

4. Systematische Untersuchung der Musik Runrigs und Capercaillies

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt die beiden Gruppen Runrig und Capercaillie in ihrer historischen und stilistischen Entwicklung analysiert wurden, soll im Folgenden ihre Musik unter systematischen Gesichtspunkten untersucht werden. Hierzu zählt zunächst der Aspekt der Genreklassifikation und eine genaue Betrachtung der Genres ›Electric Folk‹ und ›Folk Rock‹.

Ursächlich für die Etablierung dieser Genres ist das Phänomen der kulturellen Hybridisierung. Nach einer theoretischen Reflexion wird anhand konkreter Werkbeispiele aufgezeigt, wie beide Bands in spezifischer Weise mit dem musikalischen Material umgegangen sind. Dabei wird herausgestellt, dass solche Hybridisierungen keine unidirektionalen Prozesse sind, das heißt, dass sich nicht nur die traditionelle gälische Musik unter dem Einfluss anglo-amerikanischer populärer Musikstile verändert hat, sondern sich insbesondere auch in den rockbasierten Eigenkompositionen Runrigs Elemente der gälischen Musiktradition nachweisen lassen, ein Prozess, der in diesem Buch mit dem Begriff ›Traditionalisierung‹ bezeichnet wird.

Das zentrale Kapitel zur systematischen Untersuchung des Werks Runrigs und Capercaillies beschließt eine Betrachtung des mit musikalischen Hybridisierungsprozessen häufig verbundenen Problemfelds von Authentizitätsvorstellungen und -zuschreibungen. Dabei wird der Frage nachgegangen, welche anderen Faktoren als eine an vermeintlich ›originalen‹ und tradierten Spielweisen orientierte Performanz bestimmend sein können bei der Urteilsbildung darüber, ob ein Künstler oder eine Gruppe als authentisch wahrgenommen wird oder nicht.

4.1 Electric Folk und Folk Rock als Genre

Nachfolgend werden die Genres ›Electric Folk‹ und ›Folk Rock‹ einleitend definiert und die Probleme angesprochen, die der Versuch einer kategorialen Zuordnung hybrider Musik mit sich bringt. Darüber hinaus wird der Einfluss zentraler englischer Electric

Folk-Bands auf die Herausbildung schottischer Gruppen thematisiert, wie auch die Kritik, der sich Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen schon immer ausgesetzt sahen.

4.1.1 Definition der Begriffe

›Electric Folk‹ und ›Folk Rock‹ sind Begriffe, die versuchen, ein musikalisches Genre zu beschreiben, das gekennzeichnet ist durch die Verbindung von im Zuge des sogenannten Second Revival entstandener (insbesondere amerikanischer) Folk Music und traditioneller Musiken mit anglo-amerikanischer Pop- und Rockmusik. Diese Verbindung kann sich auf unterschiedlichen Ebenen und in verschiedenen Graden der Verflechtung zeigen. Obgleich die Begriffe Electric Folk und Folk Rock vor allem mit prägenden Einzelkünstlern und Bands der 1960er und 1970er Jahre verbunden werden (die teils noch heute musikalisch aktiv sind), werden die Termini in der vorliegenden Arbeit nicht als zeitgebunden angesehen, was es erlaubt, auch die Musik Runrigs und Capercaillies in das entsprechende Genre einzuordnen.

Der Begriff ›Folk Rock‹ wurde zuerst geprägt in der Beschäftigung mit Bob Dylans Auftritt beim Newport Festival 1965, bei dem er seine Songs erstmals mit elektrischer Gitarre begleitete, ein Vorgang auf den manche Folk-Puristen mit Ablehnung reagierten. Dass Dylan bei dem Auftritt aufgrund der Elektrifizierung ausgebuht wurde, ist allerdings ein Mythos und war dem Anschein nach vor allem der schlechten Soundqualität und der Fehlinterpretation mancher Journalisten geschuldet.¹

Die Debatten, die um das musikalische Phänomen Folk Rock/Electric Folk geführt wurden und werden, seien, so Britta Sweers in ihrer Arbeit über den Electric Folk in England, auf drei Ebenen angesiedelt. Sie bewegen sich um die drei thematischen Zentren Soundtechnik (wobei die zunächst als ungenügend empfundene klangliche Qualität des elektronischen Equipments bemängelt wurde), Ideologie (die E-Gitarre galt in diesem Fall als Symbol des Kommerzes) und musikalische Qualität (ein Streit, der vornehmlich zwischen Puristen und Modernisierern ausgetragen wird, zusätzlich zur Problematik, dass die Musik teilweise weder Traditionalisten aus dem Folkbereich noch Rock-Afficionados vollends zufrieden stellen konnte).² Während sich die Kontroversen in Amerika überwiegend mit Fragen der Kommerzialisierung beschäftigten, war deren Thema in Großbritannien vornehmlich auf die Problematik von Authentizität fokussiert, was insbesondere die Entscheidung betraf, Stücke mit Begleitung zu versehen oder sie a cappella vorzutragen. Zunächst negativ konnotiert, kristallisierten sich schon bald zwei neutrale Bedeutungen des Begriffs Folk Rock heraus: zum einen war damit ein Stil gemeint, der akustische und elektrische Instrumente kombinierte (nicht um zwangsläufig auch traditionelle Musik aufzuführen), zum anderen wurde mit dem Terminus allgemein Rockmusik beschrieben, die außerhalb des kommerziellen Mainstreams verortet wurde.³ Ursprünglich kreiert für die Musik Bob Dylans und der Byrds, wurde der Aus-

1 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 21f. Vgl. Dunson, Josh: »Folk Rock: Thunder Without Rain«, in: De-Turk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 289–297, hier S. 290.

2 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 22f.

3 Ebd., S. 23.

druck letztlich verwendet, um in der Regel neukomponierte Songs zu beschreiben, die eine Verbindung zur musikalischen Tradition hauptsächlich über ihre (Folk)-Instrumentierung herstellen und ansonsten nicht oder nur lose auf traditionellem musikalischem Material fußen.⁴ Die Basis der Musik ist Rock, dessen musikalische Merkmale wie etwa Backbeat, Riff- und Ostinato-Begleitungen oder auch unregelmäßige Formen in der Struktur und improvisatorische Elemente auf das neue Genre übertragen wurden.⁵ Der Folk Rock war eine Nische, die Raum ließ für musikalische Experimente, was sich beispielsweise in der Übernahme von Elementen sowohl des Progressive Rock wie auch der Early Music zeigt, und war somit auch eine Möglichkeit, aus dem zum Teil engen Korsett der auf vermeintlicher Authentizität fokussierten »Re-Performance« im Bereich der traditionellen Musik auszubrechen.⁶

Den Ausdruck Electric Folk (ursprünglich auch British Folk Rock) verwendeten zunächst Journalisten und Musikindustrie, um zeitgenössische hybride Interpretationen traditioneller englischer Musik zu beschreiben.⁷ In dieser Notwendigkeit, eine Begrifflichkeit zu finden, um zeitgenössische Musikpraxen definieren, kategorisieren und letztlich auch vermarkten zu können, ist durchaus eine Parallele zu den späten 1980er Jahren erkennbar, als der Begriff der »World Music« auch außerhalb der Grenzen akademischer Zirkel popularisiert wurde. Der Ausdruck Electric Folk sei, so Sweers, zunächst nur von der Musikzeitschrift *Melody Maker* genutzt worden. Erst nach Erscheinen des Buches *The Electric Muse* (1975) habe die Bezeichnung auch verstärkt in journalistischen und wissenschaftlichen Artikeln Verwendung gefunden.⁸

In Betrachtung der musikalischen Charakteristika sei es nach Sweers wichtig zu betonen, dass das bloße elektrische Verstärken von akustischen Instrumenten noch nicht die Kriterien von Electric Folk erfülle.⁹ Wesentlich seien vielmehr die Verbindung von traditionellem Material mit zeitgenössischen Stilen und eine daraus resultierende Veränderung des Ausgangsmaterials.¹⁰ Auch Robert Burns betont diesen Umstand, wenn er schreibt:

»There has always been more to folk-rock than simply putting an electric instrument into the hands of a musician previously accustomed to an acoustic instrument.«¹¹

4 Ebd., S. 24, 197.

5 Ebd., S. 147.

6 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 93, 95.

7 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 23.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 24: »[...] a musician merely amplifying his acoustic instruments is not playing electric folk«. Siehe auch ebd., S. 143.

10 Siehe auch die Definition von Jennifer Cutting in in ebd., S. 146. Vgl. auch: Laing, Dave: »Introduction« (wie Anm. 35, Kap. 1), S. 6: »In the best folk-rock music the tradition is not simply revived but transformed [...]«.

11 Burns, Robert: »British Folk Songs in Popular Music Settings« in: Russell, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 115–129, hier S. 117.

Beispielsweise erfolge durch die Inklusion von Drumset und Percussion häufig eine Änderung des Pulses, der in Folk- bzw. traditionellen Musik oft freier gehalten sei.¹² Wie schon bei der Betrachtung musikalischer Revivalbewegungen kann auch im Fall des Electric Folk bzw. Folk Rock von einem Prozess gesprochen werden, der sowohl Kontinuität als auch Wandel beinhaltet.

