im Jahr 1994 zum größten Celtic Music Festival der Welt entwickelt hat. Damit brachte er nicht nur einzelne Bandmitglieder in Kontakt mit einer Vielzahl von Musikern aus der ganzen Welt, sondern konnte auch der gälischen Musik zu mehr Präsenz verhelfen. Karen Matheson ihrerseits erhielt für ihre Verdienste um die schottische Musik im gleichen Jahr die Auszeichnung OBE und damit die Aufnahme in den Order of the British Empire.²³³

Mit *Roses and Tears* (Vertical, 2008) erschien zwei Jahre später Capercaillies zehntes Studioalbum, das die allgemeine Entwicklung der Band zurück zu einem akustischeren Sound ohne starke Effekte oder technische Verfremdung fortsetzt. Das Material des Albums stammt zu einem großen Teil wieder aus den Archiven der School of Scottish Studies.²³⁴ Der Titel des Albums ist dem einzigen selbstkomponierten Song »Soldier Boy« entlehnt. Dieser erinnert an die Gräueltaten des Ersten Weltkriegs, dessen Ende sich im Jahr 2008 zum 90. Male jährte. Krieg ist ein wiederkehrender Topos auf dem Album. In »Don't You Go« – nach »Fisherman's Dream« auf *Sidewalk* ein weiterer John Martyn Song, den Capercaillie interpretieren – beschwört eine besorgte Mutter ihren Sohn, sich nicht der Armee anzuschließen, während in »Seinneam Cliù nam Fear Ùr« [I Sing the Praises of the New Men] ein anderer Blick auf die Thematik geworfen wird, in dem die jungen Männer der Insel Skye gepriesen werden, die loszogen, um Monarchie und Land zu verteidigen. Einen Kontrapunkt dazu bilden kleine, humorvolle Songs, wie etwa »Him Bò« (Him Bò Hug i ò Tha Mi ann am Èiginn, [I Am in Distress]), in dem ein Mann bedauert, sonntags nicht ausgehen zu können, da seine Schuhe zerschlissen sind, »Turas an Ànraidh« [The

231 Karen Matheson veröffentlichte im Jahr 2005 ihr Album *Downriver*, Michael McCoidrick im gleichen Jahr sein drittes Soloalbum *Wired* (Vertical, 2005). Zudem wirkte er intensiv als Gastmusiker bei einer Vielzahl von unterschiedlichen Produktionen mit. Donald Shaw produzierte mit Vertical allein im Jahr 2005 acht Alben.

232 Adams, Rob: »Capercaillie« (wie Anm. 129, Kap. 3), Stand: 06.04.2018.

233 Koritsas, Debbie: »Karen Matheson«, S. 38.

234 Capercaillie: Liner Notes zu *Roses and Tears* (Vertical, 2008).

Stormy Voyage], die scherzhafte Beschreibung einer Reise mit Hindernissen zu einem Tanz oder auch das Set zweier *puirt* mit dem Titel »A Ràcan a bh'Againne« [The Drake We Used to Have]. Zu diesen humoristischen Stücken gehören weiterhin der »Barra Clapping Song« (in Verbindung mit einem *port* über ein neues Seidenkleid), der von einem jungen Mann und dessen Vorhaben, um ein Mädchen zu werben, berichtet, sowie »Òran Sugraidh« [Frolic Song] (eigentlich »S i Nighean Mo Ghaoil an Nighean Donn Òg« [The Girl of My Love Is the Brown-haired Young Lass] aus der Feder Duncan Ban MacIntyres, in dem das lyrische Ich seine Liebste, die Milchmagd Mary MacNaughton, preist und ihr verspricht, dass sie nie wieder Kühe melken muss, nun da sie ihr Einverständnis in die Beziehung gegeben hat. Einen nachdenklichen Schlusspunkt setzen Capercaillie mit einem Beispiel aus dem Genre der gälischen Emigration und Exile Songs. In »Leodhasach an Tir Chein« [A Lewisman in a Foreign Country] von Murdo Macdonald sehnt sich ein Emigrant von der Isle of Lewis in der Ferne nach seiner Heimat und dem Land seiner Kindheit, wo er einst neben seinen Vorfahren begraben werden möchte. Der Arbeitstitel des Albums lautete angeblich *Call It a Day*, was zu Spekulationen Anlass gab, dies könnte das finale Album Capercaillies sein.²³⁵ Tatsächlich gab es Überlegungen – so Karen Matheson – die Band nach der Promotion-Tour für das Album aufzulösen. Der anhaltende Spaß am gemeinsamen Musizieren ließ die Bandmitglieder letztlich von dem Vorhaben Abstand nehmen.²³⁶ So feierten Capercaillie im Jahr 2013 ihr 30-jähriges Bestehen, was mit einer ausführlichen Dokumentation über die Geschichte der Band und ihre Verdienste um die gälische Kultur gewürdigt wurde.²³⁷

Im gleichen Jahr erschien auch das bisher letzte Studioalbum der Gruppe mit dem Titel *At the Heart of It All* (Vertical, 2013). Einige Kritiker warfen Capercaillie in ihren Rezensionen zu ihrem vorangegangenen Album *Roses and Tears* Seichtheit, Formelhaftigkeit und musikalischen Anachronismus, das heißt ein Verhaftetsein in den 1990er Jahren, vor.²³⁸ Genauso gut kann man jedoch auch argumentieren, dass die Gruppe es bewusst vermeidet, eine soundtechnische Adaption an Popproduktionen und Hörgewohnheiten des 21. Jahrhunderts zu forcieren, um stattdessen musikalisch mit dem Vorgängeralbum und insbesondere mit *At the Heart of It All* zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren. Bei der Produktion des Albums wurde in instrumentaler Hinsicht auf alle elektronischen Klangerzeuger verzichtet. Capercaillie zeigen sich in diesem Punkt als reine, traditionelle Folkband, ohne jedoch ihren Willen zu klanglicher Weiterentwicklung zu verlieren, was sich beispielsweise in einer für die Band ungewöhnlichen Instrumentierung mit Saxophon, Trompete und Posaune zeigt, etwa im Spinning Song »Abu Chuibl« [Spin the Wheel], in dem das lyrische Ich erklärt, es würde nie nach Glasgow gehen, sondern auf Lewis bleiben, da es dort die schönsten Männer gebe, oder auch im Waulking Song »'S Och a' Dhòmhnaill Oig Ghaolaich« [To My Beloved Young Donald], in dem die Bardin sehnsüchtig auf die Rückkehr ihres geliebten Donald wartet, dem sie alles Land an der Westküste Schottlands wünscht. Das Album zeichnet sich darüber hinaus

235 Siehe u.a. Koritsas, Debbie: »Roses and Tears«, in: *The Living Tradition* 79 (2008), S. 40f., hier S. 40.

236 Adams, Rob: »Capercaillie«, Stand: 16.04.2018.

237 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«.