Im Gegensatz zum Folk Rock wird im Electric Folk die Basis eindeutig durch das traditionelle musikalische Material gebildet – seien es Child Ballads, Bothy Ballads, Waulking Songs oder traditionelle irische und schottische Tunes – das mit distinkten Instrumenten und Gesangs- und Spieltechniken aufgeführt wird.¹³

4.1.2 Schwierigkeiten der Kategorisierung

Als hybride Musikstile, die sowohl Elemente der traditionellen Musik als auch des Rock und anderer populärer Stile vereinen, waren die Genres Folk Rock und insbesondere Electric Folk schon immer schwer zu kategorisieren. Dies zeigt sich beispielsweise in einer inkonsistenten und zum Teil synonymen Nutzung der Termini durch Journalisten oder auch in der Einordnung der Musik in den Musikgeschäften, in denen Capercaillie zumeist unter dem Label »Scottish« eingeordnet werden, Runrig hingegen sowohl im schottischen Segment als auch im allgemeinen Rocksegment zu finden sind. Runrig-Alben fanden sich jedoch häufig auch in der Dance Band/Pipe Band-Sektion, wie Calum Macdonald beklagt:

»The number of times, we've gone to record shops and gone through the racks looking for our records. We tried so hard to get them in ›R‹ after Rolling Stones and before Run-DMC but we always found ourselves in the Scottish dance bands or pipe bands section alongside The Corries or Jimmy Shand. Something in the Scottish psyche sees the band there.«¹⁴

Das hat in der Vergangenheit natürlich auch den Kauf der Musik durch potentielle Kunden erschwert.¹⁵ Gleichzeitig kann die Schwierigkeit der Kategorisierung für Journalisten (in seiner Rezension zum Capercaillie-Album *Secret People* prägte Musikjournalist Bob

12 Ebd.

13 Ebd. Der Stil von Capercaillies Charlie McKerron ist beispielsweise durch die distinkte North-East-Fiddletradition beeinflusst, die sich stark von den anderen schottischen Stilen wie etwa West Coast (beeinflusst von der Pipingtradition) oder auch dem Shetlandstil (nordisch, vor allem von der Hardangergeige, beeinflusst) unterscheidet und abgrenzt. Zum North-East-Stil siehe auch Anderson, Paul: »Musical Fingerprints of the North-East Scotland Fiddle Style«, in: Russell, Ian/Guigné, Anna Kearney (Hg.): *Crossing over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic* 3, Aberdeen 2010, S. 176–183. Gleiches ist aber beispielsweise auch über Musiker des Folk Rock zu berichten. So ist das Schlagzeugspiel von Runrigs Iain Bayne stark von seiner frühen Ausbildung in Pipe Bands geprägt, das Gitarrenspiel Malcolm Jones von der Great Highland Bagpipe.

14 Zitiert nach: Fulton, Rick: »Reach for the Skye«, in: *Daily Record*, 29. Januar 2016, S. 43–45, hier S. 44.

15 Durch die Digitalisierung und der damit einhergehenden ausgefeilten Suchfunktion mittels verschiedener Tags und Stichworte im Internet und Online-Verkaufsplattformen verliert diese Problematik zunehmend an Bedeutung.

Walton von Folk Roots den Satz: »With *Secret People*, Capercaillie have turned being ›difficult to classify‹ into an art form.«¹⁶) als eine Ursache gelten, warum Folk Rock- und Electric Folk-Gruppen wie Capercaillie, vor allem aber Runrig vergleichsweise wenig Berichte in einschlägigen Folk- und Traditional Music-Magazinen vorzuweisen haben, ein Umstand, der aufmerksamen Lesern nicht verborgen geblieben ist.¹⁷ Tatsächlich ist die Anzahl von Features oder Artikeln über die Gruppen Runrig und Capercaillie in den Magazinen *fRoots* (bis 1998 *Folk Roots*, von 1979–1985 *Southern Rag*) und *The Living Tradition* (ein Magazin, das bis zum Jahr 2022 sogar in Schottland herausgegeben wurde) eher gering.¹⁸ Die Schwierigkeit der musikalischen Einordnung mag auch ein Grund sein, warum manche Journalisten und Kritiker Reviews schrieben, die sich an der Grenze zur Unsachlichkeit bewegten.¹⁹ Sie mag auch ursächlich dafür sein, warum auf Compilations zu schottischer traditioneller Musik oder auch ›Celtic Music‹ häufig zwar Capercaillie zu finden sind, man Runrig jedoch vergeblich sucht. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Sampler *Scotland the Real*, der vorgibt, einen Querschnitt der kontemporären schottischen Musikszene des Jahres 2003 zu zeichnen.²⁰ Abgesehen davon, dass sich dabei aus 20 Tracks lediglich zwei in gälischer Sprache finden lassen und Capercaillie zwar vertreten sind, jedoch mit dem englischsprachigen Gaughan-Song »Both Sides the Tweed«, ist die Abwesenheit Runrigs als eine solch einflussreiche und zu dem Zeitpunkt noch aktive Band auf dieser Zusammenstellung durchaus bemerkenswert, bei allem Verständnis für die Notwendigkeit der Beschränkung und Selektion, die eine solche Kompilation naturgemäß mit sich bringt.

Dass die Musik Runrigs für Hörer traditioneller Musik zu rockig, für Rock-Fans hingegen zu traditionell und teilweise in einer für viele unverständlichen Sprache gesungen ist, mag auch ein Grund dafür sein, dass die Band während ihres Bestehens ver-

16 Walton, Bob: »Secret People«, in: *Folk Roots* 124 (1993), S. 42.

17 Vgl. beispielsweise die Leserbriefe von David Lovegrove (Nr. 65 [1988], S. 66), D. Hussey (Nr. 122 [1993], S. 65f.) Vera Dalcis (Nr. 142 [1995], S. 113) oder Alan Charridge und Su Austin-Burr (Nr. 145 [1995], S. 81) im *Folk Roots*-Magazin. Wenngleich diese Unterrepräsentation von einigen Journalisten vehement abgestritten wird (siehe Replik Bob Waltons auf die entsprechenden Lesereinsendungen; wie im Übrigen auch eine Bevorzugung englischer Musiker bzw. Benachteiligung schottischer oder walisischer Künstler im Allgemeinen geleugnet wird).

18 Artikel oder Features über Runrig/Capercaillie in *Southern Rag*: 1 – Runrig: Nr. 15 (1983). Artikel oder Features über Runrig/Capercaillie in *Folk Roots*: 4 – Runrig: Nr. 82 (1990), Capercaillie: Nr. 102 (1991), Nr. 114 (1992), Nr. 175/176 (1998), zusätzlich ein Artikel über gälische Bands, in dem beide Gruppen erwähnt werden: Nr. 39 (1986). Major Artikel über Runrig/Capercaillie in *The Living Tradition*: 2 – Runrig: Nr. 34 (1999), Capercaillie: Nr. 51 (2003). Zusätzlich Beiträge über einzelne Mitglieder von Capercaillie (z.B. Nr. 64 [2005]: Donald Shaw, Nr. 75 [2007]: Karen Matheson, Michael McGoldrick).

19 So etwa Lucy Sweets Review in der *Sunday Times* zu Runrigs Konzert in der Royal Concert Hall vom 18. Januar 2005: »The band make much of their roots, singing pompous songs in Gaelic about sea shores and disputed lands, but it's often hard to understand what everybody is so puffed up about. On closer inspection, Runrig's music, a mixture of 1980s soft rock and fiddly-diddley folk, is about as Scottish as a deep fried mars bar.« Zitiert nach: MacPhail, Angus: »Runrig: Case for the Defence« (Leserbrief), in: *The Living Tradition* 61 (2005), S. 5f., hier S. 5. Vielmehr spricht aus dem Zitat jedoch eine Unwissenheit der Rezensentin über die Musik Runrigs und ihrer Verbindung zur schottisch-gälischen Kultur und Geschichte.

20 Various: *Scotland the Real – Music from Contemporary Caledonia* (Smithsonian Folkways Recordings, 2003).

gleichsweise wenig Spielzeit im Mainstream-Radio (etwa BBC Radio 1 oder 2) erhielt²¹ und erst mit Ankündigung ihres letzten Studioalbums bzw. ihrer Abschiedstournee verstärkt auch in den nationalen Printmedien Erwähnung fand.²² Auch die deutsche Medienlandschaft schien erst zum Karriereende der Gruppe auf deren Musik aufmerksam geworden zu sein.²³ Gleichzeitig liegt das Problem der Kategorisierung der Musik Runrigs und Capercaillies nicht nur im Genre Electric Folk bzw. Folk Rock begründet, sondern auch in der musikalischen Entwicklung der Bands selbst, die im vorangegangenen Kapitel eingehend dargestellt worden ist. Runrig und Capercaillie haben ihre Karrieren auf stilistisch ähnlichem Terrain begonnen, dann jedoch unterschiedliche musikalische Wege beschritten. Obgleich die Debütalben der beiden Bands in ihrer Instrumentierung und eher akustischen Anlage noch recht ähnlich klingen, haben Runrig im Gegensatz zu Capercaillie bereits auf der zweiten Veröffentlichung *The Highland Connection* einen deutlichen Schritt in Richtung Rock unternommen, was den Sound des Albums betrifft. Gleichzeitig ist das musikalische Material schon auf dem Erstlingswerk *Play Gaelic* zwar ausschließlich gälischsprachig, worüber eine Verbindung zur Sprachtradition hergestellt werden kann, jedoch sind lediglich drei der zwölf Titel traditionellen Ursprungs.²⁴ Der Großteil der Songs auf dem Album ist originäres Material aus der Feder der Macdonalds-Brüder, womit ein wesentliches Merkmal des Folk-Rock erfüllt ist. Auf Capercaillies Debüt *Cascade* aus dem Jahr 1984 findet sich mit »The Highfield Reel« aus dem Set »Troy's Wedding« lediglich eine originäre Tune von Donald Shaw. Alle anderen Tunes und Songs haben andere Autoren bzw. sind traditionellen Ursprungs²⁵, was eine Zuordnung zum Genre Electric Folk erlaubt. Betrachtet man das Werk der beiden Bands – wobei in diesem Zusammenhang eine Beschränkung auf die Veröffentlichungen auf den Studioalben erfolgen soll – zeigt sich ein eindeutiges Bild: Der Großteil der