238 Siehe etwa o. V.: »Roses and Tears«, in: *fRoots* 300 (2008), S. 87.

durch eine Zusammenarbeit mit Gastsängerinnen und -sängern der gälischen Musikszene aus wie beispielsweise Kathleen MacInnes und vor allem jungen Interpreten der nächsten Generation, so etwa Julie Fowlis (die bereits auf Runrigs Album *Everything You See* zu hören ist), Darren MacLean und Sineag MacIntyre. Die Produktion ist somit auch bezüglich des Line-ups ein kraftvolles Statement der Vitalität und Erneuerungsfähigkeit der gälischen Vokalmusik im 21. Jahrhundert. Auf *At the Heart of It All* setzt sich auch eine musikalische Entwicklung Capercaillies fort, die auf dem Vorgängeralbum (in »Turas an Ànraidh«) ihren Anfang nahm, nämlich die konsequente Verbindung der Vokal- und Instrumentaltradition nicht nur innerhalb eines Liedes durch instrumentale Zwischenspiele, sondern auch innerhalb eines Sets, welches zunächst mit einem Song eröffnet und anschließend mit einer Tune fortgeführt wird (etwa »The Strathspey Set«, das mit dem *port* »Cha Robh Meang air a Ghille« beginnt oder auch »Nighean Dubh Nighean Donn«, welches mit dem gleichnamigen Waulking Song eröffnet wird). Auf dem Album kommt es auch ein weiteres Mal zu einer Zusammenarbeit mit dem Barden Aonghas MacNeacail deren Ergebnis im Song »Fàinne an Dòchais« zu hören ist, der den negativen Einfluss von Alkohol und Spielsucht auf eine Beziehung thematisiert. Einen würdigen Abschluss findet das elfte Studioalbum Capercaillies mit dem Klagelied »Cumha Iain Ghairbh Mhic Gille Chaluim Ratharsair« [Lament for John »Garve« MacLeod of Raasay], in dem Karen Mathsons Stimme lediglich vom Klavier getragen wird. In dessen Begleitung mischt sich vereinzelt der Klang der Fiddle, auf deren Spur jedoch ein starker Halleffekt liegt – dies ist der einzige deutlich hörbare elektronische Einfluss und Verfremdungseffekt auf dem Album. Der einzige englischsprachige Song, der Titelsong »At the Heart of It All«, unterstreicht die Bedeutung von Poesie und Musik für das Leben und die Menschen (»At the heart of it all [...] is a song for the common man. At the heart of it all is a story to be told«). Er drückt letztlich das aus, was seit nunmehr 40 Jahren im Zentrum von Capercaillies Schaffen steht und was die Bandmitglieder ursprünglich einmal zusammenbrachte. Der Song betont ganz explizit die Bedeutung des gälischen Dichters Sorley MacLean,²³⁹ dessen Name bewusst auf Gälisch ausgesprochen wird. Dass dies im Rahmen des einzigen englischsprachigen Songs geschieht, muss noch einmal als ausdrücklicher Verweis auf die beiden sprachlich-musikalischen Welten bezogen werden, in denen sich Capercaillie wie auch Runrig während ihres Schaffens bewegen und bewegt haben.

Auf einem Konzert im Rahmen der Celtic Connection 2014 wurde die Musik des Albums und der Band würdig zelebriert. Im Folgejahr eröffneten Capercaillie das Royal National Mòd in Oban, dem Ort, an dem die Gruppe einst gegründet wurde. Im gleichen Jahr veröffentlichte Karen Matheson ihr viertes Soloalbum *Urram*. Dieses widmet sich der diversen Songtradition der Hebriden und ist das erste rein gälischsprachige Album Mathesons, nachdem sie in den 2000er Jahren ein verstärktes Interesse an englischer traditioneller Musik entdeckte mit Sandy Denny und Fairport Convention als Hauptinflüsse,²⁴⁰ (wobei Fairport bekanntermaßen auch für die musikalische Entwicklung Runrigs von großer Bedeutung gewesen war).

239 Dort heißt es: »The poems and the musings of Sorley MacLean/They tumble and cascade across the page of every man«.

240 Koritsas, Debbie: »Karen Matheson«, S. 41.

Auch wenn Capercaillie in jüngster Zeit nicht mehr so häufig konzertieren wie noch zu Beginn der 2000er oder gar zum Höhepunkt ihrer Popularität Mitte der 1990er Jahre, bleibt die Gruppe ein wichtiger Bestandteil der gälischen Musikszene. Sie hat in bedeutendem Maße zur internationalen Popularisierung der traditionellen Musik Schottlands und der gälische Songtradition beigetragen und ist vor allem nach wie vor ein Vorbild auch für junge Musiker nachfolgender Generationen.