-
- 21 Am 21. Juli 2018 nahm BBC Radio 2 letztlich die neuaufgenommene Version von »Somewhere« im Duett mit Julie Fowlis in seine New-Music-Playlist auf. Vgl. Runrig: Facebook-Post vom 21.07.2018, <https://www.facebook.com/Runrigmusic/posts/were-very-pleased-to-see-that-bbc-radio-2-have-added-the-new-version-of-somewher/847791708724619/>, Stand: 18.09.2018.
- 22 Mangelnde Berichterstattung in den Medien haben Runrig des Öfteren beklagt. Vgl. etwa Donnie Munro in: McCormack, Ian: »Two »First« for Run Rig: Across the Atlantic, and over to the East«, in: West Highland Free Press, 03. Juli 1987, S. unb.
- 23 Hierbei seien Konzertbesprechungen o. ä. in lokalen Medien nicht berücksichtigt. Tatsächlich schafften es Runrig letztlich zweimal ins ARD Morgenmagazin, am 28.01.2016 mit einer Live-Performance von »The Story« und am 11.06.2018 mit der Duett-Version von »Somewhere«. Der Grund dafür ist zweifellos die große Beliebtheit der Band in Deutschland. Siehe »Runrig – The Story (ARD-Morgenmagazin – Das Erste HD 2016 jan28)«, <https://www.youtube.com/watch?v=MEXC7NaJqsc>, hochgeladen von Eugene Clark am 28.01.2016, Stand: 18.09.2018. Vgl. ARD: »Livemusik: Runrig«, <https://www.ardmediathek.de/tv/Morgenmagazin/Livemusik-Runrig/Das-Erste/Video?bcastId=435054&documentId=53071508>, Stand: 18.09.2018.
- 24 Hierbei handelt es sich um die Titel »Criogal Cridhe« (Tr. 4), »De Ni Mi and Puirt« (Tr. 8) und »Ceòl an Dannsa« (Tr. 10).
- 25 Dass sich mit den bekannten und häufig interpretierten Songs »Eilean a' Cheò« und »An Eala Bhàn« dabei zwei Werke mit bekanntem Urheber (Mary MacPherson und Dòmhnall Ruadh Chorùna) auf dem Album befinden, die heutzutage fester Bestandteil der gälischen Liedtradition sind (durch eben jene große Popularität und Vielzahl an Interpretationen), zeigt einmal mehr auf, wie schwierig sich eine Definition der Begriffe »Tradition« und »traditionell« gestaltet.

Titel Runrigs sind Eigenkreationen der Bandmitglieder²⁶, nur sieben Songs basieren auf traditionellem Material²⁷, wohingegen die Alben Capercaillies etwa 56 Prozent traditionelles und 44 Prozent selbstkomponiertes bzw. zeitgenössisch-fremdkomponiertes Material beinhalten.²⁸

Eine Besonderheit unterscheidet Capercaillie (und letztlich auch Runrig) jedoch von den englischen Electric Folk-Gruppen der 1960er und 1970er Jahre. Während die Besetzung dieser Bands häufigen Wechseln unterworfen war, blieb sie bei den beiden hier untersuchten Formationen über lange Zeiträume relativ stabil – von den Line-up-Wechseln in der Frühphase von Capercaillie einmal abgesehen. Die Musiker der Electric Folk-Bands seien – so Britta Sweers – weniger mit bestimmten Gruppen als mit spezifischen Instrumenten verbunden worden²⁹, ein Umstand, der allerdings auch auf heutige Musiker der traditionellen schottischen und irischen Musikszene zutrifft³⁰, weshalb diese häufig auch in anderen Bands und Projekten mitwirken.

4.1.3 Electric Folk in Schottland

In Großbritannien dominierte trotz der Musik der Beatles und der Rolling Stones bis Mitte der 1960er Jahre US-amerikanische Musik.³¹ Schließlich nahmen sich jedoch englische und später schottische Folk Rock- und Electric Folk-Bands die Musik der amerikanischen Interpreten einerseits zum Vorbild, während sie andererseits versuchten, sich durch die Inklusion und Transformation englischen und schottischen traditionellen Materials von eben diesen Modellen abzusetzen, was sowohl für die Musiker als auch das Publikum neue Möglichkeiten der kulturellen Identifikation eröffnete.³²

26 Von den 157 verschiedenen Songs auf den Studioalben (»An Toll Dubh« und »The Old Boys« wurden sowohl auf *Recovery* als auch auf *Proterra* veröffentlicht) sind 154 Eigenkompositionen, drei weitere Original Songs sind nicht von Bandmitgliedern komponiert worden.

27 Drei weitere Songs (»The Old Boys« [Recovery-Version], »The Message« und Faileas air an Aigh») sind größtenteils Eigenkompositionen, enthalten jedoch Fragmente traditioneller Songs oder Tunes.

28 Eine eindeutige Zuordnung ist hierbei nicht immer einfach vorzunehmen. Ist beispielsweise in einem Set aus 3 Tunes nur eine original, d.h. eine Eigenkomposition oder zeitgenössische Fremdkomposition, dann gilt dieses Set in der quantitativen Betrachtung als »traditionell«. Der relative hohe Anteil an originalem Material im Werk Capercaillies erstaunt dennoch. Dieser hat im Zuge der musikalischen Entwicklung der Band deutlich zugenommen. Ursächlich sind unter anderem die vielen instrumentalen Eigenkompositionen der Bandmitglieder. Doch auch ohne die instrumentalen Tracks beträgt das Verhältnis von traditionellem zu originalem Material 60 zu 40 Prozent. Es bleibt festzustellen, dass Capercaillie für eine Electric Folk-Band einen hohen Anteil an originalen Songs im Werk aufzuweisen hat.

29 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 130f.

30 Man denke hierbei beispielsweise an die Akkordeonisten Donald Shaw und Phil Cunningham, die Piper und Whistle-Spieler Michael McGoldrick und Fred Morrison, die Bouzouki-Spieler Manus und Dónal Lunny oder auch den Bodhrán-Spieler Martin O'Neill.

31 Sweers, Britta: »Ghosts of Voices: English Folk(-rock) Musicians and the Transmission of Traditional Music«, in: Russel, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 130–143, hier S. 134.

32 Sweers, Britta: »Die Fusion von traditioneller Musik, Folk und Rock (wie Anm. 2, Kap. 1), S. 184

Bevor ein Überblick über die wichtigsten schottischen Electric Folk-Bands gegeben wird, soll ein kurzer Exkurs zum englischen Electric Folk erfolgen, da dieser auch einen großen Einfluss auf die gälische Musikszene der Zeit hatte.³³

Nachdem die 1966 gegründete Formation Pentangle als eine der ersten englischen Bands eine Verbindung von englischem, traditionellem Material mit dem Sound und Instrumentarium amerikanischer populärer Musikstile hergestellt hatte (etwa durch den Einbezug von Drumset, Kontrabass und Jazzharmonik)³⁴, entwickelte sich insbesondere Fairport Convention zur zentralen Band des englischen Electric Folk und Folk Rock der 1960er und 1970er Jahre. Sie war von massiver Bedeutung für die stilistische Entwicklung etwa von Na h-Òganaich oder auch Runrig.

Das musikalische Material betreffend, begannen Fairport Convention zunächst mit Songs von Dylan und auch The Byrds, bevor englisches traditionelles Material, etwa in Form der Child Ballads, Eingang ins Repertoire fand.³⁵ Mit *Liege and Lief* (Island Records, 1969) veröffentlichten Fairport Convention eines der bedeutendsten Alben des Electric Folk. Auf *Liege & Lief* finden sich alte englische Balladen neben traditionellen Tunes, neu-komponierten Songs und originären Songs in altem Stil gleichberechtigt nebeneinander. Dabei sind Schlagzeug und E-Gitarre nicht nur instrumentale Vehikel zur bloßen Interpretation traditionellen Materials, sondern sie dienen der Transformation und wirken strukturgebend. Das Resultat war ein neuer Stil, von der Tradition aus gedacht und mit dem Instrumentarium des Folk und Rock interpretiert.³⁶ Mit diesem Versuch der Etablierung eines »English rock idioms«³⁷ als Gegenbewegung zum Einfluss des Amerikanischen Folk Rock waren sie Vorbild für die schottisch-gälischen Gruppen, denn diese Absicht, etwas Neues, Eigenes zu kreieren – eine Verbindung aus der musikalischen und sprach-kulturellen Tradition mit dem Idiom amerikanischer Rock- und Popmusik zum Erhalt eben jener Tradition – durch Veränderung, zum Wohle der eigenen und nachkommenden Generation, diese Intention kann ebenso auf das musikalische Wirken Runrigs und auch Capercaillies übertragen werden.

Die dritte äußerst einflussreiche und erfolgreiche Gruppe der englischen Electric Folk-Szene ist Steeleye Span, 1969 gegründet von Ashley Hutchings, nachdem er Fairport Convention verlassen hatte. Die Band um Leadsängerin Maddy Prior verfolgte stärker noch als Fairport Convention die Verbindung von Rock und traditioneller englischer Musik und transportierte diese endgültig aus den Folk Clubs in die großen Konzerthallen und Stadien.³⁸ Diese Herangehensweise, die Betonung des (im engeren Sinne) traditionellen musikalischen Materials, wird deutlich in der Betrachtung der ersten beiden

33 Aufgrund der gebotenen Kürze sei an dieser Stelle für tiefergreifende Analysen auf weiterführende Publikationen verwiesen, insbesondere Britta Sweets' umfassende Untersuchung *Electric Folk – The Changing Face of English Traditional Music* und Robert Burns' *Transforming Folk – Innovation and Tradition in English Folk-Rock Music*.

34 Vgl. Pentangle: *The Pentangle* (Transatlantic, 1968). Vgl. Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 127.

35 Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 131.

36 Sweets, Britta: *Electric Folk*, S. 91.

37 Ebd., S. 89.

38 Vgl. Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain«, S. 163.

Alben.³⁹ Die Tatsache, dass mit Martin Carthy – eine zentrale Figur des englischen Folk Revivals, Autorität auf dem Gebiet des englischen Folk Songs und vermeintlicher Traditionalist – kurzzeitig Mitglied Steeleye Spans wird und zur E-Gitarre greift, zeigt auch, dass Performer selbst oft eine viel tolerantere Einstellung bezüglich des Themas Authentizität besitzen als Kritiker des Genres – häufig Journalisten oder Musikwissenschaftler – die von außen auf die Szene blicken, wenngleich Carthy später eine kritischere Haltung zu den musikalischen Experimenten der Electric Folk-Szene an den Tag legte.⁴⁰

Ende der 1970er Jahre jedoch war die Hochzeit des Electric Folk in England vorbei. Die Gründe für das Nachlassen des Interesses seitens des musikalischen Mainstreams am Electric Folk sind vielschichtig. Politisch links zu verortende Autoren sehen vorwiegend Kommerzialisierungsbestrebungen der Szene als Ursache an – Fred Woods beispielsweise sieht in der Sprache der Rockmusik nicht etwa eine Möglichkeit der musikalischen Weiterentwicklung, sondern vornehmlich eine Beschränkung. Kommerzieller Erfolg stellt für ihn eine Bedrohung der musikalischen Tradition dar. Der Gruppe Steeleye Span wirft er gar Respektlosigkeit vor.⁴¹ Neben der Frage, wem gegenüber sich Steeleye wohl respektlos verhalten haben sollen (dem musikalischen Material ist es schließlich gleichgültig) und warum musikalische Puristen, auf die Woods seine Aussage anscheinend bezieht, überhaupt in der Position sind, Respekt einzufordern, bleibt festzustellen, dass der Vorwurf der Kommerzialisierung und des künstlerischen Ausverkaufs eine konstante Begleiterscheinung des Folk Revivals ist, sobald Bands mit ihrer Musik Erfolg haben und hatten. Dieser ist also als ideologisch zu betrachten und kann folglich schwerlich ursächlich gewesen sein. Andere Stimmen konstatieren, dass die Szene auf die Sprache der Rockmusik der späten 1960er und 1970er Jahre beschränkt und nicht fähig war, neue musikalische Strömungen aufzunehmen.⁴²

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die klassischen Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen aus der Szene verschwunden sind. Zwar sind Bands wie Fairport Convention und Steeleye Span nicht mehr im Fokus der Musikpresse und Teil des musikalischen Mainstreams, sie haben jedoch nicht aufgehört, bis in die heutige Zeit zu touren und in wechselnden Besetzungen neues musikalisches Material zu produzieren. Darüber hinaus hatten die englischen Electric Folk-Gruppen, allen voran Fairport Convention, einen nicht unerheblichen Einfluss auf Bands im Norden jenseits des Tweeds.

39 Der a cappella interpretierte Eröffnungssong des Debütalbums *Hark! The Village Wait* (RCA, 1970) ist zwar eine textliche Neuschaffung Hutchings, basiert jedoch auf der Melodie des traditionellen Calling-On-Songs »Earsdon Sword Dance Song« (Roud 610). Mit der Broadside Ballad »Prince Charlie Stuart« (Harding 15 [40b]) findet sich auf *Please to See the King* (Mooncrest Records, 1991 [B&C, 1971]) sogar ein schottischer Jacobite Song, von dessen sechs Strophen jedoch nur drei (mit textlichen Varianten) gesungen werden.

40 Siehe Interview mit Steeleye Span: »Martin Carthy – The Late Show – BBC 2–1993«, <https://www.youtube.com/watch?v=zKl6YO4auaE>, hochgeladen von sunset2777 am 04.03.2013, Stand: 22.01.2019, Min: 8:38–8:59. Vgl. Interview mit Martin Carthy: Ebd., Min. 9:59–10:48.

41 Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 95ff. »They also began to take liberties with traditional texts, a lack of respect that they would never have shown in their earlier days«. Siehe ebd., S. 98.

42 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 42. Vgl. James, Paul: »Sounding Off«, in: *Southern Rag* 22 (1984), S. 9.

In Schottland, so konstatiert Sweers in ihrer auf England fokussierten Studie, habe es einige Amateur-Electric-Bands gegeben, diese seien jedoch ausschließlich Tanz- und Cèilidh-Bands gewesen und verweist beispielhaft auf die Gruppe The Echoes aus den frühen 1960er Jahren.⁴³ Zwar haben auch Runrig in ihren ersten Jahren als Tanzband begonnen, worauf nicht nur der ursprüngliche Name Run-Rig Dance Band und der eigentliche Zweck der Gründung (nämlich eine Tanzveranstaltung der North Uist and Berneray Association) verweisen, sondern beispielsweise auch der Track »Ceòl an Dannsa«, ein Set irischer und schottischer Dance Tunes, des ersten Albums *Play Gaelic*, gleichwohl gab es einige bedeutende schottische Bands außerhalb der Tanz- und Cèilidhband-Szene, die sich durch originelle Bearbeitungen auszeichneten.

Eine der wichtigsten Gruppen dieser Zeit und »the first truly electric folk band in Scotland«⁴⁴ war zweifelsohne die 1969 in Rutherglen gegründete JSD Band, benannt nach ihren Mitgliedern Jim Divers, Sean O'Rourke und Des Coffield, die sich bereits aus Schulzeiten kannten. Zusammen mit Schlagzeuger Colin Finn und Fiddler Chuck Fleming nahmen sie 1971 ihr Debütalbum *Country of the Blind* (EMI, 1971) auf, nachdem sie im Jahr zuvor die Scottish Folkgroup Championships in Edinburgh gewonnen hatten.⁴⁵ Das Instrumentarium ist mit Cello, Glockenspiel und Banjo (neben Gitarren, Drums und Bass) ebenso vielgestaltig wie die Tracklist, die neben traditionellem Material – hauptsächlich irischen Reels und dem amerikanischen Folksong »Darling Corey« – und dem Dylan-Cover »Don't Think Twice It's Alright« zumeist Eigenkompositionen vor allem aus der Feder Sean O'Rourkes aufweist. »We were into folk-rock, the first band of our kind, and we were wild and raw«⁴⁶, konstatiert dieser im Gespräch mit Kevin Black. Für die schottische Szene mag der musikalische Zugang neu und originell gewesen sein. Der Einfluss von Fairport Convention ist dennoch nicht zu überhören. Nachdem Chuck Fleming nach dem Release des Albums die Band verlassen hatte und durch Lindsay Scott ersetzt worden war, machten die Musiker sich rasch einen Namen als energetischer Live-Act. Sie unternahmen ausgedehnte Touren in Europa und den USA. Sie spielten in der Royal Albert Hall, beim Cambridge Folk Festival und hatten zahlreiche Radio- und TV-Auftritte. 1972 waren sie Support von David Bowie auf seiner Ziggy Stardust-Tour und unterzeichneten einen Vertrag bei dem Label Cube Records, für das sie die beiden nachfolgenden Alben *JSD Band* (Cube, 1972) und *Travelling Days* (Cube, 1973) aufnahmen. Wenngleich der Sound dieser beiden Alben rockiger als das Erstlingswerk klingt, sind sie stärker von traditionellem Material geprägt. Auf *JSD Band* finden sich neben der Eigenkreation »Open Roads« gar ausschließlich traditionelle Songs und Tunes. Somit ist eine Bewegung vom Folk Rock hin zum Electric Folk-Genre zu erkennen. Die JSD Band hatte sich insbesondere bei studentischen Hörerschaften eine große Fangemeinde erspielt, trennte sich jedoch 1974 aufgrund musikalischer Differenzen, privater Verpflichtungen und kommerziellen Drucks seitens des Labels.⁴⁷ Während der Jahre 1997 und 1998 erfolgte eine kurze Wiedervereinigung und der Release zweier Alben. Seither

43 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 114.

44 Bort, Eberhard: »1951 and All That«, S. 14.

45 Black, Kevin: »Alba«, in: *Folk Review* 6/1 (1976), S. 14f., hier S. 14.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 14f. Vgl. auch Hogg, Brian: *The History of Scottish Rock and Pop*, S. 319.

sind sie jedoch – bis auf wenige Auftritte in den Jahren 2013 und 2014 – nicht mehr musikalisch in Erscheinung getreten.

Ebenfalls stark von Fairport Convention und Steeleye Span beeinflusst, zeigte sich die kurzlebige, anlässlich des Upper Clyde Shipbuilders Work-in von 1971/72 gegründete Formation Contraband um die Musiker George und Billy Jackson, John Martin, Peter Cairney und Alex Baird.⁴⁸ Bei einem Festival in Uddingston, südöstlich von Glasgow, erregte die junge Sängerin Mae McKenna die Aufmerksamkeit der Jackson-Brüder, die sie kurze Zeit später als Leadsängerin in die Band holten. Nachdem die Gruppe 1973 einen Wettbewerb der Musikzeitschrift *Melody Maker* gewonnen hatte, wurde ihr ein Plattenvertrag bei Transatlantic in London angeboten. Bei dem Label veröffentlichten sie ihr einziges Album *Contraband* (Transatlantic, 1974). Dieses fällt durch seine äußerst farbige Instrumentierung auf – neben dem klassischen Rockinstrumentarium vor allem die von John Martin und Billy Jackson gespielten Violine, Viola und Cello, die immer wieder für teils komplexe kontrapunktische Arrangements genutzt werden (etwa in »Spanish Cloak Jigs«). Die Tracklist umfasst schottisches und irisches Material sowie Eigenkompositionen und Interpretationen zeitgenössischer englischer Singer- und Songwriter. Auch wenn manchem Rezensenten das Dargebotene in seiner Zusammenstellung zu eklektisch erscheinen mag⁴⁹, bleibt das Album ein Zeugnis sowohl der individuellen Klasse der beteiligten Musiker als auch des enormen Einflusses der englischen Electric Folk-Szene in der damaligen Zeit. Im Jahr nach der Veröffentlichung führten musikalische Differenzen zur Auflösung der Band.⁵⁰ Während McKenna eine Solokarriere verfolgte, gründeten George und Billy Jackson sowie John Martin die einflussreiche und bereits zuvor erwähnte Gruppe Ossian. Interessanterweise schlugen die Mitglieder von Ossian entgegen den Elektrifizierungstendenzen der späten 1960er und 1970er Jahre klanglich den entgegengesetzten Weg ein und arrangierten ihre Werke vornehmlich mit akustischen Instrumenten.

Eine der wichtigsten, von der englischen Electric Folk- und Folk Rock-Szene beeinflussten schottischen Gruppen ist die Electric Folk-Band Five Hand Reel. Mit ihren diversen musikalischen Backgrounds, ihrer Mischung aus akustischen und elektrischen Instrumenten und ihren innovativen Arrangements und Zusammenstellungen von Songs und Tunes kreierten die Musiker einen einzigartigen Sound, der wegweisend sein sollte für nachfolgende Formationen – gälische wie nichtgälische. Five Hand Reel gründeten sich 1974 aus den Überresten der Electric Folk-Band Spencer's Feat um die Musiker Clive Woolf (Gesang/Gitarre), Barry Lyons (Bass), Dave Tulloch (Schlagzeug) und Tom Hickland (Fiddle/Keyboard), wobei die Besetzung mit Keyboard (und nicht etwa Piano) für die Electric Folk-Szene der Zeit durchaus ungewöhnlich war. Clive Woolf, der die Band aus gesundheitlichen Gründen alsbald verlassen musste, wurde durch Gitarrist und Sänger Bobby Eaglesham sowie Chuck Fleming ersetzt, zuvor Fiddler in der

48 Gilchrist, Jim: »Ossian«, <https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/ossian/>, Stand: 04.02.2019. Vgl. auch o. V.: Liner Notes zu *Contraband* (Celtic Folk Records, 2012 [1974]), S. 4–6, hier S. 5.

49 Vgl. z.B. Kidman, David: Review »Contraband«, www.livingtradition.co.uk/webrevs/erse1.htm, Stand: 05.02.2019.

50 Wilkie, Jim: *Blue Suede Brogans*, S. 101f.

JSD Band, der jedoch schon nach kurzer Zeit zu seiner alten Gruppe zurückkehrte. Dafür wurde der heute in Folkkreisen überaus bekannte und populäre Sänger und Gitarrist Dick Gaughan in die Band geholt, der zuvor bereits kurzzeitig Mitglied der Folk Group Boys of the Lough gewesen war.⁵¹ Wie Iain Bayne von Runrig hatten Schlagzeuger Dave Tulloch und auch Bobby Eaglesham ihre musikalische Ausbildung unter anderem in schottischen Pipe Bands absolviert. Diese Art, die Snare- und Tenor Drum zu spielen, wurde zu einem bestimmenden Merkmal des musikalischen Stils der Band. Da auch Barry Lyons während seiner Ausbildung bei einem Pipe Major die Tenor Drum zu spielen erlernt hatte, wurde es zu einer ebenso beliebten wie innovativen Einlage bei Live-Shows, dass alle drei Musiker ihre jeweiligen Instrumente fahren ließen und eine Drum-Performance im Pipe Band-Stil darboten.⁵² Interessanterweise ist gerade eine solche Einlage fester Bestandteil der Runrig-Live-Shows gewesen. Die übergreifende musikalische Idee der Band war es, die Gemeinsamkeiten der irischen und schottischen Musiktradition herauszustellen. So schreibt John O'Regan:

»They were very much in touch with the idea of combining material from the Irish and Scottish traditions to create a unified sound and style reflecting threads of commonality within their shared musical and cultural backgrounds [...]«⁵³

Diese Leitidee wird besonders deutlich im Eröffnungstrack »Both Sides of the Forth« des Debütalbums *Five Hand Reel* (Rubber Records, 1976), bei dem schottische Songs und irische Tunes⁵⁴ zu einer Art Suite vermischt werden, angelehnt an das Vorgehen des irischen Komponisten Sean O'Riada bei seinem Soundtrack zur Filmadaption des Theaterstücks *Playboy of the Western World* von John Millington Synge aus dem Jahr 1962.⁵⁵ Es finden sich auf dem Album aber auch Eigenkompositionen wie etwa Eagleshams »Death of Argyll«, das zwar zeitgenössisch, jedoch im traditionellen Balladen-Stil gehalten ist – ein Vorgehen, das bereits bei Fairport Convention zu beobachten war. Die für den Stil der Band maßgebliche Pipeband-Tradition spiegelt sich durch das Spiel der Snare-Drum sowohl im Eröffnungs- als auch im Schlusstrack wieder. Im letzteren (»Frankie's Dog«) imitieren Quint-Liegetöne des Keyboards die charakteristischen Drones der Pipes. Im Jahr 1977 erfolgte der Wechsel zum Label RCA und die Veröffentlichung des zweiten Albums *For A' That* (RCA, 1977). *Five Hand Reel* füllten damit eine Lücke, die sich in der Szene des

51 O'Regan, John: Liner Notes zu *5 Hand Reel/For A' That/Earl O'Moray* (BGO Records, 2006 [1976/1977/1978]), S. 3–13, hier S. 4. Vgl. Anderson, Ian/Holland, Maggie/Walton, Bob: »A Thin Slice of Gaughan« (wie Anm. 209, Kap. 2), S. 14.

52 O'Regan, John: Liner Notes zu *5 Hand Reel/For A' That/Earl O'Moray* (wie Anm. 51, Kap. 4), S. 6.

53 Ebd.

54 Vor allem die Basis aus traditionellem Material ist es auch, die in diesem Buch eine Einordnung der Band in das Electric Folk-Genre erfolgen lässt, wenngleich Interviewpartner wie Eberhard Bort oder auch Musikjournalist John O'Regan die Formation als Folk Rock-Band bezeichnen. Es verdeutlicht auch einmal mehr die Unschärfe der Genre Grenzen und die daraus resultierende Schwierigkeit einer musikalischen Kategorisierung sowie die Notwendigkeit, sich nicht auf musikalische Erstein drücke zu verlassen, sondern Versuche der Einordnung von der Materialseite her vorzunehmen und dabei auch die musikalischen Entwicklungen der entsprechenden Gruppen im Blick zu be halten.

55 O'Regan, John: Liner Notes zu *5 Hand Reel/For A' That/Earl O'Moray*, S. 7.

englischen Electric Folk zu zeigen begann, als die zentralen Bands mit Personalwechseln und Auflösungserscheinungen zu kämpfen hatten. Auf dem zweiten Album findet sich mit »Bratach Bana« auch der erste gälischsprachige Folk Rock-Song⁵⁶, womit die Gruppe stilistisch den Weg ebnete für nachfolgende gälische Folk Rock- und Electric Folk-Bands wie Runrig und Capercaillie. Neben diesem beinhaltet das Album eine eklektische Mischung aus Child Ballads (»Cruel Brother«), irischen Tunes und Balladen sowie Burns-Songs (»A Man's A Man For A' That«, »Ae Fond Kiss«). Es folgte eine Zeit intensiven Tourens in Folk Clubs, auf Festivals und Universitätscampussen. Auf dem dritten Album *Earl O'Moray* (RCA, 1978) wurde das Konzept der Verbindung von Songs und Tunes innerhalb eines Tracks noch konsequenter fortgeführt – ein Modell, an dem sich später auch Capercaillie und Nachfolgebands orientieren sollten. Auch auf diesem Album ist die vom Vorgänger bekannte Zusammenstellung aus Child Ballads und Scots Songs (unter anderem Burns »My Love Is Like a Red Red Rose«) zu finden. Hamish Hendersons »Freedom Come All-Ye« bekam in der Folge einen festen Platz in Dick Gaughans Repertoire. Gaughan selbst verließ 1978 aus privaten Gründen die Band und wurde durch den Nordiren Sam Bracken ersetzt.⁵⁷ Nach dem Release des Albums *A Bunch of Fives* (Topic Records, 1979) löste sich die Band jedoch im Jahr 1980 auf. Die Mitglieder verfolgten anschließend Solokarrieren.

Die obigen Ausführungen zeigen, wie groß der Einfluss der englischen Electric Folk-Bands im Norden tatsächlich war – auch außerhalb der Cèilidh-Szene. Für den Bereich der gälischen Musik haben jedoch erst Runrig die Verbindung aus gälischen Songs und Rockmusik konsequent vollzogen. Gruppen wie Na h-Òganaich oder The Sound of Mull haben zwar teilweise Schlagzeug und E-Bass genutzt, nicht aber E-Gitarren. Der Sound dieser beiden Gruppen blieb durchweg akustisch und war geprägt von Akustikgitarre und mehrstimmigem Satzgesang. Auch wenn schon die mehrstimmige Interpretation eine Transformation des ursprünglich einstimmig gesungenen gälischen Liedmaterials bedeutet, werden die beiden genannten Gruppen im Rahmen dieser Untersuchung nicht als Electric Folk-Bands angesehen.⁵⁸ Gleichwohl beeinflussten vor allem Fairport Convention und Steeleye Span Na h-Òganaich und auch Runrig nachhaltig. So berichtet Margaret MacLeod von Na h-Òganaich im Interview über ihre musikalischen Einflüsse:

»[...] suddenly people were starting to bring guitars, it was the influence of the Beatles, all that was happening in the 60s, 70s. [...] a way of life was changing. It wasn't just in the musical world, it was the Beatles with fashion, you know, there was all this happening [...] It was this influence, it was Elvis Presley and this American music coming in. Then it was the likes of Fairport Convention...All that sort of style of...and Steeleye Span. [...] That was that influence of me liking

56 Diese Aussage bezieht sich auf die schottische Musikszene, denn dieser Song war zuvor bereits 1972 von der irischen Folk Rock-Band Horslips auf ihrem Album *Happy to Meet, Sorry to Part* (Oats, 1972) aufgenommen worden. Vgl. auch Bort, Eberhard: »1951 and All That«, S. 14. Vgl. Interview mit Eberhard Bort, Edinburgh, Z. 1120–1135.

57 O'Regan, John: Liner Notes zu *5 Hand Reel/For A' That/Earl O'Moray*, S. 11.

58 Das trifft gleichermaßen auch auf andere schottische Bands zu wie etwa die kurzlebige Formation Finn MacCuill.

that kind of stuff, as well, you know, which was guitars to folk music. Steeleye Span...I said ›Well, hey why can that not happen with Gaelic?‹⁵⁹

Und weiter:

»And the likes of let's say Fairport Convention...And then Donnie and Noël, they liked that music, as well. So, our life was going round about that and we said ›Well, if you can do it with that, why not do it with Gaelic? Why not?‹ And in fact, more so with Gaelic because Gaelic is more melodic, you know, and more challenging.«⁶⁰

Auch Runrigs Rory Macdonald nennt im Gespräch mit Journalist Tom Morton insbesondere Fairport Convention als maßgeblichen Einfluss: »That business of electrified jigs and reels was a real eye-opener. It influenced the whole of the first Runrig album.«⁶¹ Und Calum ergänzt: »Fairport was when we started taking a real interest in traditional music.«⁶² Die gälische Welt und die Pop-Welt seien laut James Porter in den späten 1960er Jahren noch sehr gegensätzlich gewesen, was auch in der konservativen Einstellung vieler älterer Gälén und gälischer Institutionen wie der An Comunn Gàidhealach begründet lag.⁶³ Diese zwei Welten begannen sich jedoch durch die Musik Runrigs – inspiriert durch das musikalische Wirken von Fairport Convention und Steeleye Span – anzunähern und zu verschmelzen. So erklärt Calum Macdonald im Interview auf BBC 1:

»I think there was a start there of the merging of two separate cultures if you like. I think at the time the folk rock boom had started with Steeleye and Fairport and I think we got caught up and suddenly we realised that there was something very potent that happened with traditional music, with jigs and reels, and I think we wanted to present that in this kind of very brash way and very raw way.«⁶⁴

Diese Verschmelzung ist auch durch die soziokulturellen Strukturen auf den Hebrideninseln befördert worden. Dort waren es nicht die Folk Clubs, die als Ort des Austauschs und der Zusammenkunft dienten, sondern Village Halls, in denen regelmäßig Konzerte, Cèilidhs und andere Tanzveranstaltungen stattfanden.⁶⁵ Diese Veranstaltungen waren eine der wenigen Gelegenheiten (abgesehen von beispielsweise Hochzeiten), Musik außerhalb des häuslichen Bereichs im Live-Kontext zu konsumieren, was selbstverständlich die Notwendigkeit nach sich zog, für die Jugend auch Pop- und Rockmusik zu spielen. So erinnert sich Calum:

59 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 524–547.

60 Ebd., Z. 662–666.

61 Morton, Tom: *Going Home*, S. 24.

62 Ebd.

63 Porter, James: »From Solo Bard to Runrig«, in: *The Entertainer in Medieval and Traditional Culture – A Symposium*, Odense 1997, S. 133–148, hier S. 144.

64 »Runrig – Saturday Sequence BBC Radio 1 – Interview«, <https://www.youtube.com/watch?v=uDR C8dVsOvo>, hochgeladen von Erling Mortensen am 23.02.2015, Stand: 25.02.2019, Min. 1:01–1:26.

65 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 921–933.

»The only way you could perform live on Skye was at the community dances. That meant you had to play traditional music, as well as any aspirations towards rock and pop. Fairports became the role model for us in many ways, certainly in our interpretation of Scottish dance music, and later in the way they wrote their own songs around the traditional genre.«⁶⁶

Fairport Convention waren für die Entwicklung von Runrig also nicht nur entscheidend, was die Stilistik anbelangt, sondern auch durch die Tatsache, dass sie originäres, selbst-geschriebenes mit traditionellem Material kombinierten und auf diese Weise den Weg hin zum Folk Rock-Genre ebneten. Somit muss auch die Aussage Peter Symons an dieser Stelle relativiert werden, wenn er bezüglich der Entwicklung der traditionellen Musik in Schottland schreibt:

»The musicians' concern with cultural distinctiveness amounted to more than just being different from the ›English‹ musicians. [...] English folk musicians were not seen as a real challenge. The absence of musical innovation flowing from ›centre‹ (England) to the ›periphery‹ (Scotland) renders unsatisfactory a simple ›centre/periphery‹ model of the relationship between Scottish and English culture [...]. In this case, innovations in musical practice did not flow outward from the ›centre‹ but from elsewhere on the ›Celtic periphery‹ (i.e., Ireland).«⁶⁷

Symons bezieht sich mit seiner Aussage auf die Entwicklung der schottischen traditionellen Instrumentalmusik in den 1970er Jahren, insbesondere auf die Entstehung von Folk Bands wie Silly Wizard, Boys of the Lough, The Whistlebinkies oder Jock Tamson's Bairns, die sich in der Tat – wie an anderer Stelle bereits ausführlicher beschrieben – von den dominierenden irischen Bands wie Dubliners oder Planxty abzugrenzen versuchten. Es ist auch verständlich, dass schottische Musiker – und sei es in Form von Distinktion – nicht immer auf das musikalische Verhältnis zu England reduziert werden wollen, zumal die Entwicklung der schottischen traditionellen Musik und das Verhältnis der Menschen zu dieser, bezüglich musikalischer Praxis, eher von Kontinuität gekennzeichnet ist, als es in England der Fall war. Und letztlich sind auch in Bezug auf Folk Rock und Electric Folk starke Impulse von der »celtic periphery« zu verzeichnen gewesen – man denke hierbei an die irische Band Horslips oder an die musikalischen Innovationen Alan Stivells innerhalb der bretonischen Musik – die sowohl Einfluss auf die schottische Musikszene im Allgemeinen als auch Runrig im Speziellen gehabt haben.⁶⁸ Für die Genres Folk Rock und Electric Folk jedoch ist die Bedeutung der englischen Bands und damit des vermeintlichen »centre« nicht hoch genug einzuschätzen.

4.1.4 Folk Rock und Electric Folk in der Kritik

Musiker des Folk Rock- und Electric Folk-Genres haben sich immer Lob und Würdigung wie auch Kritik ausgesetzt gesehen, sowohl von akademischer und journalistischer Seite,

66 Zitiert nach: Hogg, Brian: *The History of Scottish Rock and Pop*, S. 324.

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

68 Interview mit Donnie Munro, Z. 165–167.

wie auch von Seiten anderer Musiker der Szene. Das betrifft nicht nur britische, sondern auch andere europäische wie außereuropäische musikalische Hybride.

Tina K. Ramnarine etwa sieht den finnischen Folk Rock der Gruppe Karelia zu Beginn der 1970er Jahre als Beleg dafür, dass die Beschäftigung mit amerikanischen und britischen Folk Rock- und Electric Folk-Gruppen ein Stimulus war für die Auseinandersetzung mit der eigenen musikalischen Tradition, sowohl für Musiker als auch für Forscher. Sie nennt in diesem Zusammenhang explizit die Gruppe Fairport Convention.⁶⁹ Olle Edström betont die soziokulturelle Bedeutung der Vermischung von samischen Joiks mit anglo-amerikanischen populären Musikstilen, etwa in frühen Aufnahmen Nils-Aslak Valkeapääs, als ein Mittel insbesondere der Jugend, ihre Situation als marginalisierte Minderheitenkultur zu verarbeiten und zum Ausdruck zu bringen.⁷⁰ Auch Martin McLoone und Noel McLaughlin heben im irischen Kontext die Bedeutung der Folk Rock-Gruppe Horslips vor allem für die Jugend hervor, die mit ihrer Synthese aus Rock und traditionellen musikalischen und inhaltlich/thematischen Elementen einen Gegenpol bildeten zu den Showbands, die die Ballrooms in den ländlichen Gebieten dominierten und vornehmlich Cover-Versionen von Top Ten-Hits spielten.⁷¹ Die Parallelen zu den hier besprochenen gälischen Gruppen sind bemerkenswert.

Auch das Wirken der englischen Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen wird von aktuellen Autoren wie Robert Burns oder Michael Brocken überwiegend positiv gesehen als Versuch, statische Annahmen von Authentizität zu überwinden. Stattdessen wird der progressive, transformatorische Charakter hervorgehoben. Gleichzeitig habe der hybride Ansatz die Zugänglichkeit traditioneller Musik erhöht und somit neue Zuhörerschaften erschließen können.⁷²

Bezüglich der schottisch-gälischen Musik sehen Autoren und Wissenschaftler wie Aillie Munro⁷³ und Morag MacLeod die Musik Five Hand Reels, Runrigs und Capercaillies als lobenswerte Weiterentwicklung sowie als Anknüpfungsmöglichkeit für die jüngere Generation zu der Zeit, so schreibt MacLeod:

»The emergence of Runrig and Capercaillie has been a great boost to Gaelic song. Both started life as dance bands, but Runrig first and, later, Capercaillie saw the potential for an updating of the Gaelic tradition in singing. Both have achieved this without compromising the roots of the tradition to an unacceptable extend.«⁷⁴

69 Ramnarine, Tina K.: *Ilmatars Inspirations* (wie Anm. 80, Kap. 1), S. 58–63.

70 Edström, Olle: »From Joik to Rock & Joik: Some Remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44/1/2 (2003), S. 269–289, hier S. 275f.

71 McLaughlin, Noel/McLoone, Martin: »Hybridity and National Musics: The Case of Irish Rock Music«, in: *Popular Music* 19/2 (2000), S. 181–199, hier S. 187f. Vgl. auch McLoone, Martin: »Folk-Rock-Trad Hybrids«, https://www.academia.edu/7187934/Folk_Rock_Trad_Hybrids, 28. S., hier S. 7ff., Stand: 03.07.2021.

72 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 93. Vgl. Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 147f.

73 Aillie Munro: *The Democratic Muse*, S. 162f.

74 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 132.

Auch Anne Lorne Gillies unterstreicht in ihrer Sammlung *Songs of Gaelic Scotland* die Bedeutung Runrigs:

»Runrig [...] woke up a generation of Gaelic-speakers, and enticed many non-Gaelic speakers to take an interest in the language; they even seduced a whole lot of clean-living *bodachs* [alte Männer] and *cailleachs* [alte Frauen] to listen to rock music for the first time in their lives!«⁷⁵

Dass Hamish Henderson Martyn Bennetts Pionierarbeit bezüglich der Vermischung von Techno und traditioneller Musik, insbesondere sein Album *Grit*, auf dem er im Track »Liberation« beispielsweise mit gälischen Psalmen experimentiert, als mutig und kühn beschrieben hat, ist an anderer Stelle bereits erwähnt worden. Auch Gary West hebt Bennetts musikalische Innovationen hervor bei gleichzeitiger tiefer Ortsverbundenheit und Verwurzelung in der schottischen Kultur.⁷⁶

Dagegen verstehen viele Kritiker die musikalischen Experimente des Folk Rock und Electric Folk als eine Korruption der Tradition. So erklärt Barry Lyons, Bassist von Five Hand Reel, 1978 in einem Melody Maker-Interview mit Colin Irwin:

»There's so many people wanting to see us go down. So many people are against electric bands. When Steeleye split up, people said that left the field open to us; it may seem that way to other people but to us it just means a demise of folk rock. Steeleye going didn't do us any good [...].«⁷⁷

In seinem Beitrag zu Eberhard Borts Sammelband *'Tis Sixty Years Since* beschreibt etwa Musiker und Journalist Norman Chalmers das Hinzufügen von Schlagzeug, Keyboards, Bass und E-Gitarren zum instrumentalen Setup für die Interpretation traditioneller Musik als eine Form der Homogenisierung.⁷⁸

Die Ansichten von Autoren wie Karl Dallas, Dave Laing, Robin Denselow oder auch Fred Woods sind insofern interessant, als dass sie die musikalischen Entwicklungen der 1970er Jahre aus erster Hand erfahren haben und somit eine historische Perspektive bieten zu einer Zeit als sowohl die schottischen Electric Folk-Bands aktiv waren als auch die gälischen Folk Groups und – im Falle Woods – die Gründung Runrigs bereits sechs Jahre zurücklag, sie vielmehr ihr zweites Studioalbum veröffentlichten. Während jedoch Karl Dallas in *The Electric Muse* (1975), wie bereits im Theorieteil beschrieben, Veränderungen von Traditionen als Prozess positiv gegenübersteht,⁷⁹ Dave Laing in der gleichen Publikation darauf hinweist, dass Folk und populäre Musik schon immer interagiert haben und nicht voneinander zu trennen sind (unter anderem im Repertoire vieler als traditionell angesehener Performer),⁸⁰ und auch Mitherausgeber Robin Denselow die Musik

75 Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 114.

76 West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 77–84.

77 Irwin, Colin: »Reeling in the Limelight«, in: Melody Maker, 10. Juni 1978, S. 54.

78 Chalmers, Norman: »Quick Jump to Now«, in: Bort, Eberhard: *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochertyre 2011, S. 121–124, hier S. 123.

79 Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 94.

80 Laing, Dave: »Introduction«, S. 5.

von Bands wie Horslips oder der schottischen JSD Band als wichtige stilistische Weiterentwicklung sieht,⁸¹ kommt in Fred Woods *Folk Revival. The Rediscovery of a National Music* (1979) wiederholt dessen kritische Einstellung zum Vorschein. Woods, der Steeleye Span in seinem Werk bereits mangelnden Respekt vor der Tradition und unzulässige Freiheiten im Umgang mit den überlieferten Texten vorwarf, beschreibt das Genre des Electric Folk wenige Seiten später als »dead end«⁸². Weiterhin schreibt er:

»Popular electric groups must also fight against the mental and physical staleness that is the inevitable concomitant of extended tours and one-night stands, the inescapable by-products of commercial success – and, since electric groups are using the language of pop music, it follows that, whether they deny it or not, they are implicitly seeking commercial success to some degree, and *need to*, to survive.«⁸³

Auch mit dieser Äußerung zeigt Woods eher eine gewisse Voreingenommenheit bezüglich des Genres, denn die Strapazen des konstanten Tourings betreffen wohl kaum nur Bands des Electric Folk, sondern auch akustische Bands wie auch Einzelkünstler – kurz alle Musiker, die versuchen, mittels ihrer Musik einen auskömmlichen Lebensunterhalt zu verdienen. Electric Folk-Gruppen aufgrund ihrer musikalischen Prämissen per se das Streben nach kommerziellem Erfolg zu unterstellen, ist ebenso unzulässig, liegt doch häufig die Herangehensweise der Vermischung von traditioneller Musik mit Elementen des Pop und Rock, wie bei Runrig und Capercaillie ersichtlich, natürlicherweise in der musikalischen Sozialisation der Mitglieder begründet. Dies betrifft dann auch nicht nur Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen, sondern ebenfalls eher akustisch ausgerichtete Bands wie Na h-Òganaich, wie die Auszüge aus dem Interview mit Margaret MacLeod belegen, in denen sie von ihrer Beeinflussung durch die Musik der Beatles spricht. Kritiker des Electric Folk und Folk Rock übersehen dabei häufig, dass die Art der Musik für viele Menschen ein prägender musikalischer Erstkontakt gewesen ist, der sie womöglich ermunterte, sich weitergehend mit traditioneller Musik zu beschäftigen, wie es es Morag MacLeod für die Musik Runrigs und Capercaillies konstatiert (auch auf den Autor dieses Buches trifft diese Behauptung, wie in der Einleitung beschrieben, zu).⁸⁴ Auch Britta Sweers argumentiert ähnlich in Bezug auf ein Konzert von Moya Brennan, Sängerin der Gruppe Clannad, deren Set zunächst im Clannad-Stil modernisiertes (und häufig kritisiertes) Material beinhaltete, während der zweite Teil des Konzerts aus ihrem traditionellen irischen Repertoire bestand:

»Despite their marginal position, some electric performers and groups thus have obviously been able to reach out of their microculture/scene towards the super-

81 Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain«, S. 170f.

82 Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 102.

83 Ebd. Auch andere Autoren wie Bob Pegg oder Ian Watson unterstellen den musikalischen Akteuren der englischen Electric Folk-Szene rein kommerzielle Intentionen und gar kulturelle Ausbeutung (der Arbeiterklasse), was eher die ideologische, nämlich neomarxistische, Denkweise der Verfasser widerspiegelt. Siehe Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 59f.

84 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 134.

cultural/mass media sphere much better than many purely acoustic performers. Apparently, the familiar rock (pop) side of these fusion styles provides access to the actual folk traditions to outsiders – who otherwise might have rejected the ›exotic‹ (i.e. unfamiliar) original musics.«⁸⁵

Doch obgleich der moderne Zugang zur Tradition durch Electric Folk-Bands das Potential besitzt, auch neue Zuhörerschaften für die Musik in ihrer ursprünglichen Form zu gewinnen, weist auch Michael Brocken auf den Umstand hin, dass das musikalische Hybrid Folk Rock in der Szene nie unumstritten war, da das Rock-Genre im Gegensatz zum Folk immer auch mit Kommerzvorstellungen verbunden worden sei.⁸⁶ Der Vorwurf des ›Selling Out‹ ist auch im Fall der Gruppen Runrig und Capercaillie desto lauter geworden, je mehr sich die Bands vermeintlich von der musikalischen Tradition bzw. der gälischen Sprache entfernt zu haben schienen. Dies veranlasste etwa Iain MacIver 1985 zu seiner tendenziösen Kritik an Runrigs Album *Heartland* und der Anschuldigung, die Gruppe würde ihre ›Highland Connection‹ verlieren.⁸⁷ Auch Donald Shaw von Capercaillie berichtet im Interview auf BBC Alba Ähnliches:

»There was a couple of articles in the papers saying that we'd had sold out in the sense that it looked like we were trying to commercialize the music, you know, with grooves or with kind of electronic synth sounds or whatever. And I was thought it was the opposite, I was thought, well, selling out to me would have been making the same record every two years for the rest of our lives, just a traditional record, because for me it was always about moving on and trying new things.«⁸⁸

Für Shaw käme also der Stillstand, die Nicht-Weiterentwicklung in künstlerischer Hinsicht einem Ausverkauf oder einer kreativen Bankrotterklärung gleich. Auch Kirsteen Grant, Leiterin des Glasgow Islay Gaelic Choir erinnert sich durchaus auch an ablehnende Reaktionen auf die Musik Capercaillies:

»Oh yes, I think people do and they have. The thing about Capercaillie is that, I think, very few people manage to get beyond Karen's voice. Nobody can...You can't criticise such a beautiful instrument. You know, so a lot of the criticism, I think, would be hushed by just listening to her singing. [...] Why not try other things? Why not? And they don't always have to be a success. I mean that's commercialism and that's you gauging the market if what you're doing for is to make a living,

85 Sweers, Britta: »The Revival of Traditional Musics in New Contexts: Electric Folk from a Comparative Perspective«, in: Bader, Rolf/Neuhaus, Christiane/Morgenstern, Ulrich (Hg.): *Concepts, Experiments, and Fieldwork: Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology*, Frankfurt a.M. 2010, S. 351–367, hier S. 364.

86 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 93. Vgl. auch Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 123f.

87 MacIver, Iain: »Are Runrig in Danger of Losing their Highland Connection?« (wie Anm. 62, Kap. 3).

88 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 32:08–32:39.

which they are, you know. [...] And you can sing, you know, all sorts of styles in English. So, why not in Gaelic?»⁸⁹

Auch unter Akademikern innerhalb der gälischen Szene gibt es eine teils skeptische Haltung zu den Genres Electric Folk und Folk Rock. So konstatiert etwa Michael Newton:

»It is unwise for Gaelic to follow too closely to the trends and culture of the English-speaking world. Adopting the fashions of the English-speaking world will reinforce its position as a second-class poor-relation chasing after a goal moving too rapidly for it to ever capture. Gaelic ›pop‹ music made in the 1970s, which at the time was an attempt to ›modernize‹ Gaelic music, sounds like derivative of 1970s English music.«⁹⁰

Diese Einstellung muss im Zusammenhang mit Newtons postkolonialer Sichtweise auf die Entwicklungen innerhalb der gälischen Kultur bewertet werden, da er diese im Kontext eines Kräfteungleichgewichts zwischen einer dominanten englischsprachigen und einer vermeintlich unterlegenen gälischsprachigen Kulturgemeinschaft sieht. Newton erkennt die Bedeutung kultureller Veränderungsprozesse durchaus an, doch habe die gälische Gemeinschaft die Kontrolle und damit Handlungsmacht über diese Prozesse verloren, die in der Folge von außen durch Vertreter der Dominanzkultur angetragen und initiiert worden seien. Beispielhaft führt er etwa die von westlicher Kunstmusik beeinflusste Ästhetik der frühen Mòds an oder auch die vielen musikalischen Produktionen während des ›Celtic Booms‹ der 1990er Jahre, die durch ihre Arrangements und Texte eher die Vorstellungen eines mystischen ›Celtic Twilight‹ bedienten und vornehmlich Marketingstrategien folgten, statt sich ernsthaft mit der gälischen Musiktradition auseinanderzusetzen:

»In short, many musicians have appropriated items from the Gaelic music tradition and refashioned them into exotic commodities according to their own agendas, rather than honouring their content, style and idiom.«⁹¹

Damit hat Newton natürlich nicht unrecht und aus Sicht eines Sprachaktivisten ist diese Haltung angesichts des noch immer fragilen Zustands der Sprache durchaus nachvollziehbar. Seine Behauptung, »The Gaelic music ›revival‹ has done very little to benefit to cultural revitalization«⁹² ist jedoch entschieden abzulehnen. Zunächst erkennt Newton, dass die von ihm angesprochenen Modernisierungsprozesse innerhalb der gälischen Musik während der 1970er Jahre durchaus von Mitgliedern aus der gälischen Gemeinschaft selbst heraus angeregt wurden – etwa die Einführung der Traditional Gold Medal bei den Mòds im Jahr 1971 oder auch die Musik Na h-Òganaichs und Runrigs. Margaret und Donnie MacLeod wuchsen in einem gälisch geprägten Umfeld auf, so wie auch

89 Interview mit Kirsteen Grant vom 07.01.2015, Kelvingrove Art Gallery and Museum Café, Glasgow, Z. 1225–1238.

90 Newton, Michael: *A Handbook of the Scottish Gaelic World* (wie Anm. 398, Kap. 2), S. 289.

91 Ebd., S. 288.

92 Ebd.

Calum Macdonald, der im Gegensatz zu seinem Bruder Rory gälischer Muttersprachler ist. »They [Runrig] were attractive, clever, accomplished and *local* [Kursivierung durch Autor]«, wie Roger Hutchinson unterstreicht.⁹³ Darüber hinaus muss bei der Betrachtung auch die Intention der Beteiligten berücksichtigt werden. Natürlich kamen die Einflüsse, wie im vorangegangenen Abschnitt beschrieben, nicht ausschließlich, aber auch aus der amerikanischen Folk- und englischen Electric Folk-Szene wie auch der englischen Populärmusik. Dennoch war es eine aktive Entscheidung der Akteure im Bewusstsein der *Gleichwertigkeit* der gälischen Musik, dass bestimmte Stilistiken, Spielweisen und Instrumentierungen der anglo-amerikanischen Musik übernommen wurden. Sie wurden nicht von außen aufoktroziert, vielmehr fand ein selbstbewusster Adaptionsprozess statt. Zudem muss auch die inhaltliche/textliche Seite der Musik betrachtet werden. Die Mitglieder von Na h-Òganaich, Runrig und später Capercaillie hatten etwas zu sagen, sie hatten eine Message. Sie schrieben und interpretierten Songs, die Angelegenheiten oder Probleme des alltäglichen Lebens innerhalb der gälischen Gemeinschaft widerspiegeln, wie etwa Murdo Macfarlanes »Màl na Mara« [The Rent of the Sea] über die Mühsal und Gefahren des Fischens und der Seefahrt oder auch sein bekanntes »Cànan nan Gàidheal«, eine Anklage gegen den Sprachwandel und eindringliches Plädoyer für die gälische Sprache und Kultur (interpretiert von Na h-Òganaich). Auch Runrigs kraftvolle Songs »An Toll Dubh« und »Fichead Bliadhna« können in diesem Zusammenhang beispielhaft genannt werden. Newton ignoriert in seiner Aussage auch vollständig den positiven Einfluss, den Bands wie Runrig und später Capercaillie auf die Sichtbarkeit der Sprache und das kulturelle Selbstverständnis gerade auch der jüngeren Generation hatten, denn, so erinnert Donnie Munro:

»It is important to recognise the poverty of opportunity, at that time, in the early 1970s for young [Gaelic] people to experience any contemporary expression of their language and culture.«⁹⁴

Entsprechend eindeutig fallen auch die Reaktionen der für die vorliegende Arbeit interviewten Personen aus, als sie mit dem Statement von Newton konfrontiert werden. So erwidert Arthur Cormack:

»[...] innovation has never bothered me. I think innovation is a good thing. And I think, if you end up bringing Gaelic song to a wider audience by being innovative, then that's great. [...] And I don't think, it's a bad thing that ... like Michael's referring to the bands like Na h-Òganaich and those folk in the 70s who were doing that kind of thing. I don't think that was a bad thing. I think it was a positive influence on Gaelic and I think it's been an actual progression through Runrig and probably [any] band that still use Gaelic song like Capercaillie and other ones, [...] who will not be scared to accompany those songs in a different way, you know, that is different to the way they had been heard originally, [...] they're still, I think, true to the tradition in a way. [...] I think, as long as you

93 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 131.

94 Zitiert nach: Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 131.

respect where it's come from and what the basis of the culture is, then I don't think there's anything wrong with doing something that's innovative with it.«⁹⁵

Auch Kirsteen Grant äußert sich in ähnlicher Weise:

»If it's [the music] strong, then touch it. Do something with it. You might not always do it right but do something and create something. And literally, I mean no culture is its own. All things, you know, rub off another. [...] And what's wrong to be derivative? You know, what's wrong with being derivative if you have gone somewhere else? Everything derives from something.«⁹⁶

Kenna Campbell argumentiert in der gleichen Richtung und unterstreicht nicht nur die künstlerische Freiheit eines jeden Musikers, sondern betont die Bedeutung der Musik Runrigs als Gradmesser zum einen für die zeitgenössische Relevanz gälischsprachiger Musik und zum anderen für das kulturpolitische Gewicht bzw. das ›Ernst-genommen-werden‹ gälischer Aktivisten durch entsprechende Entscheidungsträger:

»People have right to compose anything they feel moved to compose and to express it in whatever way comes naturally to them and to perform in the way that comes instinctively and stylistically [...]. I can remember being at a meeting where...I have been on boards and things, advisory boards...don't know why...But I can remember [...] discussing with people in the BBC or in higher places persuading them that the time was right to expand the amount of...this was way back...to expand the amount of Gaelic that was going out on air and somebody said ›let me see a successful pop group singing Gaelic and then I will listen to you.‹ And almost next day Runrig exploded and that, yes, and there was the answer.«⁹⁷

Margaret MacLeod und Mary Ann Kennedy schließlich stimmen Newton bedingt zu, sofern es sich um künstliche Neukreationen oder simple Übersetzungen aktueller englischsprachiger Popsongs handelt, im Zuge eines ›konstruierten‹ Versuchs, die Sprache attraktiv zu machen.⁹⁸ Doch auch Kennedy lehnt die Verbindung zu den Bands der 1970er Jahre, auf die sich Newton mit seiner Aussage bezieht, ab:

»[...] in part it's to misunderstand why music like that is created. Certainly in the 70s it wasn't a construct, in was a genuine, creative expression of people where they were living in two worlds. They were as much, you know, part of the Top 20 as they were of the [...] cèilidhs. So, I think, that is slightly to miss the point. There have been subsequently attempts to encourage poppy versions of things. There was a series called *Brag* on BBC in the 80s. And its intention was good because they were trying desperately to create something new to connect with a younger, a youth audience to give Gaelic music a contemporary relevance. [...] I could accept Michael's arguments more with relevance to certain situations like

95 Interview mit Arthur Cormack, Z. 872–902.

96 Interview mit Kirsteen Grant (wie Anm. 89, Kap. 4), Z. 1207–1219.

97 Interview mit Kenna Campbell, Z. 1018–1024.

98 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 1910–1935. Vgl. Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 850–856.

that than I would to...I would never lay that at the door of the Lochies or, you know, these other bands. That's a completely different thing, it's to miss the point entirely, I think.«⁹⁹

So bleibt abschließend festzustellen, dass bei der Kritik am Electric Folk- bzw. Folk Rock-Genre und insbesondere an den in diesem Buch untersuchten Gruppen immer auch die zeitlichen und gesellschaftlichen Umstände, sowie auch die individuellen Biographien zu beachten sind, aus denen heraus sich letztlich bestimmte Handlungsintentionen erklären lassen. Pauschale ökonomische Beweggründe für musikalische Entscheidungen anzuführen, erscheint in diesem Kontext wenig zielführend. Die Interviews und informellen Gespräche mit gälischen wie nichtgälischen Musizierenden legen jedenfalls den Schluss nahe, dass Menschen, die als aktive Musiker mit dem Material umgehen und nicht nur als Journalisten oder Akademiker darüber schreiben, eine größere Offenheit und Toleranz gegenüber performativen Veränderungen zu haben scheinen als solche, die es nicht tun.

4.2 Die Musik Runrigs und Capercaillies als Phänomen musikalischer Hybridisierung

Im vorangegangenen Abschnitt sind die Merkmale des Genres Electric Folk/Folk Rock sowie die Kritik daran eingehender beleuchtet worden. Des Weiteren sind die Einflüsse englischer Bands auf die schottische Szene im Allgemeinen und die Gruppen Runrig und Capercaillie im Besonderen erläutert worden. Im Folgenden soll nun genauer untersucht werden, wie diese beiden Bands mit dem traditionellen Material umgegangen sind unter dem Blickwinkel des kulturellen Phänomens musikalischer Hybridisierung.

4.2.1 Hybridisierung als kulturelles Phänomen

Globalisierung als Motor von Hybridisierungsprozessen

In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass der Motor von (kultureller) Hybridisierung in Globalisierungsprozessen zu suchen ist, welche ein Phänomen der Moderne darstellen¹⁰⁰, die jedoch an Geschwindigkeit und Reichweite im 20. Jahrhundert in Zusammenhang mit medientechnologischen Neuerungen wie Radio, Fernsehen und

99 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 834–845.

100 Der Begriff der Moderne wird in verschiedenen Zusammenhängen und Disziplinen zeitlich unterschiedlich verortet. Als historische Epoche wird der Beginn der Moderne häufig mit dem Zeitalter der Aufklärung des 18. Jahrhunderts und dem Einsetzen der Industrialisierung zwischen dem Ende des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts verbunden. Gelegentlich wird die Frühmoderne auch als Überwindung des Mittelalters zeitlich zusammen mit dem Beginn des Renaissance-Humanismus gesehen. Wenn man Globalisierungstendenzen als zunehmende Vernetzung und Transfers von Waren, Technologien und Ideen auffassen will, ist eine solch frühe zeitliche Verortung durchaus zulässig, man denke etwa an das weitreichende Finanzsystem der Fugger im 15. und 16. Jahrhundert (oder gar an die antike Seidenstraße, ein Netz aus Karawanenrouten, das – aus europäischer Sicht – einen Großteil der damals bekannten Welt verband, jedoch zunehmend, spätestens aber mit Beginn der Frühen Neuzeit an Bedeutung verlor). Vgl. von Müller, Achatz: »Frühe Neuzeit«, in: