

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:

insbesondere dem Internet sowie Innovationen im Transportwesen zugenommen haben. Globalisierung soll in diesem Zusammenhang Jan Nederveen Pieterse folgend als multidimensionaler Prozess verstanden werden, der in verschiedenen Lebensbereichen parallel verläuft. Sie ist demnach

»[an] intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring many miles away and vice versa.«¹⁰¹

Globalisierung ist somit ein Prozess zunehmender Vernetzung und Entgrenzung. Multi- und transnationale Unternehmen, Organisationen und politische Verbände stellen die Handlungs- und Wirkmächtigkeit von Nationen und Nationalstaaten zunehmend in Frage. Das Internet als Kommunikationsmedium und digitale Archive wie etwa auch Tobar an Dualchais ermöglichen den sofortigen, deterritorialen Kontakt mit anderen Kulturpraxen, der somit neue und vielfältige Identifikationsmöglichkeiten bietet, unabhängig von tradierten Zugehörigkeitsformen wie etwa dem »Nationalstaat« oder »nationaler Kultur«. ¹⁰² Traditionelle schottische und gälische Musik im Speziellen kann heutzutage überall aufgeführt und konsumiert werden, »older notions of music tied to the geographical limits of Scotland have by and large disappeared«, wie Simon McKerrell konstatiert. ¹⁰³ Diasporakulturen – wie etwa die gälische Kultur in Nova Scotia in Kanada – wirken durch Bands und Künstler wie etwa Mary Jane Lamond oder Beòlach auch auf die Kulturen des Heimatlandes bzw. der Heimatregion ein. Nicht nur das Internet, sondern auch Festivals wie etwa das Celtic Colours International Festival auf Cape Breton Island in Nova Scotia bieten den dazu nötigen Kulturkontakt. Auch die Gewinner der prestigeträchtigen alljährlichen World Pipe Band Championships in Glasgow kommen nicht mehr nur aus Schottland, sondern in jüngerer Vergangenheit auch aus Kanada.

Die Idee von multidirektionalen Kulturtransfers im Zuge zunehmender Deterritorialisierung, das heißt der Auflösung der Einheit von Ort und Kulturen, fand prominent Ausdruck im Modell des indischen Ethnologen Arjan Appadurai, der die eingangs erwähnte Vernetzung und Entgrenzung als Zusammenspiel kultureller, globaler Ströme in Form von fünf verschiedenen Scapes beschrieben hat. Hierzu zählen Ethnoscapes (etwa Migration oder Tourismus), Technoscapes (z. B. Technologien wie das Internet oder Smartphones), Mediascapes (hier etwa global agierende Medienunternehmen), Financescapes (globale Finanzströme, -transaktionen und -investitionen) und Ideoscapes (z. B.

Asendorf, Manfred/Flemming, Jens/von Müller, Achatz (Hg.): *Geschichte. Lexikon der wissenschaftlichen Grundbegriffe*, Hamburg 1994, S. 200–204.

101 Pieterse, Jan Nederveen: »Globalization as Hybridization«, https://www.researchgate.net/profile/Jan_Nederveen_Pieterse/publication/5130433_Globalization_as_hybridization/links/54e112780cf2953c22b9a960/Globalization-as-hybridization.pdf, Stand: 07.05.2020, S. 4.

102 Auch die bekannte gälische Sängerin Julie Fowlis bemerkt zur Deterritorialisierung traditioneller Musiken: »And with technology it's so easy to find anything via the internet now. If people want to access Gaelic they can do so at the touch of a button from anywhere in the world.« Siehe Burke, David: »Gael Force«, S. 51.

103 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 11.

Informationen, Ideologien und Ideen).¹⁰⁴ Wie sehr Medien und ›Warenströme‹ sich auf den Entwicklungsprozess von Musik auswirken, wird beispielsweise aus den Schilderungen Rory Macdonalds ersichtlich. So seien etwa in den 1960er Jahren E-Gitarren auf der Insel Skye kaum erhältlich gewesen. Gleichzeitig betont er – wie auch Margaret MacLeod im Interview mit dem Verfasser – den Einfluss der Programme von Radio Luxembourg auf die eigene musikalische Sozialisation.¹⁰⁵

Globalisierung hat jedoch nicht zwingend eine völlige Schwächung der Nationalstaaten zur Folge.¹⁰⁶ Der Rückzug auf Nationalstaatlichkeit im Zuge der anhaltenden Flüchtlingskrise in Europa seit 2015, die Corona-Krise der vergangenen Jahre sowie das schottische Unabhängigkeitsreferendum von 2014 oder der zunehmende Nationalismus in manchen europäischen Staaten sind eindruckliche Beispiele hierfür.

In den vergangenen Jahrzehnten haben sich verschiedene Sichtweisen und Einstellungen bezüglich des kulturellen Wandels aufgrund von Globalisierungsprozessen herausgebildet, die sich nach Jan Nederveen Pieterse in drei grobe Kategorien einteilen lassen. Vertreter der ersten Kategorie lehnen die Möglichkeit eines solchen Wandels ab und propagieren stattdessen Kulturen als unveränderlich und starr, resultierend in einem »Kampf der Kulturen«. Die der zweiten Kategorie sehen Globalisierung als einen Prozess der zunehmenden Konvergenz und Homogenisierung bzw. Standardisierung. Kulturen würden demnach im Zuge einer »Westernisation« oder »McDonaldisation« überformt und erodiert. Die dritte Kategorie schließlich sieht die verschiedenen kulturellen Praxen der Welt in einem kontinuierlichen Hybridisierungsprozess.¹⁰⁷ Die Anlage dieses Buches, das sich mit Transformationsprozessen beschäftigt, lässt ersichtlich werden, dass die Denkweise der ersten Kategorie vom Autor nicht geteilt wird. Auch Pieterse kritisiert die damit verbundene Überbetonung von Differenz und die Betrachtung von Kulturen als homogen und trennend: Unterschiede sowie die Existenz unterschiedlicher Akteure innerhalb von Kulturen würden negiert und Kulturen mit Nationen gleichgesetzt.¹⁰⁸ Kulturwissenschaftler gehen – so Pieterse – nach wie vor eher von besagten »cultural flows« aus, deren Ergebnis unidirektional als Homogenisierung und multidirektional als Hybridisierung gelesen werden kann. Eine angenommene Homogenisierung durch

104 Siehe z.B. Appadurai, Arjan: »Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy«, in: *Theory, Culture and Society* 7 (1990), S. 295–310. Die kulturellen Ströme bzw. Scapes sollten auch ein Überwinden tradierter Vorstellungen binärer Relationen wie etwa Zentrum/Peripherie ermöglichen. Dass jedoch manche Scapes, insbesondere die Financescapes, in den heutigen Wirtschaftsbeziehungen überproportionale Bedeutung zu erhalten scheinen und die oft unausgewogene Verteilung von Kapital neue Ungleichheiten schafft (insbesondere zwischen dem globalen Norden und Süden) induziert jedoch auch Kritik am Modell Appadurais. Siehe Tzanelli, Rodanthi: »Cultural Flows«, in: Southern, Dale (Hg.): *Encyclopedia of Consumer Culture*, Los Angeles 2011, S. 384–386, hier S. 384.

105 Vgl. Morton, Tom: *Going Home*, S. 19f.

106 Vgl. auch Bucakli, Özkan/Reuter, Julia: »Grenzen der Hybridisierung«, <http://docplayer.org/21824511-Oezkan-bucakli-julia-reuter-grenzen-der-hybridisierung.html>, Stand: 07.05.2020, 13 Seiten, hier S. 9. Vgl. auch Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, S. 7.

107 Pieterse, Nederveen Jan: »Globalization and Culture. Three Paradigms«, in: *Economic and Political Weekly*, 8. Juni 1996, S. 1389–1393, hier S. 1389. Vgl. auch Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, S. 2.

108 Pieterse, Nederveen Jan: »Globalization and Culture. Three Paradigms« (wie Anm. 107, Kap. 4), S. 1390f. Vgl. auch Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, S. 87.

Globalisierung kann wiederum als positiv oder negativ angesehen werden. In ihrer Arbeit *Amber Pieces of Music: Modern Folk Musics within Contemporary Global Flows* ordnet Britta Sweers diese Sichtweisen bezugnehmend auf das Globalisierungsmodell von David Held u.a. den Kategorien »Hyperglobalizers« und »Sceptics« zu.¹⁰⁹ Während die Hyperglobalizers eine positive Sicht auf Homogenisierungstendenzen (z. B. westliche Pop- und Rockmusik) haben und die Möglichkeiten der Zusammenarbeit durch globale und internationale Organisationen hervorheben, sehen die Sceptics Homogenisierung als Bedrohung traditioneller regionaler und nationaler Kulturen und Identitäten.¹¹⁰ Gleichwohl gebe es selbst bei angenommenen kulturellen Homogenisierungstendenzen laut Burke und Pieterse auch lokale bzw. regionale Adaptionsprozesse, weshalb man eher von einer Glokalisierung im Sinne Roland Robertsons sprechen kann, das heißt, nicht von einer dichotomen Gegenüberstellung, sondern einer wechselseitigen Beeinflussung von globalen und lokalen Perspektiven, sei es die internationale »Vermarktung« von lokalen traditionellen Musiken und einer damit verbundenen notwendigen »Massenkompatibilität« oder aber auch die lokale (damit ist auch die regionale und nationale Ebene gemeint) Adaption globaler Praxen wie etwa die westlicher Popmusik.¹¹¹ So betonen Noel McLaughlin und Martin McLoone, dass globaler Kapitalismus gerade nicht über Homogenisierung und eine »world culture« funktioniere, sondern häufig über Nischenmarketing als »effect of releasing local energies and local cultures«.¹¹² Aus einer »exploitation of the site of contact between the local and the global«¹¹³ ergäben sich demnach neue Möglichkeiten zur kulturellen Distinktion, was wiederum zu Fragen nach Authentizität und Hybridität führe und denen in den folgenden Abschnitten nachgegangen werden soll.

Eine skeptische Perspektive kann jedoch auch das Bewusstsein für Unterschiede schärfen.¹¹⁴ Dies wurde beispielsweise deutlich während des schottischen Songrevivals der späten 1950er und 1960er Jahre, als Folk Club-Besitzer sowie Sänger und frühe Folk Groups als vermeintliche Gegenreaktion auf die Dominanz amerikanischer Musik begannen, ihren Fokus auf die »eigene« Musiktradition zu richten.¹¹⁵ Zudem bemerkt Burke in Bezug auf skeptische Haltungen gegenüber Homogenisierungs- und Transformationsprozessen zu Recht: »Yet resistance is not futile, because the actions of the resisters [...] will have an effect on the cultures of the future.«¹¹⁶ Die Richtigkeit dieser Aussage wird etwa offenkundig im Wirken der Sammler des First British Folk Revival,

109 Sweers, Britta: *Amber Pieces of Music: Modern Folk Musics within Contemporary Global Flows*, unveröffentlichte Hochschulschrift, Hochschule für Musik und Theater Rostock, Rostock 2009, S. 32f.

110 Ebd., S. 34–37.

111 Robertson, Roland: »Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–220. Vgl. Pieterse, Nederveen Jan: »Globalization and Culture. Three Paradigms«, S. 1391. Vgl. Pieterse, Jan Nederveen: »Globalization as Hybridization« (wie Anm. 101, Kap. 4), S. 8. Vgl. Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, S. 107.

112 McLaughlin, Noel/McLoone, Martin: »Hybridity and National Musics« (wie Anm. 71, Kap. 4), S. 183.

113 Ebd.

114 Pieterse, Nederveen Jan: »Globalization and Culture. Three Paradigms«, S. 1393.

115 Wobei es auch hier zu kulturellen Vermischungsprozessen kam, etwa durch die Präsenz der Gitarre als Begleitinstrument, dem Instrument des amerikanischen Folkrevivals schlechthin.

116 Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, S. 111.

aber auch der Zwischenkriegszeit und derjenigen im Auftrag der School of Scottish Studies, deren Intention das Bewahren von vermeintlich im Verschwinden begriffenen Traditionen war. Letztlich bildeten die schriftlich fixierten Songs und Tunes sowie die tausenden Stunden an Audiomaterial zugleich die Quellen für die Musiker des Second Folk Revivals und auch zeitgenössischer Gruppen wie etwa Capercaillie, die entgegen der ursprünglichen Absicht der Sammler eben keine objektorientierte, bewahrende oder skeptische Einstellung in ihrem musikalischen Wirken offenbaren, sondern ihrer Arbeit eine prozessorientierte und transformatorische Sichtweise zugrunde legen.¹¹⁷ Den Verfechtern starrer Kulturen sowie den Homogenisierern stehen nach Held u. a. schließlich die »Transformationalists« gegenüber. Diese sind in ihrer Auffassung Pieterse's dritter Kategorie zuzuordnen – der kontinuierlichen Hybridisierung von Kulturen. Sie sehen diesen Prozess als kreative Ausdrucksmöglichkeit und in »global hypermedia« wie dem Internet eine Chance sowohl zur Distribution als auch Bewahrung traditioneller Musiken.¹¹⁸

Hybridität als Konzept zur Beschreibung von Transformationsprozessen

Der Begriff Hybridität leitet sich vom lateinischen Wort *hybrida* ab und war ursprünglich eine Bezeichnung für einen Mischling oder ›Bastard‹, genauer für die Mischung einer domestizierten Sau und eines männlichen wilden Ebers.¹¹⁹ Nachdem der Terminus lange Zeit negativ belegt war zur Beschreibung von etwas ›Unreinem‹, gewann dieser sukzessive, auch im Lichte der Fortschritte auf dem Gebiet der Genetik und Biologie, eine positive Konnotation.¹²⁰ Neben seiner Nutzung in technologischen und biologischen Kontexten wurde der Begriff auch metaphorisch gebraucht, insbesondere im Zusammenhang mit philologischen Zusammensetzungen verschiedener Sprachen, und fand Eingang in die Kulturwissenschaften. Dort entwickelte er sich seit den 1980er Jahren zu einem Schlüsselbegriff der Postcolonial Studies,¹²¹ die sich mit kulturellen Übernahmen zwischen ehemaligen Kolonisierern und Kolonisierten und den damit verbundenen Machtverhältnissen beschäftigt, sowie den kulturellen und gesellschaftlichen Aus-

117 Siehe hierzu auch noch einmal das Modell von Slobin zu den verschiedenen temporären Levels musikalischer Revivals im entsprechenden Theorieabschnitt dieses Buches.

118 Sweers, Britta: *Amber Pieces of Music* (wie Anm. 109, Kap. 4), S. 37f. Vgl. Pieterse, Nederveen Jan: »Globalization and Culture. Three Paradigms«, S. 1392.

119 Ackermann, Andreas: »Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers«, in: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2004, S. 139–154, S. 141. Vgl. Stross, Brian: »The Hybrid Metaphor. From Biology to Culture«, in: *Journal of American Folklore* 112/445 (1999), S. 254–267, hier S. 254.

120 Pieterse, Jan Nederveen: »Globalization as Hybridization«, S. 10.

121 Fludernik, Monika/Nandi, Miriam: »Hybridität – Theorie und Praxis«, in: *Polylog* 8 (2001), S. 7–24, hier S. 7f. Vgl. Ackermann, Andreas: »Das Eigene und das Fremde« (wie Anm. 119, Kap. 4), S. 140. Die zugrunde liegenden Konzepte wie etwa Kreolisierung oder Synkretismus sind jedoch älter und stammen aus anderen Disziplinen wie etwa der Linguistik oder Religionswissenschaft. Kreolisierung, die das Entstehen einer Mischsprache durch den Kontakt zweier Ausgangssprachen beschreibt, beschäftigt sich mit Differenzen, Machtunterschieden und der Bedeutung von Kreativität – danach fragt auch der Begriff der Hybridisierung, der den der Kreolisierung in der Wissenschaft weitestgehend ersetzt habe. Siehe Kapchan, Deborah A./Strong, Pauline Turner: »Theorizing the Hybrid«, in: *Journal of American Folklore* 112/445 (1999), S. 239–253, hier S. 242.

wirkungen und Interdependenzen von kolonialen und postkolonialen Migrationsbewegungen und der Herausbildung von Diasporakulturen.¹²² Von seiner ehemals negativen Konnotation befreit, wird Hybridität als

»positive und sogar wünschenswerte Entwicklung gesehen, die den Keim des Neuen in sich birgt. [...] Vom Prinzip her lässt das Hybriditätskonzept unbegrenzte Kombinationsmöglichkeiten und Mischungsverhältnisse zu, die unendlich variiert werden können. Damit ist es ein offener Ansatz, der vermeintlich keinen Ausschluss, kein Außen, keine Grenzen kennt.«¹²³

Das Hybriditätskonzept geht davon aus, dass es keine reinen Kulturen gibt¹²⁴ und dass es kulturelle Übernahmen schon immer gegeben hat, womit es im Gegensatz zum klassischen Kulturmodell steht, das Traditionen bzw. kulturelle Praxen als »kohärente, stabile Systeme«¹²⁵ sieht, geprägt von Homogenität und Unveränderlichkeit als essentialisierte »künstliche Fixpunkte einer Gesellschaft«.¹²⁶ Auch Martin Stokes argumentiert in ähnlicher Weise: »Purity of musical expression is not possible [...] the building blocks of every mixed style are themselves hybrids«.¹²⁷ Die Musikethnologin Ursula Hemetek pflichtet dem bei, wenn sie argumentiert, dass

»Kulturpraktiken, auch Musik, prinzipiell mitgebracht werden, dann selektiv angenommen, kreativ verarbeitet und letztlich zu etwas Neuem, Eigenem gemacht werden, das unterschiedliche Züge in sich trägt und das Resultat eine Mischung ist. Hybridität wäre also jeder Kultur immanent.«¹²⁸

Die Vorstellung von kultureller Übernahme im Sinne einer Akkulturation, das heißt von einem Kulturtransfer von einer Dominanzkultur zu einer untergeordneten Kultur, ist dabei im akademischen Diskurs Fernando Ortiz' Konzept der Transkulturation gewichen, einem sozialen Prozess zwischen und über bestehende kulturelle Einheiten hin-

122 Das Verhältnis von gälischer Minderheitskultur und anglophoner Dominanzkultur kann selbstverständlich ebenfalls aus postkolonialer Perspektive untersucht werden – als prominenter Forscher sei in diesem Zusammenhang Michael Newton erwähnt. Diese Sichtweise soll jedoch in der vorliegenden Arbeit nicht untersuchungsleitend sein. Hybridität sei vielmehr allgemein als Begriff für kulturelle Vermischung und Entgrenzung zu verstehen.

123 Gugenberger, Eva: »Hybridität und Translingualität: lateinamerikanische Sprachen im Wandel«, in: Gugenberger, Eva/Sartingen, Kathrin (Hg.): *Hybridität – Transkulturalität – Kreolisierung. Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas* (Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts 14), Wien 2011, S. 11–49, hier S. 20.

124 Stross argumentiert diesbezüglich, dass als eigenständig und rein wahrgenommene kulturelle Praxen oder Genres zuvor auch hybrid waren und führt den Begriff des »Hybridity Cycle« ein. Siehe Stross, Brian: »The Hybrid Metaphor« (wie Anm. 119, Kap. 4), S. 265.

125 Ackermann, Andreas: »Das Eigene und das Fremde«, S. 146.

126 Ebd., S. 143.

127 Zitiert nach: Sutton, R. Anderson: »Gamelan Encounters with Western Music in Indonesia: Hybridity/Hybridism«, in *Journal of Popular Music Studies* 22/2 (2010), S. 180–198, hier S. 180.

128 Hemetek, Ursula: »Hybridität und die Musik von Minderheiten in Österreich«, in: Tschernokosheva, Elka/Keller, Ines (Hg.): *Dialogische Begegnungen. Minderheiten – Mehrheiten aus hybridologischer Sicht*, Münster/New York/München 2011, S. 33–53, hier S. 33.

weg, welcher Transfers in beide Richtungen postuliert.¹²⁹ Im Zuge dessen müssen, so Andreas Ackermann, Begriffe wie »Identität« und »Differenz« neu verhandelt werden aufgrund einer zunehmenden »Enträumlichung sozialer Identität, die nationalstaatliche Ansprüche auf Exklusivität in Frage stellt, zugunsten sich überlappender, durchdringender und multipler Formen der Identifizierung.«¹³⁰ Kulturen, Gesellschaften und soziale Gefüge erscheinen demnach binnendifferenziert mit unscharfen Übergängen, und auch die individuelle Identität sei als Folge verschiedenster »Identifikationsmöglichkeiten« als vielgestaltig und transkulturell verfasst anzusehen.¹³¹ Das Konzept der Transkulturalität kontextualisiert somit auch die Aussage Donnie Munros über die Ausbildung einer »dual identity« aufgrund unterschiedlicher musikalischer Einflüsse während seiner musikalischen Sozialisation und die der Macdonald-Brüder.

Hybridisierung als fluides Konzept und kommunikativer Prozess spricht sich demnach gegen fixe Grenzen aus, propagiert vielmehr deren Überschreitung und ist somit ein Gegenkonzept zum Ordnungssystem der Moderne und damit verbundenen Kategorien wie Authentizität, Ethnizität und Nationalität.¹³² Auch Bucakli und Reuter beschreiben Hybridisierung (als metaphorisches, kulturwissenschaftliches Modell) als ein vom Postmodernismus eingeleitetes Konzept, das sich gegen die »Insignien der Moderne« richtet, gegen Ordnung, Einheit, Stabilität, lineares Fortschrittsdenken, einzigartige Identitäten, homogene geschlossene Kulturen und »Metanarrativen« wie Nation oder Nationalismus. Dessen Folge sei eine »Zersplitterung, Heterogenisierung und Pluralisierung des sozialen Lebens.«¹³³ Elka Tschernokoshewa rekurriert auf diese Betrachtungsweise, wenn sie bezugnehmend auf die Idee der Hybridisierung behauptet: »Die Tendenz der Entgrenzung und Pluralisierung von kulturellen Zusammenhängen und individuellen Lebensentwürfen ist das markanteste Zeichen der Kultur heute.«¹³⁴

Laut Sarah Weiss ist beim Prozess der Hybridisierung zwischen einer »natural« und einer »intentional Hybridization« zu unterscheiden.¹³⁵ Ein Fall von natürlicher Hybridisierung läge demnach dann vor, wenn die Ausgangsbestandteile zu einem neuen, eigenen Stil oder Genre verschmelzen, dessen separate Elemente nicht mehr als solche ohne weiteres erkennbar seien.¹³⁶ Beispiele hierfür wären etwa die Samba, der Tango

129 Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, S. 41. Vgl. Steingress, Gerhard: »What is Hybrid Music? An Epilogue«, in: Steingress, Gerhard (Hg.): *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization* (Populäre Musik und Jazz in der Forschung Bd. 9), Münster/Hamburg/London 2002, S. 297–325, hier S. 318.

130 Ackermann, Andreas: »Das Eigene und das Fremde«, S. 139.

131 Vgl. Welsch, Wolfgang: »Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen«, in: Schneider, Irmela/Thomson, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 67–90. Vgl. auch Anm. 9, Kap. 3 und 10, Kap. 3.

132 Pieterse, Nederveen Jan: »Globalization and Culture. Three Paradigms«, S. 1392.

133 Bucakli, Özkan/Reuter, Julia: »Grenzen der Hybridisierung« (wie Anm. 106, Kap. 4), S. 1.

134 Tschernokoshewa, Elka: »Die hybridologische Sicht. Von der Theorie zur Methode«, in: Tschernokoshewa, Elka/Keller, Ines (Hg.): *Dialogische Begegnungen. Minderheiten – Mehrheiten aus hybridologischer Sicht*, Münster/New York/München 2011, S. 11–31, hier S. 12.

135 Weiss, Sarah: »Permeable Boundaries; Hybridity, Music, and the Reception of Robert Wilson's *La Galigo*«, in: *Ethnomusicology* 52/2 (2008), S. 203–238, hier S. 206.

136 Während Forscher wie Brian Stross oder Wolfgang Holzinger eine völlige Verschmelzung der Ausgangselemente zu etwas Eigenem und Neuartigem als Endpunkt von Hybridisierung und zugleich

oder der Rai. Demgegenüber spräche man von intentionaler Hybridisierung, wenn zwar unterschiedliche Genres, Ideen oder Stilikontexte zusammengefügt würden, jedoch keine eigene ›homogenisierende‹ Genre- oder Stilentwicklung erkennbar sei.¹³⁷ Die Musik Runrigs und Capercaillies ist somit als ein Fall von intentionaler Hybridisierung einzuordnen, zumal die Bezeichnung »intentional« bereits auch auf eine absichtsvolle kompositorisch-kreative Handlung verweist.

Die Sichtweisen auf das Hybriditätskonzept lassen sich zwischen einem negativen Pol bzw. der Betrachtung von Hybridisierung als etwas Verwässertes, Unreines oder Kommerzialisierendes und einem positivem Pol verorten, der Hybridisierung nicht nur als ein Modell sieht, das sich gegen starre Grenzen und essentialisierende Sichtweisen wendet, sondern dieser auch die Fähigkeit zuschreibt, marginalisierte Gruppen oder Gemeinschaften (z. B. die gälische Gemeinschaft zur Zeit der Gründung Runrigs) zu stärken und einen kulturellen Raum zu schaffen, der eine gesteigerte Sichtbarkeit und auch Widerstand ermöglicht (siehe auch die Kapitel 4.3.3 zur »Strategischen Inauthentizität« und 7.2.2 zur soziokulturellen Bedeutung der Gruppen Runrig und Capercaillie).¹³⁸ Auch Peter Manuel konstatierte bereits 1988 in seinem Werk *Popular Musics of the Non-Western World*: »An acculturated popular music can constitute a remarkable metaphor for a culture's self-image in the world.«¹³⁹ Kulturelle Übernahmen und Hybridisierung – man erinnere sich etwa an die Aussagen Margaret MacLeods bezüglich des Einflusses der Beatles¹⁴⁰ – können demnach als Empowerment wirken und als Stärkung des kulturellen Selbstvertrauens fungieren. Unter diesem Aspekt muss auch das Werk Runrigs und Capercaillies gesehen werden, die durch die hybride Natur ihrer Musik, gälische Songs auf die ›internationale musikalische Landkarte‹ gebracht haben.

Laut Elka Tschernokoshewa sind es drei Schlüsselfragen, die bei Hybridisierungsprozessen zu stellen seien, die nach der Prozessualität, der Differenz und der Beziehung.¹⁴¹ Die Prozessualität nimmt die Beziehungsgeschichten in den Blick und stellt die Dynamik von Kultur in den Vordergrund.¹⁴² Diese Veränderlichkeit von Traditionen als kulturelle Praxis ist ausführlich im ersten Teil des Buches durch die Beschreibung und

Ausgangspunkt neuer Hybridisierungsprozesse im Zuge eines »Hybridity Cycle« sehen, fragen andere Autoren wie etwa Irmela Schneider, ob es sich dabei überhaupt noch um eine Form der Hybridisierung handelt, ein Prozess, bei dem der Fokus gerade auch auf den Differenzaspekt gelegt wird, wenn »sie von der Kulturgemeinschaft nicht mehr bewusst als solche wahrgenommen [wird]«. Vgl. Schneider, Irmela: »Von der Vielsprachigkeit zur ›Kunst der Hybridation‹. Diskurse des Hybriden«, in: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 13–66, hier S. 21.

137 Weiss, Sarah: »Permeable Boundaries« (wie Anm. 135, Kap. 4), S. 206.

138 Yazdihaj, Haj: »Conceptualizing Hybridity: Deconstructing Boundaries through the Hybrid«, in: *Formations* 1/1 (2010), S. 31–38, hier S. 36. Vgl. Bucakli, Özkan/Reuter, Julia: »Grenzen der Hybridisierung«, S. 6. Vgl. Hein, Kerstin: *Hybride Identitäten*, Bielefeld 2006, S. 434. Auch Stuart Hall sieht im Hybridisierungsprozess einen Kampf um Anerkennung und Repräsentation: »Our lives have been transformed by the struggle of the margins to come into representation«. Zitiert nach: Taylor, Timothy D.: *Global Pop: World Music, World Markets*, New York/London 1997, S. 199.

139 Manuel, Peter: *Popular Musics of the Non-Western World*, New York/Oxford 1988, S. 21.

140 Siehe Anm. 445, Kap. 2 und 446, Kap. 2.

141 Tschernokoshewa, Elka: »Die hybridologische Sicht« (wie Anm. 134, Kap. 4), S. 14ff.

142 Ebd., S. 18.

theoretische Reflexion des gälischen Revivals hin zur Gründung der Bands Runrig und Capercaillie erfolgt. Der Differenzaspekt zielt auf die Tatsache ab, dass Hybridisierung nicht nur Grenzen überschreitet, sondern diese auch konstruiert¹⁴³ – »the simultaneous acknowledgement and crossing of lines of difference«¹⁴⁴. Hybride Strukturen wie Stile oder Genres bestehen zwar aus ineinander verschränkten, doch im Kern aus ursprünglich unterschiedlichen Elementen. Das Zustandekommen dieser Strukturen kann – wie geschehen – auf der soziokulturellen Ebene untersucht werden, ebenso notwendig sei laut Gerhard Steingress jedoch auch die Analyse auf Werkebene.¹⁴⁵ Diese soll in den Kapiteln 4.2.2 und 4.2.3 an ausgewählten Beispielen aus dem Œuvre der Gruppen Runrig und Capercaillie vorgenommen werden. Die Frage nach der Beziehung untersucht letztlich die Reaktion auf kulturelle Begegnungen und Kulturkontakt sowie die Art und den Grad einer möglichen musikalisch-kulturellen Verflechtung. Diese Betrachtung erfolgt im Kapitel 4.2.4 anhand eines Exkurses exemplarisch am Beispiel der Verarbeitung gälischen Psalmgesangs im Werk Runrigs und Capercaillies. Bevor – wie von Steingress gefordert – die Untersuchung der Transformationen auf der Werkebene erfolgt, soll mit Max Peter Baumanns Transkulturationsmodell jedoch noch ein Konzept vorgestellt werden, das für eine solche Analyse geeignet erscheint. Dieses wird der Kategorisierung Wolfgang Holzingers gegenübergestellt, welche nach Ansicht des Autors nur bedingt praktikabel ist für die Untersuchung und Beschreibung hybrider Musikstile.

Die Analysemodelle Max Peter Baumanns und Wolfgang Holzingers

Erst in den späten 1980er und 1990er Jahren seien – so Sweers – Transformationsprozesse Gegenstand der Ethnomusikologie geworden. Eine zentrale Untersuchungsperspektive stellten diese erst in den 2000er Jahren dar.¹⁴⁶ Laut Sweers habe insbesondere das im theoretischen Abschnitt zu Globalisierungsprozessen erwähnte Konzept der verschiedenen Scapes von Arjan Appadurai einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Fachdisziplin und deren Vertreter wie etwa Mark Slobin und Max Peter Baumann gehabt. Das Transkulturationsmodell Max Peter Baumanns soll im Folgenden auch hauptsächlich zur Beschreibung der kulturellen Vermischungsprozesse innerhalb der Musik Runrigs und Capercaillies dienen, die unter anderem anhand der Songs »Gaelic Psalm Theme« und »An Ubhal as Àirde« exemplifiziert werden sollen.

In seinem Modell (musik)kultureller Interaktion beschreibt Max Peter Baumann verschiedene Abstufungen der Vermischung, die mit einem spezifischen Grad an Offenheit von Vertretern der Kultur A (Musiker, Kulturpolitiker etc.) gegenüber den »Fremdkulturen« (B, C ...) korrelieren.¹⁴⁷ Reaktionen auf den Kulturkontakt können von negativ/ablehnend über selektiv/transformierend bis hin zu positiv und völliger Akzeptanz bzw. vollständiger Übernahme reichen. Die direkten Auswirkungen dieser Haltungen changieren demnach zwischen den Polen der Reinkulturation bzw. des Purismus (Bewahren der

143 Ebd., S. 12.

144 Tschernokoschewa, Elka: »Hybridity as a Musical Concept« (wie Anm. 1, Kap. 1), S. 19.

145 Steingress, Gerhard: »What is Hybrid Music?« (wie Anm. 129, Kap. 4), S. 312f.

146 Sweers, Britta: *Amber Pieces of Music*, S. 41f.

147 Baumann, Max Peter: »The Charango as Transcultural Icon of Andean Music« (wie Anm. 371, Kap. 2), Stand: 11.06.2020.

Einen Versuch der Kategorisierung hybrider Musikformen hat der Kulturwissenschaftler Wolfgang Holzinger unternommen.¹⁵⁰ Seine feingliedrige Einteilung in Abhängigkeit von Stil-Hierarchie und Vermischungsgrad innerhalb der hybriden Musikform soll ein abstraktes Modell und nur einen ersten Schritt hin zu einer umfassenden Typologisierung darstellen, dem weitere Analysen auf der Objekt- bzw. Werkebene sowie im Hinblick auf soziokulturelle Implikationen und Einflüsse folgen müssten.¹⁵¹ Obgleich dieses Modell zu einem gewissen Grad durchaus einer deskriptiven Analyse von Hybridisierungsprozessen dienlich ist, sind einige der methodologischen Aspekte und Ansichten Holzingers sehr wohl zu kritisieren. Zunächst ist es ausdrücklich zu begrüßen, dass Holzinger auf den problematischen Umstand aufmerksam macht, dass bestimmte Begrifflichkeiten zur Beschreibung von Hybridisierungsprozessen wie Fusion, Synthese, Mix, Blending oder Amalgamation zum Teil unreflektiert und synonym gebraucht werden.¹⁵² Holzingers Modell ist jedoch aufgrund seiner gleich fünf Idealtypen¹⁵³ kultureller Verschmelzung ebenso problembehaftet, da es zum einen neue Grenzen bei der Beschreibung eines Prozesses konstruiert, der doch eigentlich die Überwindung von Grenzen als Wesenskern ausweist, und zum anderen, da er sich ebenfalls einer willkürlich anmutenden Einteilung bedient. Seine Kategorie »Mélange« dient demnach zur Klassifizierung solcher Musik, deren Elemente von den »Experten« nicht eindeutig spezifischen Stilen oder Genres zuzuordnen sind. Zusätzlich werden die Unterkategorien »Mishmash« (wenn das Produkt »schlechter« oder »minderwertiger« klingt) und »Mix« (wenn das Produkt »unserem Geschmack entspricht«) eingeführt.¹⁵⁴ Kategorisierungen aufgrund subjektiver Präferenzen zu etablieren, erscheint jedoch wenig zielführend. Kritikwürdig ist insbesondere eine anscheinend hierarchische Gliederung von Musik in Holzingers Denken, mit der westlichen Kunstmusik an der Spitze einer gedachten Pyramide und der Populärmusik und traditionellen Musik auf den unteren Ebenen. Der Autor begründet seine Vermutungen mit unterschiedlichen Kreativitätsanforderungen, die an die einzelnen Kategorien der Hybridisierung gestellt werden. Traditioneller Musik (bzw. »folk music«) spricht er gar nur eine passive Rolle im Hybriditätsprozess zu.¹⁵⁵ Dieser ideologisierten Auffassung muss entschieden widersprochen werden, da sie weder dem wissenschaftlichen Analyseprozess dienlich ist, noch dem zu untersuchenden Feld der musikalischen Hybridisierung, einem Prozess, der ohnehin ideologisch aufgeladen ist (Reinheit vs. Vermischung, Purismus/Traditionalismus vs. Innovation). Es ist die entschiedene Auffassung des Autors, dass nur eine offene Geisteshaltung es erlaubt, sich vorurteilsfrei mit den Prozessen musikalischer Hybridisierung auseinanderzusetzen.

150 Holzinger, Wolfgang: »Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music«, in: Steingress, Gerhard (Hg.): *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization* (Populäre Musik und Jazz in der Forschung Bd. 9), Münster/Hamburg/London 2002, S. 255–296.

151 Ebd., S. 257, 270, 290.

152 Ebd., S. 258f.

153 Diese umfassen: »Combination«, »Mélange«, »Coalescence«, »Unification« und »Emergence«

154 Holzinger, Wolfgang: »Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music« (wie Anm. 150, Kap. 4), S. 272.

155 Ebd., S. 293.

Im folgenden Kapitel soll nun aufgezeigt werden, wie sich die besagten Hybridisierungsprozesse auf die traditionelle gälische Musik im Allgemeinen und die Musik Runrigs und Capercaillies im Besonderen ausgewirkt haben.

4.2.2 Transformationen der gälischen Songtradition und traditionellen Musik

Die Umgangsweisen der Gruppen Runrig und Capercaillie mit traditionellem und auch neukomponiertem Songmaterial innerhalb des Electric Folk- und Folk Rock-Genres hatten zwangsläufig einen Transformationsprozess in Bezug auf das gälische Lied und seiner Aufführungspraxis zur Folge. Dieser betraf Parameter wie Instrumentierung, Rhythmik und Metrik, Harmonik, Melodik und Ornamentierung.

Instrumentierung und Ornamentierung

Gälische Songs sind, wie bereits beschrieben, vornehmlich als Poesie zu verstehen, die jedoch fast ausschließlich gesungen vorgetragen wurde – eine Praxis, deren Bestandteile Musik und Dichtung sich erst im 20. Jahrhundert auseinander entwickelten. Bis auf einige Formen der frühen mittelalterlichen und bardischen Dichtung, die vom Spiel der *clàrsach* begleitet worden sind, ist die traditionelle Art und Weise der Darbietung gälischer Songs der unbegleitete Gesang.¹⁵⁶

Die instrumentale Begleitung durch das Klavier wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere durch die Veröffentlichungen Kennedy-Frasers popularisiert. Während in den 1950er und 1960er Jahren gälische Songs auch in leichten orchestralen Arrangements durch Sänger wie Calum Kennedy oder Alasdair Gillies interpretiert wurden, zeigte sich der Einfluss des amerikanischen und schottischen Folk Revivals vor allem in der typischen Folk Group-Instrumentierung, die gälische Gruppen ab Mitte der 1960er Jahre übernahmen. Das dominante Instrument war dabei die Akustikgitarre. Ergänzt wurde das instrumentale Setup gelegentlich durch Banjo (Sound of Mull), Mandoline, Fiddle (Na Siaraich) und Schlagzeug – wobei hauptsächlich Snare Drum und Hi-Hat eingesetzt wurden (The Lochies, Na h-Òganaich). Dies waren die Instrumente, die in der Regel zur Begleitung in gälischen Folk Groups genutzt wurden, auch wenn vereinzelt – wie auf Na h-Òganaichs Album *Gael Force 3* – Akkordeon, Klavier und Streicher das Spektrum ergänzten.

Runrig ihrerseits verbanden – im Sinne einer intentionalen Hybridisierung nach Sarah Weiss – im instrumentalen Setup Komponenten des klassischen Instrumentariums der Pop- und Rockmusik wie volles Schlagzeug (und nicht etwa eine reduzierte Form und Spielweise, die hauptsächlich von Snare und Hi-Hat geprägt war wie bei den gälischen Folk Groups zuvor), E-Bass, Akustik- und E-Gitarre und später Keyboards mit den traditionellen Instrumenten Akkordeon (zunächst durch Blair Douglas und Robert Macdonald, nachfolgend dann durch Malcolm Jones) und Bagpipe. Die hybride Form des Genres Folk Rock zeigt sich somit bereits auf der instrumentalen Ebene. Erweitert wurde das hybride Instrumentarium in Folge der stilistischen Entwicklung der Band darüber hinaus durch weitere elektronische Instrumente wie Drum Machine und Sequenzer, also

156 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 124. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. xviii.

technische Geräte, die üblicherweise mit der Produktion anglo-amerikanischer Populärmusik verbunden werden. Interessant ist ferner, dass Gitarrist, Akkordeonist und Piper Malcolm Jones anfänglich auf einer Great Highland Bagpipe spielte, Mitte der 1990er Jahre jedoch vor allem auf Live-Konzerten dazu überging, auf einem elektronischen Chanter¹⁵⁷ zu spielen, sodass sich die hybride Natur der Musik in einem Instrument selbst widerspiegelt, dass für viele Menschen gemeinhin als »typisch schottisch« gilt, und von dem sie aller Wahrscheinlichkeit nach überwiegend die akustische und in Handarbeit hergestellte Version einer Great Highland Bagpipe im Sinn haben dürften.

Capercaillies allgemeiner Sound ist genrebedingt weniger an Rockmusik angelehnt und eher akustisch gehalten, was sich selbstverständlich auch im Instrumentarium widerspiegelt. Zwar sind bereits seit dem ersten Album *Cascade* Synthesizer-Flächen und E-Bass eingesetzt worden, ab *Delirium* auch Schlagzeug, es dominieren jedoch Akustikgitarre und traditionelle Instrumente wie Akkordeon und Fiddle. Weitere Komponenten des Instrumentariums wie Tin und Low Whistle¹⁵⁸ sowie Bodhrán und (irische) Bouzouki stellen eine Verbindung zur traditionellen irischen Musik her. Diese wird noch deutlicher durch den Einsatz der irischen Uilleann Pipe. Bereits ab dem zweiten Studioalbum *Crosswinds* ist darüber hinaus mit dem Einbezug einer Percussion-Section, bestehend aus lateinamerikanischen und westafrikanischen Instrumenten, begonnen worden, was eine weitere Ebene der instrumentalen Hybridisierung eröffnet. Dazu gehören unter anderem Congas und Bongos, diverse Shaker, Cabasa und Kalebasse-Instrumente wie die Shékere. Zwar haben Runrig mit Calum Macdonald auch einen Percussionisten und eine Section mit Großer Trommel, Toms, Congas, Wood Block, Cow Bell, Triangel, Schellenring und Chimes. Im Gegensatz zu Runrig ist bei Capercaillie die Percussion jedoch integraler Bestandteil des Gesamtsounds.

Darüber hinaus ist die Betrachtung der spezifischen Spielweise der Musiker lohnenswert, denn diese eröffnet eine zusätzliche Ebene der Hybridisierung. Besonders deutlich wird dies bei den Runrig-Musikern Iain Bayne und Malcolm Jones. Der Schlagzeugstil von Iain Bayne ist maßgeblich von seiner Ausbildung in schottischen Pipe Bands

157 Erste Belege für einen elektronischen Dudelsack lassen sich bereits für die 1960er Jahre finden. Siehe Douglas, Alan Lockhart Monteith: *The Electronic Musical Instrument Manual: A Guide to Theory and Design*, New York/Toronto/London 41962, S. 77. Dort heißt es: »Other novelties such as electronic bagpipes have been built using transistors, but there is only one commercial instrument on the market and it would seem reasonable to wait for the elimination of some of the less desirable features of transistors before devoting too much attention to this application.« Ende der 1970er Jahre experimentierten sowohl der Amerikaner Bazzell Ray Cowan (Bazpipe) als auch der Schotte George Smith (Mark I) mit elektronischen Dudelsäcken. Vgl. Hutchinson, Roger: »Turning on the Bagpipes«, in: West Highland Free Press, 13. Januar 1978, S. 3. Seit den 1990er Jahren haben sich einige Instrumentenbauer auf die Herstellung elektronischer Pipes/Chanter spezialisiert, so unter anderem das kanadische Unternehmen Ross Technologies (Programmable Electronic Bagpipe), der Schwede Anders Fagerström (Technochanter/Technopipe) oder der Deutsche Piper Manfred Deger (Deger-Pipe).

158 Obgleich die Tin Whistle sich aus der englischen Form des Flageolets, einem ursprünglich in Frankreich erfundenen Holzblasinstrument, entwickelt hat und in der traditionellen Musik Großbritanniens wie auch in der südafrikanischen Kwela-Musik eingesetzt wird, macht doch ihr intensiver Gebrauch in der irischen traditionellen Musik eine allgemeine Verbindung mit eben jener wahrscheinlich. Selbiges gilt für die Low Whistle.

der Nordostküste beeinflusst. Dies zeigt sich vor allem in der Tatsache, dass Bayne zuweilen in die traditionelle Griffweise wechselt (im Gegensatz etwa zum amerikanischen, deutschen oder französischen Griff). Diese wurde ursprünglich beim Militär genutzt, aus dem auch die heutigen Pipe Bands hervorgegangen sind. Daher ist die Nutzung der traditionellen Griffweise durch Iain Bayne durchaus nachvollziehbar, wenngleich diese sich eher für leise und filigrane Stellen eignet. Die Beeinflussung durch das Spiel in Pipe Bands zeigt sich darüber hinaus auch durch die zum Teil intensive Verwendung von Wirbeln auf der Snare Drum, gut zu sehen etwa bei den Tracks »Harvest Moon« und »Pride of the Summer« auf der DVD *Wheel in Motion* oder aber zu hören im Track »This Day« auf dem Album *Everything You See* und in »The Place Where the Rivers Run« auf dem Album *The Story*.¹⁵⁹

Der E-Gitarrenstil von Gitarrist Malcolm Jones ist stark vom Spiel der Bagpipe beeinflusst. Dies zeigt sich in der Ornamentierung der Melodien, in der Regel durch einfache Grace Notes, zuweilen auch durch komplizierter anmutende Verzierungen, und dem häufigen Gebrauch der rhythmischen Figur des Scots Snaps. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang beispielhaft die Songs »Skye«, »This Darkest Winter«, das Outro im Song »Ribhinn O«¹⁶⁰ und das Instrumental »Tuireadh Iain Ruaidh« [Lament for Red Iain]¹⁶¹ vom Album *Heartland*. Auch die Zwischenspiele des Songs »Pride of the Summer« vom Album *The Cutter and the Clan*, die auf der ursprünglichen Aufnahme mit Bagpipe eingespielt worden sind, wurden im Live-Kontext mit der E-Gitarre interpretiert.¹⁶² Belege lassen sich jedoch nicht nur durch spezielle Verzierungen und rhythmische Figuren finden. So ist etwa der Beginn des Stückes »Àrd« vom Album *Amazing Things* stark von der E-Gitarre geprägt; der Melodie liegt hierbei deutlich hörbar die Bagpipe-Skala zugrunde (A Mixolydisch mit zusätzlichem Low G), die in diesem Fall nach G transponiert worden ist. Dies trifft ebenso auf das Gitarreninterlude im titelgebenden Track »Amazing Things« zu (hier ist ein Fall von *Traditionalisierung* im Werk Runrigs zu beobachten, welche genauer im Kapitel 4.2.3 untersucht wird). Dass die von Malcolm Jones gespielten traditionellen Instrumente wie Akkordeon oder Bagpipe auch Einfluss auf sein Gitarrenspiel haben, erklärt er im Interview mit Ian Burnett mit folgenden Worten:

»Absolutely. And vice versa. To use a clichéd phrase, it's in my DNA; to think in terms of pipe gracenotes or accordion phrasing on the guitar, or to use bass lines and chords on the accordion that I would naturally fall into on the guitar is second

159 Runrig: *Wheel in Motion* (wie Anm. 79, Kap. 3), Min. 17:56-24:30 (Harvest Moon), Min. 64:25-68:40 (Pride of the Summer).

160 Runrig: *Dance Called America* (12"-Single) (Simple Records, 1984), Tr. B2.

161 Die Melodie dieses traditionellen Stückes, zu dem Edward Pursell später den gälischen Text dichtete, basiert zum Teil auf einem Pibroch, daher ist es nicht verwunderlich, dass das Gitarrenspiel stark an eine Great Highland Bagpipe erinnert. Vgl. Munro, Donnie: Liner Notes zu *Gaelic Heart* (Hypertension, 2003), S. 1-6, hier S. 3. Vgl. Runrig: Liner Notes zu *Heartland* (Ridge Records, 1985), S. 1-9, hier S. 9. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 462.

162 Vgl. z.B. Runrig: *Wheel in Motion*, Min. 64:25-68:40. Vgl. Runrig: *Everything You See*, Tr. 7, Min. 2:18-2:24, Min. 3:33-3:39. Vgl. Runrig: *The Story*, Tr. 9, ab Min.1:08.

nature. I suppose it all relates to a musician having a recognisable signature sound or feeling that comes through in the playing.«¹⁶³

Malcolm Jones' Gitarrenspiel ist ein Beispiel für Roland Robertsons »Glokalisierung«, bei der globale Kulturtechniken, in diesem Fall Techniken des E-Gitarrenspiels, lokal bzw. regional adaptiert werden. Da im Fall von Malcolm Jones' Handhabung des Gitarrenparts nicht nur eine Vermischung von verschiedenen Spielweisen vorliegt, sondern auch eine Verbindung auf tonaler Ebene aufgrund der Verwendung der Bagpipe-Skala, kann in diesem Kontext tatsächlich von einer Form des Synkretismus (nach Baumanns Modell) gesprochen werden (nach Holzingers Kategorisierung läge aufgrund der eher verdeckten Hybridisierung eine Form der »Coalescence« vor¹⁶⁴). Auch andere Musiker haben eine Art »Bagpipe-Stil« in ihre Musik integriert, so etwa Stuart Adamson, Gitarrist der Gruppe Big Country, bei der Peter Wishart als Keyboarder aktiv gewesen war, bevor er zu Runrig wechselte. Adamson imitierte den Sound der Bagpipe unter Zuhilfenahme eines Pitch Transposers, später mittels eines E-Bows. Zu hören ist dies sehr gut im Song »In a Big Country« vom Album *The Crossing*. Die Bagpipe-Imitation ist jedoch eher Kolorit und geht über die technische Manipulation des Sounds nicht hinaus, sodass in diesem konkreten Beispiel eher ein Fall von »Compartmentalization« vorliegt. Dass Adamson seinen Gitarrenstil von Malcolm Jones kopiert hat, wie Simon Jones konstatiert, darf jedoch durchaus bezweifelt werden – eine Annahme, die im Übrigen sowohl von Adamson als auch von Jones zurückgewiesen worden ist.¹⁶⁵

Ornamentierungen wie Cuts, Taps/Strikes, Rolls und Slides sind wesentliche Bestandteile der Melodie und ihrer Performance. Sie werden teils einkomponiert (wie etwa in der Bagpipemusik), unterliegen häufig aber auch individueller Variation und sind ein markantes Merkmal der Instrumentalmusik Capercaillies. Doch auch hier lassen sich Hybridisierungserscheinungen feststellen, etwa im Gebrauch des Crans. Der Cran ist eine Form der Ornamentierung in der irischen traditionellen Musik, bei der zunächst die Hauptnote gespielt wird, um danach zwei- oder dreimal mit jeweils einem Cut wiederholt zu werden. Diese Ornamentierung ist von Uilleann Pipern entwickelt worden, um das Low D zu verstärken, welches nicht durch einen Roll verziert und damit betont werden kann. Wurde der Cran zunächst ausschließlich von Pipern genutzt, hat er inzwischen auch Eingang in die Spielpraxis von Whistle-, Fiddle- und auch Akkordeonspielern gefunden.¹⁶⁶ Auch Akkordeonist Donald Shaw nutzt den Cran als Verzierung,

163 Burnett, Ian: »Interview with Malcolm Jones«, Facebook-Post vom 19.06.2016, Transkript unter <https://bit.ly/3kHwtfm>, Stand: 13.02.2020, Z. 39–42.

164 Siehe Holzinger, Wolfgang: »Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music«, S. 273.

165 Vgl. Jones, Simon: »Run Rig Heartland«, (wie Anm. 63, Kap. 3), S. 35. Obgleich Calum Macdonald, angesprochen auf stilistische Ähnlichkeiten, erwähnt, dass Adamson des Öfteren Konzerte von ihnen besucht habe. Vgl. Morton, Tom: »High Land, Hard Reign«, in: *Melody Maker*, 08. Februar 1986, S. 30. Dass jedoch der energiegeladene Big Country-Rock-Sound insbesondere Rory Macdonald beeindruckte, gibt dieser offenherzig zu. Siehe Anmerkungen zum Song »The Ferry« in: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 244f. Vgl. auch die Aussagen von Adamson und Jones in Glen, Allan: *Stuart Adamson: In a Big Country*, Edinburgh 2010, S. 140f.

166 Cowdery, James R.: *The Melodic Tradition of Ireland*, Kent/Ohio/London 1990, S. 19f.

gut zu hören etwa im Set »Sidewaulk Reels« (in den Tunes »Argyll« und »O'er Bogie«) auf dem Album *Sidewaulk*.

Puls und Takt, Metrum und Rhythmus

Da traditionelle gälische Songs in der Regel unbegleitet gesungen wurden, liegt ihrer Darbietung nicht immer ein regelmäßiger fester Puls oder Takt zugrunde.¹⁶⁷ Das betrifft insbesondere Songs mit stark narrativem Charakter, bei deren Interpretation es darum geht, eine Geschichte zu transportieren.¹⁶⁸ Der Vortragsstil kann in diesen Fällen mit *parlando-rubato* beschrieben werden und ist dabei an den Sprachduktus angelehnt. Wie Erin McPhee in ihrer Untersuchung der Performanz gälischer Songs aufgezeigt hat, ist der *Rubato*-Stil ein prominentes Charakteristikum der traditionellen unbegleiteten Vortragsweise.¹⁶⁹ Er ist dabei von rhythmischer Variabilität und flexiblem Tempo gekennzeichnet und primär von der gälischen Sprache beeinflusst.¹⁷⁰ Capercaillie ihrerseits haben traditionelle Gesangs- und Spieltechniken in ihre Performances übernommen. Der flexible *Parlando-Rubato*-Gesangsstil kommt entweder in *A-cappella*-Arrangements zum Tragen – wie beispielsweise in den Songs »Milleadh nam Braidhrean« oder »Cumha do dh'Uilleam Siosal« (»Mo Rùn Gael Òg«) in der Version von *The Blood Is Strong* – häufiger jedoch wird er in ein freies Arrangement aus Synthesizer-Flächen eingebettet, das teilweise bordunartig angelegt ist. Man vergleiche etwa die traditionelle Darbietung des Stückes »Mo Rùn Geal Òg« von Flora MacNeil aus dem Jahre 1954¹⁷¹ mit der Capercaillie-Version vom Album *Glenfinnan (Songs of the '45)*. Ein ähnliches Vorgehen zeigt sich auch in den Songs »An t-Iarla Diurach«, »Oh Mo Dhuthaich« und »Aignish« oder zu Beginn der Songs »Ailein Duinn«¹⁷², »Rann na Mona«¹⁷³ und »Mile Marbhaig air a Ghaol«¹⁷⁴ vor Einsatz der Drum Machine bzw. der Rhythmus-Section. Darüber hinaus wird der *Parlando-Rubato*-Gesangsstil bei Capercaillie häufig mit einer flexiblen Klavierbegleitung versehen wie in den Songs »Soraidh Bhuam gu Barraidh«, »Iain Ghlinn« Cuaich« oder »Fagail Bhernaraidh«. Andere Stücke wie »Òran«, »An t-Ealen mu Thuath« oder auch »Ailein Duinn« weisen ebenfalls einen *Parlando*-Stil (über Synthesizerflächen) auf, jedoch bei relativ gleichmäßigem Puls. Bei *puirt a beul* oder *Waulking* Songs (bzw. anderen Arbeitsliedern wie *Clapping* Songs oder *Milking* Songs) hingegen zeigt sich traditionell ein konstanter Puls. Da *puirt* vormals instrumentale Melodien waren, die in der Regel zur

167 In diesem Fall lassen sich Parallelen zur irischen Songtradition erkennen. Séamus MacMathúna hat 1977 in seiner Schrift *Traditional Songs and Singers* das irisch-gälische Songrepertoire in drei Performanz-Kategorien eingeteilt: Songs mit festem Puls und Takt, Songs im *rubato*-Stil mit ersichtlichem, jedoch nicht konstantem Puls sowie Songs in freiem Stil ohne fühlbaren Puls. Vgl. Motherway, Susan H.: *The Globalization of Irish Traditional Song Performance*, London/New York 2013, S. 17.

168 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing* (wie Anm. 21 der Einleitung), S. 67.

169 Ebd., S. 65–67.

170 Ebd., 66f.

171 School of Scottish Studies: »Mo Rùn Geal Òg« (gesungen von Flora MacNeil, aufgenommen 1954 von Hamish Henderson, Tape ID: SA1954.072), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/2339>, Stand: 26.07.2019.

172 Capercaillie: *To the Moon*, Tr. 8, Min. 0:00-0:46.

173 Capercaillie: *Delirium*, Tr. 1, Min. 0:00-1:03.

174 Capercaillie: *Choice Language*, Tr. 1, Min. 0:00-0:29.

Tanzbegleitung gesungen wurden, war aufgrund der Funktion ein regelmäßiger Puls nötig, wie auch beim Waulking Song, bei dem sich natürlicherweise der regelmäßige Puls aus der Performance des Tweed-Walkens selbst ergab (bzw. allgemein aus der gleichförmigen Arbeitstätigkeit). So ist etwa in der Aufnahme des *port* »Fosgail an Doras dhan Tàillear Fhìdhleir« aus dem Jahr 1963 die Informantin Kate MacDonald zu hören, wie sie den gleichmäßigen Puls durch Tippen des Fußes verstärkt.¹⁷⁵ Die Gleichmäßigkeit des Pulses wurde in der Capercaillie-Version beibehalten.¹⁷⁶ Die Musik der Electric Folk- und Folk Rock-Bands ist zumeist durch einen festen Puls und ein überwiegend konstantes Tempo gekennzeichnet,¹⁷⁷ bedingt durch die Verwendung eines Schlagzeugs oder Drum Machine – häufig mit Backbeat-Betonungsmuster.

Traditionelle gälische Songs weisen in ihrer notierten Form nicht selten irreguläre Metren und Taktwechsel auf.¹⁷⁸ Wie Burns jedoch zu Recht bemerkt, sind diese oft eine Folge der Anwendung von Theorie und Verständnis westlicher Kunstmusik und spiegeln daher immer auch die Vorstellungen des Transkribierenden wieder.¹⁷⁹

Betrachtet man die Musik der Electric Folk-Bands bezüglich der Parameter Takt und Rhythmus, so fällt im Vergleich zum Folk Rock insgesamt eine häufigere Verwendung ungerader Taktarten und Taktwechsel auf sowie eine stärkere Synkopierung. Dies hat Sweers bereits für die frühen englischen Electric Folk-Bands aufgezeigt.¹⁸⁰ Auch bei schottischen Bands wie Five Hand Reel zeigt sich diese Charakteristik aus Synkopierung, Akzentuierung und Taktwechseln – besonders deutlich etwa im Song »Wee Wee German Lairdie«, bei dem ein 4/4-Takt mit irregulären Achtelmetren und einer metrisch freien Sektion alterniert.¹⁸¹ Burns vermutet in den irregulären Metren und Taktwechseln auch eine Art Entgegenwirken bezüglich der Beschränkungen eines konstanten Pulses

175 School of Scottish Studies: *Music From the Western Isles* (Scottish Tradition Series 2), Tr. 6, Min. 1:14-2:00. Das Tippen des Fußes oder das gemeinsame Schwingen eines Taschentuchs zur Beibehaltung eines gleichmäßigen Pulses sind Merkmale der Performanz gälischer Songs, die bereits von Frances Tolmie und Lucy Broadwood beschrieben worden sind. Siehe McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 68.

176 Capercaillie: *Sidewaulk*, Tr. 6, Min. 0:25-1:35.

177 Vgl. Burns, Robert: »British Folk Songs in Popular Music Settings« (wie Anm. 11, Kap. 4), S. 120. Vgl. Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 165–173.

178 Man betrachte etwa die Publikation *Fonn* der Campbells of Greepe. Von den 114 notierten Songs bzw. ihrer Variationen weisen 31 Transkriptionen Taktwechsel auf. Lässt man die Sektion mit den *puirt* unberücksichtigt, die in der Regel ohnehin über einen festen Puls und konstantes Metrum verfügen, und betrachtet nur den Abschnitt »family repertoire«, weisen beinahe zwei Drittel der Tunes Taktwechsel auf.

179 Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 174. Man vergleiche beispielsweise die verschiedenen Transkriptionen des Waulking Songs »Ailein Duinn« durch John Lorne Campbell/Francis Collinson, Margaret Fay Shaw und Frances Tolmie. Während Shaw und Tolmie einen gleichbleibenden 2/4-Takt zugrunde legten, weisen drei der vier verschiedenen Versionen Campbells/Collinsons diverse Taktwechsel auf, um dem *parlando-rubato*-Stil der Aufnahmen möglichst nah zu kommen – doch handelt es sich bei der schriftlichen Fixierung natürlich um eine Interpretation. Vgl. Tolmie, Frances: »Ailein Duinn«, Transkript in: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 133. Vgl. Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, S. 258. Vgl. Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 241–244.

180 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 146.

181 Five Hand Reel: *Five Hand Reel*, Tr. 6, Min. 0:56-1:30.

und starren metrischen Musters, was dem Performer eine größere interpretative Freiheit zugesteht.¹⁸² In ihrem Arrangement des Songs »Ailein Duinn« lösen Capercaillie dies durch den Einschub zusätzlicher Takte. Die Version Capercaillies entspricht im Wesentlichen der von Marjory Kennedy-Fraser in ihrem ersten Band der *Songs of the Hebrides* (Abb. 14).¹⁸³ Das Tempo ist um etwa 17 bpm erhöht worden, dennoch strahlt die Capercaillie-Version durch ein Half-Time-Feel eine große Ruhe aus. Zusätzlich werden bestimmte Notenwerte gedehnt bzw. über einen weiteren eingeschobenen 4/4-Takt verlängert wie etwa auf den Silben »leat«¹⁸⁴ und »shìùbh-lainn«¹⁸⁵ oder den Vocables »hò ru bhì« und »hò rinn o ho«¹⁸⁶ (Abb. 15).

Abb. 14: »Ailein Duinn« in der Version von Marjory Kennedy-Fraser.

O hi shiùbh - lainn leat Hi ri bho ho - ru-bhi Hi ri bho
Ho rionn o - ho Ail - ein duinn O hi shiùbh - lainn leat

Quelle: Kennedy-Fraser, Marjory: *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. 131 f.

Abb. 15: »Ailein Duinn« in der Version von Capercaillie.

O hi shiùbh-lainn leat Hi ri bhò hò ru bhì Hi
ri bhò hò rinn o ho Ai-lein Duinn, ò hi shiùbh - lainn leat

Quelle: Capercaillie: *To the Moon*, Tr. 8, Min. 1:05–1:36, Transkription M.S. (transponiert nach E).

Weitere Einschübe von Takten lassen sich beispielsweise in den Songs »Cape Breton Song« (4/4-Takt, Einschub eines 3/4-Taktes) oder auch »Coisich a Rùin« (4/4-Takt, Einschub eines 2/4-Taktes) finden. Abgesehen davon lassen sich generell weniger Taktwechsel in der Musik Capercaillies finden, als es das Genre (im Gegensatz zum Folk-Rock) vermuten lässt. In den instrumentalen Tunes gelten naturgemäß die Taktarten,

182 Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 183.

183 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, S. 130–133.

184 Capercaillie: *To the Moon*, Tr. 8, Min. 1:08–1:11.

185 Ebd., Min. 1:31–1:33.

186 Ebd., Min. 1:14–1:24.

die dem jeweiligen Typus entsprechen. »The Aphrodisiac« auf dem Album *Roses and Tears* ist beispielsweise ein Set von Slip Jigs, weshalb die darin enthaltenen Tunes im typischen 9/8-Takt stehen. Gleichmaßen verhält es sich mit den traditionellen Song-Genres. »Clo Mhic Ille Mhicheil« ist ein Waulking Song und steht daher im 6/8-Takt, neben dem 2/4-Takt die Standardtaktart von Waulking Songs.¹⁸⁷ Dominierend in der Musik Capercaillies ist jedoch der 4/4-Takt und ein konstanter Puls. Nur in 27 der 165 untersuchten Songs und Instrumentalstücke¹⁸⁸ (damit aber wesentlich häufiger als im Werk Runrigs) liegt ganz oder teilweise ein unregelmäßiger Puls bzw. freies Metrum vor. Nicht selten wird die eigentliche Taktart durch starke Synkopierung und Off-Beat-Betonung sowie durch Fills der anderen Instrumente verschleiert, wie im Fall des »Skye Waulking Song« vom Album *Nàdurra*, bei dem zunächst durch Hi-Hat und Bass ein 4/4-Takt suggeriert wird.¹⁸⁹ Sobald der Gesang Karen Mathesons einsetzt, wird jedoch ein 12/8-Takt deutlich. Ähnlich verhält es sich beim Song »Gaol troimh Aimsirean« (Abb. 16) vom gleichen Album, der im 6/4-Takt steht. In diesem Fall wird die Taktart durch das Einsetzen der Aufnahme auf der »1 und« sowie synkopierte Pianoakkorde und Kontrabass-Töne auf jeweils dieser Zählzeit maskiert. Orientierung bieten jedoch die Hi-Hat, die durchgehende Viertelnoten spielt, sowie die Snare, welche die zweite Takthälfte auf der vierten Zählzeit betont.¹⁹⁰

Abb. 16: Beginn von »Gaol troimh Aimsirean«.

Quelle: Capercaillie: *Nàdurra*, Tr. 11., Min. 0:00–0:12, Transkription M.S.

Am Beispiel von »Gaol troimh Aimsirean« wird auch ein typisches Arrangement-Prinzip Capercaillies deutlich: das Übereinanderlegen verschiedener rhythmischer Schichten zu komplexen Strukturen.

187 Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 220.

188 Zum untersuchten Korpus zählen die Studioalben Capercaillies, nicht jedoch Singles oder Compilations. Eingeschlossen sind hingegen die Alben *The Blood Is Strong* sowie *Glenfinnan (Songs of the '45)*, die Songs und Stücke zu Fernsehproduktionen enthalten.

189 Capercaillie: *Nàdurra*, Tr. 1, Min. 0:00–0:34.

190 Capercaillie: *Nàdurra*, Tr. 11., Min. 0:00–0:27.

Zuweilen ist die ursprüngliche Taktart traditioneller Songs in den Werken der beiden hier untersuchten Gruppen bewusst modifiziert worden. So wurde in der Capercaillie-Version des Songs »An Fhìdeag Airgid« die Taktart von einem 6/8-Takt in einen 4/4-Takt geändert.¹⁹¹ Auch im Falle des Signature-Songs »Coisich a Rùin« ist die Taktart von 2/4¹⁹² auf 4/4 geändert worden. Zum einen entspricht der 4/4-Takt eher den Hörgewohnheiten eines Mainstream-Publikums (wodurch nach Roland Robertson das »Lokale« »global« konsumierbar gemacht wird), zum anderen war diese Vorgehensweise eine Möglichkeit, den Song tanzbarer zu machen, wie Donald Shaw im Interview mit Phil Cunningham zugibt: »Well, I suppose to be blunt, we were looking at ways of making the track kind of, you know, more dancy«.¹⁹³ Ähnliche Beweggründe dürften der Taktänderung bei »Geamhna Gealla« zugrunde liegen. Dieser Waulking Song dient als Opener für Runrìgs zweites Album *The Highland Connection*. Ein Vergleich mit Versionen in der Datenbank von Tobar an Dualchais lassen eine Änderung von einem 6/8- zu einem 4/4-Takt erkennen.¹⁹⁴ Gleichzeitig haben sich Runrìg für einen auftaktigen Beginn des Stückes entschieden, was wiederum eine Entscheidung war, bei der musikalische bzw. gesangliche Gesichtspunkte über sprachliche und traditionelle Performancekonventionen gestellt wurden. Wie Anne Lorne Gillies im Begleittext zu ihrer Transkription des Songs, der ihr durch Margaret MacLeod von Na h-Òganaich überliefert worden ist, erklärt, habe sie sich für einen volltaktigen Beginn und eine damit einhergehende Betonung auf der ersten Silbe entschieden, da diese Vorgehensweise »more authentically Gaelic« sei.¹⁹⁵ An anderer Stelle erklärt sie, dass Arbeitslieder (insbesondere Waulking Songs) aus »praktischen Gründen« in der Regel mit einer betonten Silbe beginnen.¹⁹⁶ Auch in den genannten Fällen lässt sich aufgrund einer Veränderung des musikalischen Materials – sei es durch das Etablieren eines festen Pulses durch Schlagzeug und Drum Machine, durch Änderungen von Taktarten auf Grundlage ästhetischer Entscheidungen oder von Überlegungen hinsichtlich einer Massenkompabilität (»making it more dancy«) oder auch durch Veränderungen von volltaktigem zu auftaktigem Beginn – von Synkretismus im Sinne Baumanns sprechen (Holzinger seinerseits sähe aufgrund der klar unterscheidbaren unterschiedlichen Elemente lediglich eine Form der »Combination« vorliegen¹⁹⁷).

191 Capercaillie: *Glenfinnan (Songs of the '45)*, Tr. 4. Zum Vergleich hierzu etwa MacNeil, Flora: *Craobh nan Ubhal*, Tr. 1.

192 Einige Übertragungen sind – den Empfindungen des Transkribierenden entsprechend – auch in einem 6/8-Takt gehalten. Siehe die verschiedenen Versionen in: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folk Songs*, Bd. 2, Oxford 1977, S. 333–338.

193 »Contemporary Gaelic Waulking Song«, <https://www.youtube.com/watch?v=Fl85cVfAxVk>, hochgeladen von dsplgp am 02.08.2010, Stand: 12.02.2020, Min. 1:25-1:33.

194 Vgl. etwa School of Scottish Studies: »S Muladach Mi 's Mi air M' Aineol« (gesungen von Catriona MacCormick, aufgenommen durch Calum Iain Maclean im Januar 1960, Track ID: 105438), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/105438>, Stand: 14.02.2020.

195 Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 62.

196 Ebd., S. 8, 183f. Damit betont Gillies, dass Waulking Songs auf der kräftigen, schweren Vorwärtsbewegung beim Tweedwalken beginnen (vor u. zurück u. | vor u. zurück u.).

197 Holzinger, Wolfgang: »Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music«, S. 270f.

Die systematische Untersuchung des musikalischen Œuvres der Gruppe Runrig¹⁹⁸ hat deutlich die Dominanz eines konstanten Pulses gezeigt. Lediglich bei neun Stücken des 160 Werke umfassenden Korpus lässt sich ein unregelmäßiger Puls feststellen, so etwa bei »Thairis air a Ghleann« oder »An Ubhal as Àirde«. In diesen Fällen besteht das Arrangement in der Regel aus bordunartigen Liegetönen oder Akkord-Flächen durch Synthesizer und E-Gitarre. Diese Beobachtung trifft jedoch nicht nur auf gälischsprachige, sondern gleichermaßen auf englischsprachige und instrumentale Stücke zu.¹⁹⁹ Dominierend ist weiterhin der regelmäßige 4/4-Takt mit Backbeat-Betonungsmuster. Nur gelegentlich wird einem 3/4-Takt (z.B. bei »Sguaban Arbhair« oder »Cearcal a' Chuain«), seltener noch einem 6/8- oder 12/8-Takt der Vorzug gegeben (etwa bei »Foghar nan Eilean '78« und »Cnoc na Fèille«). Vereinzelt lassen sich jedoch wechselnde Taktarten und kurze Einschübe anderer Taktarten in Stücken mit ansonsten gleichförmigem Takt finden. Das Stück »Air an Tràigh« vom Album *Play Gaelic* beispielsweise steht in einem 3/4-Takt, das Intro hingegen weist einen 2/4-Takt auf. Der achttaktige Refrain seinerseits besteht aus zwei mal vier Takten, wobei Vorder- und Nachsatz aus jeweils drei 3/4-Takten und einem 4/4-Takt besteht. Ebenfalls metrisch interessant sind das Instrumental »The Twenty-Five Pounder« von *The Highland Connection*, ein Stück im 4/4-Takt, welches jedoch ein Interlude mit alternierendem 7/8- und 8/8-Takt beinhaltet oder auch das E-Gitarrenriff von »S Tu Mo Leannan/Nightfall on Marsco« vom *Recovery*-Album, das im 4/4-Takt steht, jedoch den Einschub eines 3/4-Taktes sowie eine starke Synkopierung aufweist. Häufiger jedoch lassen sich Einschübe von 2/4-Takten finden, so etwa in den Stücken »Chi Mì'n Geamhradh«, »'Ic Iain 'Ic Sheumais«, »Dà Mhìle Bliadhna« oder auch »A Reiteach«. Wie an anderer Stelle in diesem Buch bereits erwähnt, sind bei traditionellen gälischen Songs Rhythmus und Metrum primär vom Rhythmus und Betonungsmuster der gälischen Sprache bestimmt, wobei die Betonung fast ausschließlich auf der ersten Silbe des Wortes erfolgt und auch die unterschiedlichen Vokallängen Beachtung finden müssen.²⁰⁰ Daher sollten Sprachmetrum und musikalisches Metrum zusammenfallen, um falsche Betonungen zu vermeiden oder aber das Sprachmetrum ist als vorrangig zu be-

198 Der untersuchte Korpus beinhaltet die Aufnahmen der Studioalben. Nicht in die Untersuchung eingegangen sind Songs und instrumentale Tracks, die lediglich auf Singles, EPs, Compilations oder den Fanclub-Releases »Access All Areas« veröffentlicht worden sind (wie etwa »Ravenscraig« oder »Feasgar an Là«, Coverversionen von Songs anderer Künstler (etwa »Rhythm of My Heart« oder »The Times They Are A-Changin'«) oder Songs, die durch andere Künstler veröffentlicht worden sind (z.B. »Clachan Uaine« durch Mairi MacInnes).

199 In diese Kategorie fallen weiterhin die Stücke »Angels from the Ashes«, »Somethings Got to Give«, »Travellers«, »The Summer Walkers«, »Worker for the Wind«, »Day in a Boat« und »On the Edge«. »Pòg aon Oidche Earraich« hingegen wirkt frei, tatsächlich liegt jedoch ein stetiger Puls und ein regelmäßiger 4/4-Takt zugrunde.

200 Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 223. Vgl. auch Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, S. 79: »The broad general principle is that the rhythm in which a song is sung is determined by the rhythm in which it would be spoken«. Vgl. auch Kennedy, Mary Ann: »Introduction and Notes«, in: The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Creepe. Music and a Sense of Place in a Gaelic Family Song Tradition*, S. 108–117, hier S. 115. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. xxix.

trachten, sodass Silbenbetonungen auf musikalisch unbetonte Zählzeiten fallen.²⁰¹ Eine Ausnahme dazu bilden die oben genannten Arbeitslieder wie *Waulking Songs* oder *puirt a beul*, da bei diesen das gleichmäßige musikalische Metrum Vorrang hat.²⁰² Daraus können sich aus sprachlicher Sicht falsche, in diesem Kontext jedoch legitime, Betonungen ergeben, wie etwa in der vierten Strophe des *Waulking Songs* »'Ic Iain 'Ic Sheumais«, bei der im zweiten und fünften Vers die Worte *uachdar* (gäl. ›auf‹, ›Oberfläche‹) *drùidheadh* (gäl. ›durchtränkt‹) auf der zweiten Silbe betont werden:

Bha fuil do chuirp uasail
Air uachdar an fhearainn
Air fair al ill eo, air fair al ill eo
Bha fuil do chuim chùbhraidh
A' drùidheadh tron anart

Solche untypischen Betonungen lassen sich auch in den Liedern *Runrigs* finden, beispielsweise im Song »Fichead Bliadhna«. Dort etwa auf der letzten Silbe der Worte *bliadhna* (gäl. ›Jahre‹) und *aineolach* (gäl. ›uninformiert‹).

Abb. 17: Untypische Betonungen im Song »Fichead Bliadhna«.



Quelle: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 102, Transkription Andy Thoburn.

Sie können dann zustande kommen, wenn das Primat auf der Musik liegt und nicht auf dem Text, etwa wenn zunächst die Musik entstanden und die Unterlegung mit dem finalen Text – wie im vorliegenden Fall²⁰³ – erst im Nachhinein geschehen ist. Dann richtet sich die sprachliche Betonung zuweilen am Takt bzw. an dem musikalischen Metrum und das Backbeat-Pattern aus. Es zeigt sich jedoch, dass Calum und Rory Macdonald, wie zu Beginn des zweiten Teils konstatiert, bei der Komposition ihrer Songs eher als moderne Songwriter agieren denn als Dichter im klassisch-gälischen Sinn, wie etwa der Song »Cearcal a' Chuain« zeigt, bei dem die Melodie – so Anne Lorne Gillies – mehr sei als ein Vehikel für die Worte und traditionelle Singweisen unterlaufen werden, wenn beispielsweise lange Vokale auf kurze Noten entfallen und umgekehrt.²⁰⁴

201 Anne Lorne Gillies bemerkt hierzu: »Indeed it is this very tension – between musical rhythm and speech rhythm – that gives the best Gaelic singing its characteristic commitment, intelligence and individuality of phrasing.« Siehe Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. xxix.

202 Ebd. Vgl. Cockburn, Craig: »Traditional Gaelic Song and Singing Sean-nós«, <https://www.siliconglen.scot/culture/gaelicsong.html>, Stand: 22.08.2019.

203 Vgl. Anmerkungen Rory Macdonalds in Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 103.

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

Vergleicht man den Beginn der ersten Strophe des zuvor erwähnten Songs »A Mhic Iain 'Ic Sheumais« in der angegebenen Version von Flora MacNeil (Abb. 18) mit der Version von Runrig (Abb. 19), so fällt vor allem die Änderung der Taktart ins Auge.²⁰⁵ Der 6/8-Takt und die konsequente Betonung der ersten Silbe des jeweiligen Silbenpaares lassen in MacNeils Version deutlich den ursprünglichen Waulking-Puls erkennen. Gleichzeitig unterstützt das 2er-Feel eine schwungvolle Performance.

Abb. 18: Beginn der ersten Strophe von »A Mhic Iain 'Ic Sheumais«.

The musical score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "A mhic Iain 'ic Sheu - mais tha do sgeul air m'ai - re,". The second staff contains: "air far a la leò, air far a la leò,". The third staff contains: "là Blàr a' Chèidh - e bha feum air mo lean - abh:". There are some accents and a double bar line at the end of the third staff.

Quelle: MacNeil, Flora: *Òrain Floraidh*, Tr. 1, Min. 0:00–0:14, Transkription: Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 132 (transponiert nach D).

Runrigs Version hingegen steht im 4/4-Takt und vermittelt aufgrund des geänderten Metrums trotz eines um 10 bpm höheren Tempos einen weniger schwungvollen Eindruck, was jedoch gleichzeitig eine inhaltliche Entsprechung hat, geht es in dem Song doch um das Battle of Cairnish, ein kleinerer Kampf zweier Clans auf North Uist im Jahr 1601 und die Verwundung von Dòmhnall mac Iain 'ic Sheumais, Anführer der siegreichen Seite.²⁰⁶ Der Einschub von drei 2/4-Takten nimmt zwischenzeitlich den 2er-Feel der MacNeil-Version auf, durch die Änderung von einem Volltakt hin zu einem Auftakt wie auch durch die Achtelpause auf der ersten Zählzeit nach dem Wechsel zurück zum 4/4-Takt kommt es jedoch zu Betonungsverschiebungen im Text, die untypisch sind für gälische Songs, insbesondere Waulking Songs, wie am Beispiel »Gamhna Gealla« aufgezeigt. Der Auftakt in Runrigs Version von »'Ic Iain 'Ic Sheumais« zeugt von einer primär musikalischen Herangehensweise, bei der Sprachregelungen des Gälischen und Performancekonventionen (volltaktiger Beginn bei Arbeitsliedern) hintangestellt werden. Darüber hinaus erzeugen die teils gegensätzlichen Betonungen im musikalischen Metrum und Sprachmetrum in traditioneller Singweise spannende Synkopierungen, die durch

205 Die Melodie ist in der Version Runrigs zwar verändert, die grobe Melodierichtung sowie einzelne charakteristische Intervalle und Rhythmen sind jedoch identisch.

206 MacInnes, John: »The Oral Tradition in Scottish Gaelic Poetry«, *Scottish Studies* 12 (1968), S. 29–43, hier S. 38. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 131f.

die Anpassung der Metren im Folk-Rock-Kontext zuweilen verlorengehen beziehungsweise verdeckt werden.

Abb. 19: Beginn der ersten Strophe von Runrigs »Ic Iain 'Ic Sheumais«.

A m^hic Iain 'ic Sheu - mais Tha do sgeul air m'ai - re,
 Air fa ra ra lo, air fa ra ra lo
 Latha Blàr a' Ceithe bha feum air mo lean-amh A

Quelle: Runrig: *Recovery*, Tr. 3, Min. 1:02–1:18, Transkription M.S. (transponiert nach A).

Synkopierung findet in gälischen Songs außerdem in Form von Akzentuierung statt. Eine der häufigsten rhythmischen Figuren, die hierfür genutzt werden ist der Scots Snap, also ein Silbenpaar aus betonter und unbetonter Silbe durch eine Zweierverbindung aus Sechzehntelnote mit nachfolgender punktierter Achtelnote, wobei die Sechzehntel zumeist besonders kurz interpretiert wird. Häufig lässt sich diese Figur auf ohnehin betonten bzw. schweren Zählzeiten finden, zuweilen jedoch auch auf leichten und sehr leichten Zählzeiten, wodurch es zur besagten Betonungsverschiebung kommt, wie beispielsweise im siebten Refrainvers des Songs »Hò, Mo Mhàiri Laghach«, komponiert von Murdoch MacKenzie aus Lochbroom und interpretiert von James Campbell. In Takt 3 erfolgt durch den Scots Snap eine Betonung auf der schwachen Zählzeit 3.

Abb. 20: Refrain des Songs »Hò, Mo Mhàiri Laghach«.

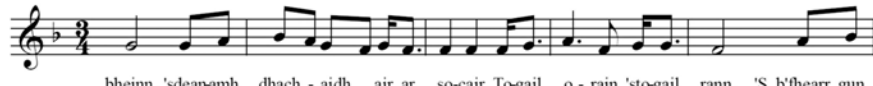
Hò, mo Mhàir-i lagh - ach, 's tu mo Mhàir-i ghrinn, Màir-i bhòidh - each, lur - ach

Quelle: The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe*, S. 146, Transkription Mary Ann Kennedy.

Der Scots Snap ist in der Musik Capercaillies aufgrund der traditionellen Songs als Basis häufig zu finden. Auch Runrig nutzen den Scots Snap bewusst, um bestimmte Silben zu betonen und rhythmische Variation zu erzeugen. Häufig findet sich die Figur auf eigentlich unbetonten Zählzeiten, wie etwa in den Songs (a) »Air an Tràigh«, (b) »Cho Buidhe is a Bha I Riabh« oder (c) »Meadhan Oidhche air an Acairseid«. In den Beispielen (a) und (b) kommt es aber durch das Begleitpattern des Schlagzeugs ohnehin zu einer Betonung der entsprechenden Zählzeit.


Abb. 21: Beispiele für den Gebrauch des Scots Snap auf unbetonten Zählzeiten (Runrig).

(a)




bheinn, 'sdeansamh dhach - aidh__air ar so-cair To-gail o - rain 'sto-gail rann. 'S b'fhearr gun

(b)



chul, 'S gun cur an t - ai - te sealach fail - te oirm is bi mi

(c)



Gea-lach air an ac - air-seid, ceathar - nach 'na fhei - leadh. Te Bhan, te bhui - dhe

Quelle: (a) »Air an Tràigh«, Runrig: *Play Gaelic*, Tr. 7, Min. 0:58–1:05, Transkription M.S., (b) »Cho Buidhe is a Bha I Riabh«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 66, Transkription Andy Thoburn, (c) »Meadhan Oidhche air an Acairseid«, ebd., S. 149, Transkription Andy Thoburn.

Synkopierung ist in der Musik Capercaillies ein markantes Merkmal der Begleitung von Gitarre, Bouzouki, Piano und auch E-Piano insbesondere in den instrumentalen Tunes, aber auch in traditionellen und selbstkomponierten Songs wie »Soraidh Bhuam gu Barraidh«, dem *port* »Nighean Bhuaidh' Ruadh«, Manus Lunnys »Rann na Mona« oder Donald Shaws »Waiting for the Wheel to Turn«. Antizipierende Synkopierung ist in traditionellen gälischen Songs eher unüblich, in anglo-amerikanischer Pop- und Rockmusik jedoch sehr verbreitet. Es verwundert daher nicht, dass sowohl Capercaillie als Electric Folk-Band wie auch Runrig als Folk Rock-Band dieses eigentlich untypische Element in ihrer hybriden Musik übernommen haben. Die Beispiele hierfür sind mannigfaltig. Bei Capercaillie findet man es etwa in den Songs (a) »Mo Chailin Dileas Donn« und (c) »Aodann Srath Bhàin«. Zum Vergleich ist (b) eine Interpretation von Donald MacAskill aus dem Archiv Tobar an Dualchais bzw. (d) die Transkription des entsprechenden Songs von Anne Lorne Gillies herangezogen worden.

Abb. 22: Beispiele für antizipierende Synkopierung in den Liedern Capercaillies.

(a)

Gu-ma slàn a chi mi mo chai-lin di-leas donn

(b)

Gu-ma slàn a chi mi mo chai-lin di-leas donn

(c)

feadh làn-taich-ean uain-e mar fhear fuad-ain gum stà

(d)

feadh làn-taich-ean uain-e mar fhear fuad-ain gum stà mar

Quelle: (a) »Mo Chailin Dileas Donn«, Capercaillie: *Nàdurra*, Tr. 8, Min. 0:41–0:51, Transkription M.S., (c) »Aodann Srath Bhàin«, Capercaillie: *Delirium*, Tr. 3, Min. 0:45–0:54, Transkription M.S. Vergleichend hierzu (b) School of Scottish Studies: »Guma Slàn a Chi Mi Mo Chailin Dileas Donn« (gesungen von Donald MacAskill, aufgenommen 1953 von Calum Iain Maclean, Track ID: 3739), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/3739>, Stand: 19.01.2021, Min. 0:00–0:06, Transkription M.S. (transponiert nach As), sowie (d) »Aodann Srath Bhàin«, Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 411, (transponiert nach E).

Für Runrig seien an dieser Stelle exemplarisch die Songs (a) »Sràidean na Roinn-Èorpa«, (b) »Rubh nan Cudaigean« und (c) »Sguaban Arbhair« genannt.

Abb. 23: Beispiele für antizipierende Synkopierung in den Liedern Runrigs.

(a)

Chuir mi mo chul ri Lun-nainn an samh-radh air m'ao-dann, 's mi

(b)

hi-learn bo ho-ram bo, eir-eich is ith-ibh ith. Be hi-learn bo ho-ram bo, feith-

(c)

U-air ei-le gu bhi dha-chaidh

Quelle: (a) »Sràidean na Roinn-Èorpa«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flow-er of the West*, S. 218, Transkription Andy Thoburn, (b) »Rubh nan Cudaigean«, ebd., S. 194, Transkription Andy Thoburn, (c) »Sguaban Arbhair«, ebd., S. 201, Transkription Andy Thoburn.

Mehrstimmigkeit

Ein wesentliches Merkmal des traditionellen gälischen Gesangs ist seine Einstimmigkeit.²⁰⁷ So erklärt Mary Ann Kennedy im Interview:

»Gaelic song essentially is monody. [...] it's a single melody and the only forms of harmony that naturally belong are the drone at the octave and the fifth for the pipes and also then the fiddles pick up that style [...]«²⁰⁸

Mehrstimmigkeit in der Welt des gälischen Songs ist ein vergleichsweise junges Phänomen und eng verknüpft mit der Etablierung des National Mòds im Jahr 1892 durch die im Jahr zuvor gegründete An Comunn Gàidhealach. Vor dem Aufkommen der gälischen Folk Groups war die mehrstimmige Aufführung von Songs ausschließlich im Zusammenhang mit gälischen Chören zu beobachten, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch das Wirken des deutschen Musiklehrers und Chorleiters Joseph Mainzer in den gälischsprachigen Gebieten gegründet wurden.²⁰⁹ Führend war hierbei der 1872 gegründete Chor der St Columba's Church in Glasgow. Dieser gab 1891 im Rahmen des Gründungsprozesses der An Comunn Gàidhealach ein Konzert mit gälischer Musik in Oban, was einen entscheidenden Einfluss auf die Etablierung des National Mòds im darauffolgenden Jahr hatte, unter anderem, weil es dabei half, die nötigen finanziellen Mittel aufzubringen.²¹⁰ Der Leiter des Chores, Archibald Ferguson, sowie »some of the most successful harmonists of the Scottish School«²¹¹ fertigten vierstimmige Sätze zu Liedern des Chorrepertoires an und stellten diese in der Sammlung *A' Choisir-chiuil. The St Columba Collection of Gaelic Songs* zusammen.²¹² Die Stücke sind nach klassischen Satz- und Stimmführungsregeln ausgesetzt und können daher als ein Hybrid aus gälischem Song und klassischem Kunstlied, bzw. Liedsatz angesehen werden. Dabei lässt die Intention des Herausgebers, »to further the cultivation of the native music of the Highlands«,²¹³ eine Haltung erkennen, wie sie schon bei Marjory Kennedy-Fraser zu beobachten war:

-
- 207 Im Gegensatz dazu konstatiert Sweers in ihrer Arbeit zum Electric Folk in England bezüglich des traditionellen englischen Gesangs, dass trotz der Vorherrschaft einstimmigen Singens insbesondere von Balladen, mehrstimmiger Gesang kein fremdes Element war, ja, dass dieser möglicherweise gar häufiger vorzufinden war als in der einschlägigen Literatur angenommen. Siehe Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 158.
- 208 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 729–732. Vgl. auch Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 32f.: »From a traditional viewpoint, choral singing in Gaelic was always in unison«. Ausgenommen ist hier explizit der Fall des gälischen Psalmgesangs, der von der Gemeinde in freier Heterophonie gesungen wird, wodurch eine Art von Mehrstimmigkeit erzeugt wird.
- 209 Davie, Cedric Thorpe: »Music, Choral«, in: Thomson, Derick S. (Hg.), *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 207.
- 210 An Comunn Gàidhealach: *Am Mòd Nàiseanta Rioghail. An t-Oban 1992. Centenary Souvenir Programme*, Inverness 1992, S. 2.
- 211 Ferguson, Archibald: »Prefatory Note«, in: *A' Choisir-chiuil. The St Columba Collection of Gaelic Songs, Arranged for Part-singing*, London 1900.
- 212 Die ausnotierten Pflichtstücke der Chorwettbewerbe wurden darüber hinaus vom Mòd and Music Committee der An Comunn Gàidhealach auch in mehreren Bänden unter dem Titel *Coisir A'Mhòid* veröffentlicht. Die früheste Sammlung beinhaltet die Stücke der Mòds von 1896–1910. Vgl. An Comunn Gàidhealach: *Coisir A'Mhòid. The Mòd Collection of Gaelic Part Songs*, Glasgow 1910 (?).
- 213 Ferguson, Archibald: »Prefatory Note« (wie Anm. 211, Kap. 4).

eine gut gemeinte Handlung zur Pflege und Bewahrung des gälischen Liedgutes, jedoch mit der Agenda der ›Verbesserung‹ bzw. im vorliegenden Fall der »Kultivierung«. Hier wird eine hierarchische Sicht auf Musik deutlich, bei der die klassische abendländische Kunstmusik über der vermeintlich ›schlichten‹ und ›natürlichen‹ gälischen Songtradition steht. Passenderweise beklagt Ferguson in seinem Vorwort weiterhin die mangelnde stimmliche und technische Versiertheit vieler Sänger²¹⁴ – erneut eine Aussage, die dessen kulturelle Standortgebundenheit widerspiegelt. Mit dieser Haltung trug Ferguson auch zur Etablierung und Perpetuierung des durch westliche Kunstmusik geprägten ästhetischen Ideals bei, das die Mòds bis zum Ende der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmen sollte und vereinzelt noch immer bestimmt.

Durch die Mehrstimmigkeit ist dem gälischen Gesang ein eigentlich fremdes Element hinzugefügt worden, das durch die Folk Groups der 1960er und 1970er Jahre aufgenommen wurde. Während zentrale englische Gruppen des Second Revivals mit Schwerpunkt auf unbegleitetem Gesang wie The Young Tradition oder The Watsons aber auch die Electric Folk-Gruppen wie Fairport Convention und Steeleye Span häufig traditionelle und teils mittelalterliche Formen der Stimmführung wie Liegetöne und parallele Quarten und Quinten bis hin zu harten Sekundreibungen in ihren Stil einfließen ließen²¹⁵, ist die Musik der gälischen Folk Groups wie etwa der Lochies, Na Siaraich, Na h-Òganaich und The Sound of Mull hauptsächlich durch Parallelen von Terzen über oder unter der Hauptmelodie, Sextparallelen oder vollständiger Dreiklangsbildung (vor allem Na h-Òganaich) in Abwechslung mit Unisono-Passagen gekennzeichnet. Vereinzelt lassen sich zwar Liegetöne²¹⁶, Quintparallelen²¹⁷ und auch Elemente aus der klassischen Satzlehre wie den erweiterten Quartvorhalt finden²¹⁸, stilbildend bzw. -bestimmend sind diese jedoch nicht.

Bei der Musik Capercaillies und Runrigs verhält es sich in Bezug auf die Mehrstimmigkeit ähnlich wie bei den gälischen Folk Groups, was nicht verwunderlich ist, orientierten sich insbesondere Runrig doch von Beginn an an der Klangästhetik anglo-amerikanischer populärer Musikstile. Bei den Songs von Capercaillie ist die Stimme Karen Mathesons dominierend, die häufig sowohl in den Strophen als auch den Refrains allein erklingt. Zuweilen ist sie beim Aufnahmeprozess gedoppelt worden, wie etwa im Refrain bzw. B-Teil des *ports* »A' Ràcan a bh' Againne«²¹⁹ oder auch im Refrain des Waulking Songs »Tobar Mhoire«²²⁰. Gerade traditionelle Song-Genres wie Waulking Songs, deren Refrains gemeinschaftlich gesungen werden, sind im Werk Capercaillies häufig durch mehrere Bandmitglieder interpretiert, entweder unisono oder durch Terzenschichtung wie in den Songs »Alasdair Mhic Cholla Ghasda« »Coisich a Rùin« oder »Hi Rim Bo«.

214 Ebd.

215 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 159.

216 The Sound of Mull: *Gaelic Folk Songs* (Lismor, 1975), Tr. 6, »Fear a' Bhreacain Uaine« [The Man With the Green Tartan Plaid], Min. 0:45-0:53. Vgl. auch Na h-Òganaich: *The Great Gaelic Sound of Na h-Òganaich*, Tr. 2 »O Chruinneag«, Min. 0:19-0:23.

217 Siehe z.B. Na Siaraich: *The Sound of Na Siaraich*, Tr. 4 »Óran na Navy« [Navy Song], Min. 0:20-0:23.

218 The Sound of Mull: *Gaelic Folk Songs*, Tr. 5 »Leanabh an Aigh« [Child of Joy], Min. 0:33-0:37.

219 Capercaillie: *Roses and Tears*, Tr. 10, Min. 3:25-3:35.

220 Capercaillie: *Secret People*, Tr. 3, Min. 0:53-1:03.

Mehrstimmigkeit wird in der Regel durch Terzen, Sexten und vollständige Dreiklangsbildung erreicht. Quint- und Quartparallelen oder auch Sekundreibungen, wie sie nicht selten in der Musik der englischen Revivalbands zu hören sind, sind in den Songs Capercaillies weniger häufig zu finden (»The Old Crone [Port na Caillich]«, »Ailein Duinn Nach Till Thu an Taobh-Seo«, »Hi Rim Bo«).

Abb. 24: Beispiele für Quint/Quartklänge und -parallelen in den Werken Capercaillies.

(a)

(b)

Quelle: (a) »The Old Crone (Port na Caillich)«, Capercaillie: *Choice Language*, Tr. 3, Min. 0:53–1:03, Transkription M.S., (b) »Ailein Duinn Nach Till Thu an Taobh-Seo«, Capercaillie: *At the Heart of It All*, Tr. 3, Min. 1:33–1:44, Transkription M.S.

In den Songs von Runrig sind die Strophen oft einstimmig oder unisono gesungen. Mehrstimmigkeit erfolgt meist im Refrain, wobei gerade auf dem ersten Album *Play Gaelic* die Refrains häufig ebenfalls unisono interpretiert werden. Mehrstimmigkeit – sei es in den Strophen oder im Refrain – wird in der Regel durch Terzenschichtung erzeugt. Die Melodie wird dabei über- oder unterterzt, häufig lassen sich auch Sextparallelen finden (»Foghar nan Eilean '78«). Durch eine liegende Melodieführung entstehen nicht selten auch Quart- und Quintklänge (»Duisg Mo Ruin«), die sich anschließend ins Unisono auflösen (»Tillidh Mi«, »Sguaban Arbhair«). Oft treten einstimmige oder Unisonopassagen im Wechsel mit mehrstimmigen Abschnitten auf. Quint- und Quartparallelen sind wie in den Songs Capercaillies seltener zu finden. Oft sind sie in Liedern zu hören, die traditionellen Ursprungs bzw. im traditionellen Stil gehalten sind. Hierzu zählen etwa der *port* »De Ni Mi«, das traditionelle »Gamhna Gealla« oder das im Stil eines Waulking Songs komponierte »An Toll Dubh«. ²²¹ Sie treten aber auch in Neukompositionen auf ohne stilistische oder genrebezogene (sondern eher mit thematischer/inhaltlicher) Verbindung zur schottischen oder spezifisch gälischen Musiktradition. Beispiele hierfür sind etwa die Songs »Sona«, »Siol Ghoraidh«, »Tìr an Airm« oder auch »Fuaime a' Bhlair«. ²²²

221 Runrig: *Play Gaelic*, Tr. 8 »De Ni Mi and Puirt«, Min. 0:13–0:15. Vgl. Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 1 »Gamhna Gealla«, Min. 1:07–1:20. Vgl. Runrig: *Recovery*, Tr. 1 »An Toll Dubh«, Min. 0:23–0:30.

222 Runrig: *Everything You See*, Tr. 8 »Sona«, Min. 1:21–1:24. Runrig: *Searchlight*, Tr. 9 »Siol Ghoraidh«, Min. 2:18–2:33. Runrig: *Recovery*, Tr. 9 »Tìr an Airm«, Min. 0:56–0:59. Ebd., Tr. 8. »Fuaime a' Bhlair«, Min. 1:17–2:20.

Abb. 25: Beispiele für Quint/Quartklänge und -parallelen in den Werken Runrigs.

(a)



He ho ri i ri o He ho - ro ri ri o He ho

(b)



Le ei-ginn ar neir - igh as ar su-ain, Le ei-ginn ar n-eir - igh as ar su-ain, Le

(c)



Ho - ro ho-rainn o, Fàil - te gu tir an aim

(d)



Sìol Ghoraidh, Mac Ruairidh, Clann Ragh-naill,

Quelle: (a) »Gamhna Gealla«, Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 1, Min. 2:22–2:30, Transkription M.S., (b) »An Toll Dubh«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 48, Transkription Andy Thoburn/M.S., (c) »Tìr an Airm«, ebd., S. 284, Transkription Andy Thoburn/M.S., (d) »Sìol Ghoraidh«, ebd., S. 205, Transkription Andy Thoburn/M.S.

Arrangement

Die Arrangements Runrigs sind überwiegend gekennzeichnet durch ein festes Tempo und eine wiederkehrende Form aus Intro, mehreren Strophen alternierend mit einem Refrain und zumeist einer Bridge und (instrumentalem) Outro. Gegebenenfalls wird die Abfolge von Strophe und Refrain durch ein instrumentales Zwischenspiel bzw. Instrumentalsolo unterbrochen. In der Regel wird eine Leadstimme instrumental begleitet, wobei sich das Begleitsetup zumeist aus Schlagzeug, E-Gitarre, Akustikgitarre und Bass zusammensetzt. Oft wird dieses ergänzt durch Piano oder Synthesizer sowie verschiedenste traditionelle Instrumente (siehe Abschnitt zur Instrumentierung und Ornamentierung).

Die Arrangements Capercaillies lassen sich prinzipiell in Song- und Instrumentalarangements unterteilen. Die Instrumentalarangements bestehen in der Regel aus Sets mehrerer Tunes – in der Regel Jigs und Reels, seltener auch Slip Jigs, Strathspeys und Marches. Capercaillie haben wie keine andere Band zuvor die Instrumentaltradition Schottlands mit der gälischen Songtradition verbunden. Diese Synthese zeigt sich zum einen durch in die Songs eingebaute, komponierte traditionelle wie auch originale Tunes wie »Mrs. Campbell of Sheeness« im Song »Alasdair Mhic Cholla Ghasda«, »Machair at Dawn« [Camhanaich air Machair] im Song »Little Do They Know« oder auch die Tune »Anam« in »Him Bò Hug« sowie »The Ortigueira Waltz« in »Turas an Andraidh« und zum anderen in improvisierten instrumentalen Zwischenspielen innerhalb einzelner Songs. Die Beispiele hierfür sind mannigfaltig, exemplarisch seien an dieser Stelle die Songs

»Rann na Mona«, »Beautiful Wasteland« und »Hoireann O« genannt. Dominierend ist dabei ein konstantes Tempo.

Die Form der Songs – insbesondere der Eigenkompositionen – besteht in der Regel aus einem Intro, Strophen im Wechsel mit einem Refrain, einem instrumentalen Interlude sowie einem Outro. Die traditionellen Songs zeigen eine dem Genre entsprechende Form, etwa die alternierenden Strophen und Refrains von Waulking Songs (sowohl mit als auch ohne die strophenverbindenden Verswiederholungen, zuweilen mit Call-and-Response) oder die binäre Form (häufig AABB) von *puirt a beul*. Häufig lässt sich auch die Form des »Strophenlieds« finden, bei dem lediglich mehrere Strophen ohne erkennbaren Refrain gesungen werden (»An Eala Bhàn«, »An Ribhinn Donn« oder auch das von Anghas MacNeacail getextete und von Donald Shaw vertonte »Breisleach«).

Abb. 26: Gegenstimme der Bouzouki zur Hauptmelodie der Fiddle in »Troy's Wedding«.

The image displays two musical staves for the piece 'Troy's Wedding'. The top staff is labeled 'Bouzouki' and the bottom staff is labeled 'Fiddle'. Both are in the key of D major (two sharps) and 6/8 time. The Bouzouki part features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The Fiddle part plays a similar melodic line. Below these is a grand staff for 'Synthesizer' (Synthesizer), which shows a few chords in the right hand and rests in the left hand.

Quelle: Capercaillie: *Cascade*, Tr. 7, Min. 0:32–0:41, Transkription M.S.

Gerade zu Beginn von Capercaillies instrumentalem Schaffen dominierte das Unisono-Tune-Playing, bei dem ein oder mehrere Instrumente wie Fiddle oder Whistle die Melodie spielten und dabei zunächst von Gitarre und Bouzouki, später zusätzlich vom Rest der Rhythmus-Section begleitet wurden. Doch bereits auf dem ersten Album

Cascade wurden der Hauptmelodie kontrapunktische Linien entgegengestellt, was schon früh zu interessanten Texturen innerhalb der Stücke wie etwa »Troy's Wedding« führte.

Diese Spielweise wurde schon zu Beginn auch auf die Songs übertragen. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Version von »Eilean a' Cheò« auf dem Debütalbum *Capercaillies*, in der die Gesangsstimme nicht nur durch die Gitarre im Fingerstyle, sondern auch durch die Gegenstimme der Fiddle begleitet wird.

Abb. 27: Gegenstimme der Fiddle zur Gesangsmelodie in »Eilean a' Cheò«.

The image displays a musical score for the song 'Eilean a' Cheò'. It consists of two systems of three staves each. The top system includes a Voice staff with lyrics 'Tha corr 's da fhi - chead _ bliadh - na Bho'n', an Fiddle staff, and an Ac. Guitar staff. The bottom system includes a Fiddle staff with lyrics 'thriall mi uait gam' dheoin 'S a' and an Ac. Gtr. staff. The music is written in 3/4 time and features a complex texture with the voice, guitar, and fiddle parts.

Quelle: Capercaillie: *Cascade*, Tr. 8, Min. 1:27–1:38, Transkription M.S.

Das Prinzip wurde im Laufe der musikalischen und stilistischen Entwicklung der Band immer weiter verfeinert. In »Skye Waulking Song« (Abb. 28/29) wechseln sich kleine melodische Floskeln durch Bouzouki, Wurlitzer-Piano und Fiddle ab und greifen auch ineinander. Zusammen mit Bass und Schlagzeug wird ein dichtes Klanggewebe erzeugt. Durch die Betonung der rhythmischen Komponente und die Fokussierung auf die Begleitstimmen haben Capercaillie somit die spieltechnische Entwicklung fortgeführt, die bereits durch Bands wie The Bothy Band, Planxty und Silly Wizard in den 1970er Jahren initiiert worden war.

Abb. 28: Textur des Songs »Skye Waulking Song«.

The image shows a musical score for the song "Skye Waulking Song" by Capercaillie. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the staves are: Voice, Synthesizer, Fiddle, Bouzouki, Wurlitzer, Electric Bass, and Drum Set. The Voice staff includes the lyrics: "Hi ri Hurai-bhi o ho Chuir m'a thair mi-se dha'n taigh cha-rai-deach". The Synthesizer staff has two staves (treble and bass clefs). The Fiddle staff has one staff (treble clef). The Bouzouki staff has one staff (treble clef). The Wurlitzer staff has two staves (treble and bass clefs). The Electric Bass staff has one staff (bass clef). The Drum Set staff has one staff (percussion clef). The music is in 12/8 time and G major.

Quelle: Capercaillie: *Nàdurra*, Tr. 1, Min. 0:35–0:52, Transkription M.S.

Die Song-Arrangements Runrigs und Capercaillies lassen sich darüber hinaus in fünf verschiedene Kategorien einteilen, wobei manche Songs sich auch in mehr als eine Kategorie einordnen lassen. Dominierend dabei ist das (1) Hook/Riff-Arrangement²²³, wie es in den meisten Pop- und Rocksongs zu finden ist. Prägnant sind dabei neben häufig griffigen Refrainzeilen, die einprägsam sind und ein Erinnern des Songs ermöglichen²²⁴, vor allem melodische Instrumental-Riffs. Bei Capercaillie sind dies insbeson-

223 Als Riff wird in diesem Zusammenhang eine rhythmische oder melodische Idee bezeichnet, oft nur wenige Takte lang, die so prominent in einem Song ist, dass sie diesem Struktur und Charakter verleiht. Sie tritt in der Regel wiederkehrend als Ostinato auf. Ein Hook hingegen soll in der vorliegenden Arbeit als »griffiges« Element verstanden werden, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zieht. Es kann melodischer, rhythmischer oder – im Gegensatz zu Riffs – auch textlicher Art sein und ist in der Regel jener Abschnitt, für den ein Song erinnert wird. Hooks können eine Länge von wenigen Takten besitzen aber auch ganze Refrains umfassen. Ein Riff kann bei entsprechender Prägnanz jedoch gleichzeitig auch als Hook fungieren.

224 Die Beispiele hierfür sind zahlreich, erwähnt seien an dieser Stelle exemplarisch die Runrig-Songs »Tillidh Mi« und »Alba«, jedoch natürlich auch die englischsprachigen Songs wie »Going Home« oder »Heart of Olden Glory«. Bei Capercaillie sei etwa auf die selbstkomponierten Songs »Waiting

dere die Riffs der Melodieinstrumente wie Whistle, Pipe, oder Fiddle. Solche strukturgebenden Melodielinien (im Gegensatz zu kurzen improvisierten Floskeln) lassen sich beispielsweise in den Songs »Rann na Mona«²²⁵ oder auch »Òran Sùgraidh«²²⁶ finden. Bei Runrig sind vor allem die Riffs von E-Gitarrist Malcolm Jones charakteristisch, der bereits auf dem zweiten Album verantwortlich zeichnete für eine deutliche Veränderung des Sounds in Richtung Rock. Besonders eindruckliche Beispiele hierfür sind die Gitarren-Riffs in den Songs »Gamhna Gealla«²²⁷, »Fichead Bliadhna«²²⁸, »S Tu Mo Leannan/Nightfall on Marsco«²²⁹ und »Tìr an Airm«²³⁰.

Abb. 29: Textur des Songs »Skye Waulking Song« (Fortsetzung).

The musical score for 'Skye Waulking Song' (Fortsetzung) is presented in a grand staff format. It includes the following parts:

- Vocal:** Features the lyrics "O hi a bho ro hu o ho Hu". The melody is marked with a '3' above the first measure, indicating a triplet.
- Synth:** Provides a harmonic accompaniment with sustained chords.
- Fiddle:** Offers a melodic accompaniment, also marked with a '3' above the first measure.
- Bouz. (Bouzouki):** Plays a rhythmic and melodic line, marked with a '3' above the first measure.
- Wur. (Double Bass):** Provides a bass line, marked with a '3' above the first measure.
- E.B. (Electric Bass):** Provides a bass line, marked with a '3' above the first measure.
- D. S. (Drum Set):** Features a complex, syncopated rhythm with various drum patterns.

for the Wheel to Turn«, »At the Heart of It All« und »Why Won't You Touch Me« oder auch das traditionelle »Mo Chailin Dìleas Donn« verwiesen.

225 Capercaillie: *Delirium*, Tr. 1, Min. 1:03-1:18, Min. 1:50-1:53, Min. 2:26-2:33.

226 Capercaillie: *Roses and Tears*, Tr. 7, Min. 0:00-0:16, Min. 0:53-0:57, Min. 2:48-2:53, Min. 3:15-3:51.

227 Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 1, Min. 0:00-0:15, Min. 2:50-3:30.

228 Ebd., Tr. 4, Min. 0:14-0:29.

229 Runrig: *Recovery*, Tr. 06, Min. 0:46-0:59.

230 Ebd., Tr. 9, Min. 0:00-0:13.

Abb. 30: Beispiele für Instrumental-Riffs bei Capercaillie.

(a)

(b)

Quelle: (a) »Rann na Mona«, Capercaillie: *Delirium*, Tr. 1, Min. 1:03–1:10, Transkription M.S., (b) »Öran Sùgraidh«, Capercaillie: *Roses and Tears*, Tr. 7, Min. 0:00–0:08, Transkription M.S.

Abb. 31: Beispiele für Gitarrenriffs in den Werken Runrigs.

(a)

(b)

(c)

Quelle: (a) »Gamhna Gealla«, Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 1, Min. 0:00–0:07, Transkription M.S., (b) »Tìr an Airm«, Runrig: *Recovery*, Tr. 9, Min. 0:00–0:07, Transkription M.S., (c) »Fichead Bliadhna«, Runrig: *The Highland Connection*, Min. 0:14–0:20, Transkription M.S.

Seltener wird in der Musik Capercaillies und Runrigs ein (2) Ostinato-Arrangement eingesetzt, das heißt, eine exponierte, sich wiederholende Floskel – oft in der Gitarren- oder Bassstimme – die als Begleitung und Fundament des Instrumentalarrangements dient. Bei diesem können selbstverständlich auch Hooks und Riffs vorkommen, was eine trennscharfe Abgrenzung der Kategorien verhindert. Ostinati lassen sich in den Werken Capercaillies etwa in den Songs »Am Mur Gorm« (Whistle-Ostinato) oder auch »Alasdair's Tune« und »Öran do Loch Iall« (rhythmische Ostinati) finden.

Abb. 32: Beispiele für instrumentale Ostinati in den Werken Capercaillies.

(a)



(b)



(c)



Quelle: (a) »Am Mur Gorm«, Capercaillie: *Beautiful Wasteland*, Tr. 4, ab Min. 2:12, Transkription M.S., (b) »Alasdair's Tune«, Capercaillie: *Glenfinnan (Songs of the '45)*, Tr. 5, von Beginn an, Transkription M.S., (c) »Öran do Loch Iall«, Capercaillie: *Glenfinnan (Songs of the '45)*, Tr. 1, ab Min. 0:02, Transkription M.S.

Im Falle Runrigs seien an dieser Stelle beispielhaft die sich wiederholende Pipe-Sequenz zu Beginn von »The Message«²³¹ oder auch die Bassfiguren in den Songs/Tunes »Ceòl an Dannsa«²³², »Fichead Bliadhna«²³³ oder auch »An Cuibhle Mòr«²³⁴ genannt. Im letztgenannten Song ist die zu Beginn vorgestellte und konsequent bis zum Schluss ostinat weitergeführte Figur geradezu die initiale musikalische Idee und Keimzelle, aus der die weitere Struktur des gesamten Songs entwickelt worden ist.²³⁵

Abb. 33: Beispiel für Bassostinato: der Beginn von »An Cuibhle Mòr«.



Quelle: Runrig: *The Big Wheel*, Tr. 6, Min. 0:12–0:27, Transkription M.S.

Dass sich in dem Werk Runrigs und Capercaillies Arrangements finden lassen, die durch (3) Drone-Klänge, bzw. Borduntöne gekennzeichnet sind, liegt nahe, sind diese (in der Regel Quint- oder Oktav-Drones) doch ein Charakteristikum traditioneller schottischer Musik, insbesondere der Pipe-Musik und einiger Fiddle-Stile, wie etwa dem Shetland-Stil. Die häufigste Art der Bordunerzeugung in den gälisch- wie englischsprachigen Songs der beiden Gruppen sind liegende Synthesizertöne oder -flächen, wie etwa

231 Runrig: *In Search of Angels*, Tr. 2, Min. 0:18–0:27.

232 Runrig: *Play Gaelic*, Tr. 10, Min. 0:49–1:12.

233 Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 4, Min. 0:14–0:29.

234 Runrig: *The Big Wheel*, Tr. 6, ab Min. 0:12.

235 Vgl. auch die Anmerkungen Rory Macdonalds hierzu in Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 42.

in »An t-Iarla Diurach«²³⁶ oder »Rann na Mona«²³⁷ (Capercaillie) sowie in »The Wire«²³⁸, »Amazing Things«²³⁹ [Sequenz], »Pòg aon Oidhche Earraich«²⁴⁰ oder »Àrd«²⁴¹ (Runrig). Oftmals sind die entsprechenden Stellen metrisch frei und besitzen keinen festen Puls – beispielsweise in den Songs »Coisich a Rùin«²⁴² und »Breisleach«²⁴³ (Capercaillie) oder »Dance Called America«²⁴⁴ und »Day in a Boat«²⁴⁵ (Runrig). Andere Instrumente zur Bordunerzeugung kommen deutlich seltener zur Anwendung. Bei Capercaillie sind es etwa Akkordeon und Klavier zu Beginn von »Ailein Duinn Nach Till Thu an Taobh-Seo«²⁴⁶, bei Runrig die Gitarre, die den Synthesizer-Drone zu Beginn von »Àrd« verstärkt oder durch Zusatztöne den Eindruck eines Quintborduns im Song »Pòg aon Oidhche Earraich« erweckt, sowie das Akkordeon, in dem in den ersten Takten des Sets »Ceòl an Dannsa«²⁴⁷ ein Oktavbordun erklingt. Auffällig ist, dass Bordunelemente durch Capercaillie und stärker noch durch Runrig zumeist zu Beginn eines Songs eingesetzt werden.

Eine weitere, jedoch seltenere Kategorie des Arrangements stellt (4) die Begleitung durch liegende Akkorde dar – zumeist in Verbindung mit langsamem, fluktuierendem Tempo. Häufig haben die Songs inhaltlich die Themen ›Verlust‹ und ›Abschied‹ zum Gegenstand, wie etwa die beiden Emigration Songs »An t-Ealen mu Thuath« und »Oh Mo Duthaich« oder auch »An Ribhinn Donn« (Verlust der Geliebten) und »Aignish« (Wunsch nach Begräbnis am Meer), bei denen die Melodie durch liegende Synthesizer-Akkorde gestützt wird. Bei Runrig wird die getragene Melodie in »The Old Boys« mit stehenden Harmoniumakkorden durch Blair Douglas begleitet, gleiches gilt für die akkordische Orgelbegleitung im Song »Cearcal a' Chuain« [The Ocean Cycle], wodurch die zwar einfache, doch zugleich stark bildhafte Melodik noch stärker betont wird, die in ihren auf- und absteigenden Linien die Wellen des Ozeans nachbildet.

Die letzte der fünf Kategorien ist der (5) A-cappella-Gesang, welcher jedoch nur in jeweils vier der Lieder des untersuchten Runrig- bzw. Capercaillie-Korpus anzutreffen ist. Zu diesen gehören die Songs »Milleadh nam Braidhrean«, »Domhnall« und »Cumha do dh'Uilleam Siosal« [Mo Rùn Geal Òg] in der Version von *The Blood Is Strong* sowie »Eilean a' Cheò«²⁴⁸, in dem eine kurze A-cappella-Passage zu hören ist (Capercaillie). Im Runrig-Korpus sind in diese Kategorie die Songs »An Toll Dubh«²⁴⁹ und »The Summer Walkers«

236 Capercaillie: *Cascade*, Tr. 6, Min. 0:32-0:49.

237 Capercaillie: *Delirium*, Tr. 1, Min. 0:00-0:10, 0:58-1:31.

238 Runrig: *Heartland*, Tr. 9, Min. 0:19-0:53.

239 Runrig: *Amazing Things*, Tr. 1, Min. 0:00-0:58.

240 Runrig: Ebd., Tr. 5, Min. 0:00-0:46.

241 Runrig: Ebd., Tr. 11, Min. 0:03-1:53.

242 Capercaillie: *Delirium*, Tr. 8, Min. 0:00-0:30.

243 Capercaillie: Ebd., Tr. 11, Min. 0:00-0:57.

244 Runrig: *Heartland*, Tr. 5, Min. 0:10-0:44.

245 Runrig: *Mara*, Tr. 1, Min. 0:10-1:07.

246 Capercaillie: *At the Heart of It All*, Tr. 3, Min. 0:00-0:40, 2:43-2:53.

247 Runrig: *Play Gaelic*, Tr. 10, Min. 0:00-0:20.

248 Capercaillie: *Cascade*, Tr. 8, Min. 3:29-3:34.

249 Der Song »An Toll Dubh« knüpft an das Genre des Waulking Songs an – nicht von der textlich-strukturellen Seite her, wohl aber von der klanglichen. Das Schlagen des Tweedstoffes auf das Waulking Board wurde in diesem Fall durch das Heben und Fallenlassen alter Telegrafmasten auf den harten Boden emuliert. Vgl. Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the*

einzuordnen, sowie »O Cho Meallt«²⁵⁰ und »The Wire«²⁵¹, bei denen ebenfalls jeweils ein kürzerer Abschnitt a cappella interpretiert wird.

Tonalität

Die Beschäftigung mit der Tonalität und den traditionellen (anglo-amerikanischen) Melodien und Songs zugrunde liegenden Skalen reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück.²⁵² Ein grundlegendes Problem dabei – so Simon McKerrell in seinem Überblickswerk zu schottischer traditioneller Musik – seien zum einen essentialistische und zum anderen evolutionistische Sichtweisen gewesen. Besonders problematisch sei dabei von Beginn an die Reduktion der Tonalität auf die Pentatonik und daraus abgeleitete abwegige musikalische Verbindungen zur chinesischen Musik gewesen.²⁵³ Tatsächlich liegen nicht wenigen schottischen (und damit auch gälischen) Liedern und Tunes pentatonische Skalen zugrunde. Dies jedoch als ein herausragendes Wesensmerkmal zu überhöhen, sei falsch, denn mindestens genauso häufig lassen sich etwa hexatonische Skalen finden. Des Weiteren hätte sich bereits seit Beginn der tonalitätsbezogenen Betrachtungen, etwa durch die Schriften Charles Burneys zwischen 1760 und 1789, bis ins Edvardianische Zeitalter und darüber hinaus eine auf Darwins Theorien der Entwicklung der Arten basierende evolutionistische Sichtweise etabliert, die eine natürliche, lineare kulturelle Entwicklung annimmt, ausgehend von der Pentatonik, über hexatonische bis hin zu den heutigen in der abendländischen Kunstmusik wie auch populären Musikstilen gebräuchlichen heptatonischen Skalen.²⁵⁴ Eine weitere Schwäche in der musikwissenschaftlichen bzw. musiktheoretischen Untersuchung traditioneller Musiken sei die »musikalische Standortgebundenheit« bzw. die Tatsache, dass zumeist aus der Sicht eines in der westlichen Kunstmusik mit ihren siebenstufigen, heptatonischen Skalen sozialisierten Forschers geschrieben werde mit der Folge, dass musiktheoretische Konzepte aus der westlichen Kunstmusik (und damit auch der Pop- und Rockmusik) auf traditionelle Musiken, so auch schottische Musik, angewandt werde.²⁵⁵ Dies betreffe die Betrachtung von pentatonischen und hexatonischen Skalen als sogenannte »gapped scales« mit »fehlenden Noten« – bezogen auf heptatonische Skalen²⁵⁶ wie auch die Untersuchung traditio-

West, S. 49. Obwohl Waulking Songs in der Forschung in der Regel als A-cappella-Songs angesehen werden und auch als solche notiert sind, gibt es diesbezüglich durchaus abweichende Meinungen. Jane Brewer beispielsweise sieht im Waulking Board selbst eine Art Trommel und unterstreicht damit die Bedeutung der rhythmischen Komponente, die beim Klopfen des Stoffes auf das Brett entsteht. Vgl. Brewer, Jane: »Waulking and Waulking Songs from the Outer Hebrides«, <https://kvinderimusik.dk/wp-content/uploads/2015/04/waulkingandwaulkingsongsfromtheouterhebridesafjanebrewer.pdf>, Stand: 04.09.2019.

250 Runrig: *Heartland*, Tr. 1, Min. 0:00-0:23. Der Song war ursprünglich in seiner Gänze als A-cappella-Song gedacht, entwickelte sich aber im Laufe des Produktionsprozesses hin zu einer Version mit Bandbegleitung. Vgl. Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 166.

251 Runrig: *Heartland*, Tr. 9, Min. 0:00-0:18.

252 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 154.

253 Ebd.

254 Ebd., S. 148f.

255 Ebd., S. 148.

256 Ein Beispiel für diese standortgebundene, evolutionäre Sicht auf die schottisch-gälische Musik und ihre zugrunde liegenden Skalen als »unvollständig« und »fehlerhaft« findet sich etwa in Joseph

neller heptatonischer Melodien unter Zuhilfenahme des Konzepts der Kirchentonarten oder Modi. Dieses Vorgehen reicht in der anglo-amerikanischen Literatur zurück bis ins frühe 20. Jahrhundert. Seitdem wird es in der Forschungsliteratur beständig perpetuiert.²⁵⁷ Andere Autoren wie McKerrell oder Hirt negieren die Bedeutung der Kirchentonarten für traditionelle Melodien und verweisen auf alternative Untersuchungsmethoden wie »tune family analysis« und »analysis of melodic motifs«²⁵⁸ bzw. sehen die Ursprünge der Skalen traditioneller (gälischer) Songs in der Naturtonreihe.²⁵⁹

In der vorliegenden Untersuchung sollen das Konzept modaler Skalen wie auch die Funktions- bzw. Stufentheorie als deskriptives Hilfsmittel dennoch hinzugezogen werden. Zum einen liegt der Fokus auf hybrider Musik, deren Pop- und Rockmusikelemente auf dem dur-moll-tonalen System basieren und daher durchaus – doch natürlich nicht ausschließlich – mit Analysemethoden der westlichen Kunstmusik beschrieben und untersucht werden können. Zudem sind insbesondere die Mitglieder Runrigs zum Teil selbst stark durch die anglo-amerikanische Rock- und Popmusik sozialisiert. Es ist – wie McKerrell es tut – absolut legitim zu fordern, pentatonische und hexatonische Skalen als in sich vollständig zu betrachten (und nicht etwa als unvollständige heptatonische Skalen).²⁶⁰ Gleichzeitig ist es die Überzeugung des Autors, dass der Rückgriff auf Modi geeignet ist, um die Struktur (und damit letztlich auch den Klang) der verschiedenen hexatonischen Skalen zu beschreiben, was zielführender ist, als lediglich allgemein von Hexatonik zu sprechen. Im Zusammenhang mit der Betrachtung rhythmischer Strukturen und soundtechnischer/klanglicher Faktoren, der inhaltlichen Untersuchung auf textlicher Ebene sowie der historisch und kulturellen Einordnung kann somit trotzdem ein vielschichtiger Zugang zur Musik und ihrer Rezeption gewonnen werden.

Mainzers Einleitung zu seiner Sammlung gälischer Psalmen, wenn dieser schreibt: »[...] theories have been formed and overturned in the attempt to arrive at a satisfactory conclusion respecting the defective nature of the scale, to which Scotland has so tenaciously adhered in her best and most popular tunes.« (Siehe Mainzer, Joseph: »Introduction« (wie Anm. 10, Kap. 1), S. vii.

- 257 Vgl. etwa Marjory, Kennedy-Fraser: »Hebridean Scales«, in: Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. xxviii–xxxiii. Vgl. Gilchrist, Anne Geddes: »Note on the Modal System of Gaelic Tunes«, in: *Journal of the Folk-Song Society* 4/16 (1911), S. 150–153. Vgl. Reichenbach, Herman: »The Tonality of English and Gaelic Folksongs«, in: *Music & Letters* 19/3 (1938), S. 268–279. Vgl. Bronson, Bertrand Harris: »Folksong and the Modes«, in: *The Musical Quarterly* 32/1 (1946), S. 37–49. Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 10–20. Vgl. Rahn, Jay: »An Introduction to English-Language Folksong Style [II]: Tonality, Modality, Harmony and Intonation in LaRena Clark's Traditional Songs«, in: *Canadian Folk Music Journal* 18 (1990): 18–21. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. xxviii.
- 258 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 148–158.
- 259 Hirt, Aindrias: »The European Folk Music Scale: A New Theory«, https://www.academia.edu/2627765/The_European_Folk_Music_Scale_A_New_Theory?auto=download, Stand: 18.10.2019.
- 260 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 133.

So bleibt also festzustellen, dass gälischen Songs pentatonische²⁶¹ und hexatonische Skalen zugrunde liegen, sowie heptatonische Skalen, deren Tonvorrat sich mit dem Hilfsmittel der Kirchentonarten beschreiben lässt.

Das Spannungsfeld, in dem Capercaillie sich musikalisch bewegen, wird von Elementen traditioneller schottisch-gälischer und populären Musikstilen bestimmt. Dies zeigt sich auch in der Tonalität der Stücke. Nur 26 Songs weisen mit Blick auf den Tonvorrat der Melodie eine reine Dur-Moll-Tonalität auf. Deren überwiegender Teil besteht aus Eigenkompositionen von Donald Shaw, John Saich oder Manus Lunny bzw. aus Interpretationen anderer zeitgenössischer Künstler. Hierzu zählen beispielsweise die Songs »You Will Rise Again«, »Breisleach« oder »The Miracle of Being« aber auch John Martyns »Fisherman's Dream« und »Don't You Go«. Lediglich sechs der untersuchten traditionellen Songs sind bezüglich der Melodie rein dur-moll-tonal, so etwa die Stücke »Maighdean na h-Airidh«, »Am Buachaille Ban« oder das englischsprachige »I Will Set My Ship in Order«. Da die Basis eines Großteils der Musik Capercaillies traditionell ist, verwundert es nicht, dass den Melodien häufig pentatonische sowie modale Skalen zugrunde liegen. Modale Skalen weisen etwa die Songs »Milleadh nam Braidhrean« (Mixolydisch Es), »An Ribhinn Donn« (Dorisch E), »Coisich a Rùin« (Dorisch H) oder auch »Tighnn air a' Mhuir am Fear a Phòsas Mi« (Dorisch F) auf. Pentatonische Skalen lassen sich beispielsweise in den Melodien der Waulking Songs »Hoireann O« (3. Modus auf F) und »Clo Mhic Ille Mhicheil« (3. Modus auf As) sowie der *puirt* »The Old Crone (Port na Caillich)« (3. Modus auf B) und »Seice Ruairidh« (3. Modus auf F) finden. Der größte Teil der Songmelodien ist jedoch hexatonisch. Beispiele hierfür stellen die Stücke »Alasdair Mhic Cholla Ghasda« (Dorisch-Äolisch G ohne 6. Stufe), »Aodann Srath Bhain« (Dorisch-Mixolydisch H ohne 3. Stufe), »An Eala Bhan« (Cascade-Version) (Dorisch-Lydisch D ohne 4. Stufe) oder auch »Ailein Duinn« (Äolisch-Phrygisch B ohne 2. Stufe) dar. Während sich die Begleitung in manchen Fällen an die von der Melodie vorgegebene Tonalität hält – so etwa die Bouzouki im Song »Ho Ra Hu A Nighean Dubh Nighean Donn«, die in ihrer kontrapunktischen Melodik den dorischen Modus beibehält, wird in vielen anderen eine ambivalente Tonalität in eine eindeutige Richtung gezogen. Auch hier kann eine Vielzahl von Beispielen genannt werden, etwa der Song »Ailein Duinn Nach Till Thu an Taobh-Seo« vom Album *At the Heart of It All*, der in der Melodie eine hexatonische, dorisch-äolische Skala ohne 6. Stufe aufweist. Die Uilleann Pipes spielen zwar eine hexatonische Skala in der Begleitung, jedoch die Zweitstimme von Julie Fowles etabliert eine äolische bzw. Moll-Tonalität des Stückes. Auch im zuvor erwähnten Song »Alasdair Mhic Cholla Ghasda« wird im instrumentalen Zwischenspiel, der Tune »Mrs Campbell of Sheeness«, die Hexatonik in der Melodie aufrechterhalten, die Begleitung, insbesondere der Synthesizer, verweist jedoch auf eine Moll-Tonalität. Gleiches gilt auch für den Song »Òran air Bhreith a Phrionnsa Tearlaich« vom Album *Glenfinnan (Songs of the '45)*, dessen Melodie eine B-Pentatonik im

261 Pentatonische Skalen können in fünf verschiedenen Umkehrungen (Modi) auftreten. In der vorliegenden Arbeit orientiert sich die Bezeichnung der einzelnen Umkehrungen an der von Otto Andersson vorgenommenen Benennung. Er unterscheidet fünf Modi: (I) c-d-f-g-a, (II) d-f-g-a-c, (III) f-g-a-c-d, (IV) g-a-c-d-f, (V) a-c-d-f-g. Vgl. Andersson, Otto: *On Gaelic Folk Music from the Isle of Lewis*, Åbo 1953, S. 36. Einigen wenigen gälischen Songs liegen auch tetratonische Skalen zugrunde, die jedoch aufgrund ihrer Seltenheit hier keine weitere Erwähnung finden sollen.

2. Modus aufweist, bei dem die Begleitung aber den Tonvorrat zum dorischen Modus erweitert. Ein besonders gutes Beispiel für die oftmals ambivalente Tonalität in Capercaillies Werken und den sehr kreativen und ungewöhnlichen Umgang der Gruppe mit der Harmonik ist der Song »Rann na Mona«, der ein gekonntes und spannendes Changieren zwischen modaler und Dur/Moll-Tonalität zeigt. Während sich das vokale Intro auf einer hexatonischen Leiter auf D bewegt, offenbart die instrumentale Fortführung der Whistles eine dorische Skala. Strophe (D-Dur), Refrain (F-Dur) und Zwischenspiel (E-Dur) sind dur-moll-tonal. Dieses Bewegen zwischen den Welten der gälischen Musiktradition und der populärer Musikstile auch in harmonischer Hinsicht hat Timothy D. Taylor in seinem Buch *Global Pop* mit Blick auf die Musik Angeliqe Kidjos als »powerful way of musically treating ambivalence, or refusing to pick one side or another«²⁶² beschrieben und kann als Quintessenz des musikalischen Ansatzes Capercaillies aber auch Runrigs gesehen werden.

4.2.3 Traditionalisierung in der Musik Runrigs

In der bisherigen Betrachtung und musikalischen Analyse ist überwiegend untersucht worden, inwiefern im Zuge von Hybridisierungs- und damit Transformationsprozessen Elemente insbesondere anglo-amerikanischer populärer Musikstile in die gälische Songtradition integriert worden sind. Hybridisierungsprozesse sind (im Sinne einer Transkulturalisierung nach Ortiz bzw. gemäß des Modells Max Peter Baumanns) jedoch in der Regel keine unilateralen Vorgänge, sondern sie verursachen häufig Veränderungen bei allen beteiligten Parteien, in diesem Fall musikalischen Praxen. So ist während der Genrediskussion bezüglich des Folk Rock konstatiert worden, dass die Verbindung zur traditionellen Musik hauptsächlich über die Instrumentierung hergestellt werden kann. Dass jedoch im Falle der Musik Runrigs sich nicht nur die traditionelle Musikpraxis des gälischen Liedes durch Modernisierungsprozesse verändert hat, sondern auch die der Musik zugrunde liegende Rockmusik, soll im folgenden Kapitel erläutert werden. Dieser Prozess, bei dem bewusst oder unbewusst Elemente der traditionellen schottischen Musik im Allgemeinen und der gälischen Musik im Besonderen in die gruppenspezifische Musizierpraxis anglo-amerikanischer populärer Stile integriert worden ist, soll im Folgenden als *Traditionalisierung* bezeichnet werden.²⁶³ Die Traditionalisierungsprozesse innerhalb der Musik Runrigs zeigen nicht nur die tiefe Verwurzelung der Mitglieder in der traditionellen Musik, sie bieten Traditionalisten, die den angesprochenen Hybridisierungsprozessen eher skeptisch gegenüberstehen, zumindest Anknüpfungspunkte für eine mögliche Beschäftigung mit der Musik der Gruppe. Bei den Traditionalisierungsprozessen lassen sich neun unterschiedliche Formen unterscheiden, die nachfolgend an Beispielen näher erläutert werden sollen.

262 Taylor, Timothy D.: *Global Pop* (wie Anm. 138, Kap. 4), S. 140.

263 Die Bezeichnung deckt sich – unabhängig davon – mit den Beschreibungen Robert Burns', der für diesen Prozess die gleiche Terminologie verwendet. Siehe Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 156.

Abb. 34: Formen der Traditionalisierung im Werk Runrigs.

	Form der Traditionalisierung	Beispiele
I	Tonalität	»An Toll Dubh«, »Sguaban Arbhair«, »Abhainn an t-Sluaigh«, »Fuaim a' Bhlair«
II	Rhythmik und Ornamentierung	»Skye«, »Dance Called America«, »Na h-Uain a's t-Earrach«
III	Einschübe von Vocables	»Mairi«, »Tir an Airm«, »Cnoc na Feille«
IV	Nutzung traditioneller bzw. mythologischer Symbolik und Metaphorik	»An Ubhal as Àirde«, »Cnoc na Feille«, »Cearcal a' Chuain«
V	Einschübe von übernommenen Textfragmenten	»Fichead Bliadhna«, »Meadhan Oidhche air an Acarseid«, »Air a' Chuan«
VI	Einschübe von Samples	»An Ubhal as Àirde«
VII	Einbinden traditioneller Melodien	»The Message«, »The Old Boys«, »Faileas air an Airigh«
VIII	Einbau von neukomponierten Instrumentalsektionen im traditionellen Stil	»Dance Called America«, »The Message«, »When the Beauty«
IX	Neukomponierte Songs in traditioneller Form	»A dh'Innse na Firinn«, »An Toll Dubh«, »An Ubhal as Àirde«, »Ribhinn O«

I. Tonalität

Runrigs Songs sind in ihrer Melodik zumeist dur-moll-tonal, vereinzelt jedoch auch pentatonisch, häufiger noch hexatonisch, womit eine Form der Traditionalisierung vorliegt. Da die Macdonald-Brüder seit ihrer Kindheit mit gälischer traditioneller Musik aufgewachsen sind, ist die Verwendung von penta- oder hexatonischen Skalen nicht zwangsläufig bewusst geschehen, sondern die spezifische Tonalität gälischer Musik ist durch den ständigen Kontakt mit ihr förmlich »osmotisch absorbiert« worden. So erklärt Donnie Munro im Interview:

»I think that a lot of the melodic structures that we use and used throughout the band's career were very much based around that inheritance of Gaelic language and music culture.«²⁶⁴

Calum Macdonald führt diesen Punkt weiter aus:

»It's just inevitable because you grew up with Gaelic music, you know, we were all immersed in Gaelic culture. Although we might have preferred The Beatles or Elvis, Gaelic music was still all around. I suppose as we started using Gaelic language, and the melodies latch on to the language as well, there's a certain melodic structure and rhythmic structure and suddenly that just came together and you felt, well, this is good – this works for us. [...] I think it was just a very natural coming together of the influences that we had at different times in our upbringing. But they were always there – they were in the database and I think they informed the direction of the songwriting.«²⁶⁵

Auf die Frage, ob der Nutzung pentatonischer, hexatonischer und modaler Skalen eine bewusste Entscheidung oder ein natürliches Empfinden vorausgegangen war, präzisiert Calum Macdonald nicht ohne Selbstironie:

»[...] we wouldn't even know the name of them. It was just a natural, yeah, just a feeling. You just feel something and go with it.«²⁶⁶

Pentatonische Skalen lassen sich beispielsweise in den Tunes von »Ceòl an Dannsa« (3. Modus auf As) oder im Instrumental »Tuireadh Iain Ruaidh« finden. Sie bilden aber auch das tonale Ordnungssystem für selbstkomponierte Songs wie etwa »An Toll Dubh« (2. Modus auf B) oder »An Sabhal aig Neill« (3. Modus auf H). Pentatonik ist jedoch nicht nur auf gälische Songs beschränkt, wie die Stücke »Protect and Survive« oder auch »The Stamping Ground« zeigen. Überraschend häufig finden sich im Werk Runrigs Songs, die auf verschiedenen hexatonischen Skalen basieren. Neben dem traditionellen Song »Criogal Cridhe« (Mixolydisch G ohne 4. Stufe)²⁶⁷ seien an dieser Stelle beispielhaft die

264 Interview mit Donnie Munro, Z. 269–271.

265 Interview mit Calum Macdonald, Z. 188–195.

266 Ebd., Z. 202f.

267 Obgleich »Criogal Cridhe« in der Version Runrigs auf einer mixolydisch geprägten hexatonischen Skala basiert, ist sie tonal angeglichen worden, indem beispielsweise in der ersten Strophe auf dem Wort *creagan* nicht die charakteristische kleine Septime erklingt (bzw. Ganztonintervall zwischen 7. und 8. Stufe), sondern auf die Sexte ausgewichen wird. Eine solche Version war bereits in den 1960er Jahren von den Corries unter dem Titel »Glenlyon Lament« aufgenommen worden. Zu dieser bemerkt Anne Lorne Gillies: »This tune was also recorded by the Corries, using [...] a version of the tune that sharpened the seventh of the scale and destroyed its characteristic mixolydian modal feel«. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 142. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass die Septime nicht erhöht, sondern gar nicht gesungen wird. Auch wenn der B-Teil der Tune auf eben der kleinen Septime beginnt, wird der mixolydische Eindruck, wenn nicht »zerstört«, so doch deutlich abgeschwächt. Man vergleiche die entsprechende Stelle mit der Version der Gruppe Mac-Talla oder aber auch die Aufnahme von Kitty MacLeod auf dem zweiten People's Festival Cèilidh durch Hamish Henderson. Siehe Mac-Talla: *Mairidh Gaol is Ceol*

Stücke »Sguaban Arbhair« (Dorisch-Äolisch D ohne 6. Stufe), »Cum 'ur n'Aire« (Ionisch-Mixolydisch Fis ohne 7. Stufe) oder auch »Abhainn an t-Sluaigh« (Ionisch-Lydisch A ohne 4. Stufe) genannt.

Abb. 35: Beispiele für hexatonische Skalen in den Werken Runrigs.

a)

U-air ei - le gu bhi beo, Ruith mu'n cuairt na sguaban arbhair.

b)

Tha na geòidh ag eir - idh bhon a mha - chair, Na

c)

An seo's am bai - le gun cha-dal gun fhois is gun saors'.

Quelle: a) »Sguaban Arbhair«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 201, Transkription Andy Thoburn, b) »Cum 'ur n'Aire«, ebd., S. 74, Transkription Andy Thoburn, c) »Abhainn an t-Sluaigh«, ebd., S. 201, Transkription Andy Thoburn.

Rein modale heptatonische Skalen sind in den Stücken Runrigs seltener zu finden. Sie bilden zumeist die Basis für instrumentale Stücke wie »The Twenty-Five Pounder« (Mixolydisch A) oder auch »Breaking the Chains« (Mixolydisch H)²⁶⁸. Aber auch die Songs »Fuaim a' Bhlair« (Dorisch E) oder »An Cuibhle Mòr« (Mixolydisch Cis) sind in ihrer Tonalität modal angelegt. Häufig liegt jedoch eine ambivalente tonale Umgebung vor. So sind etwa nicht selten Stücke, die auf hexatonischen Skalen basieren, über weite Strecken pentatonisch geprägt. Hierzu gehören beispielsweise »S Tu Mo Leannan/Nightfall

(Temple Records, 1994), Min. 0:49-0:52. Vgl. School of Scottish Studies: »Griogal Cridhe« (gesungen von Kitty MacLeod, aufgenommen 1952 von Hamish Henderson, Track ID: 80821), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/80821>, Stand: 18.02.2020, Min. 1:05-1:06. Allerdings – und hier zeigt sich wieder einmal die Veränderlichkeit traditioneller Musik – lässt sich bei Tobar an Dualchais auch eine Version mit bereinigter Septime von Lexy Campbell finden, die im Jahr 1969 von John McInnes aufgenommen wurde. Siehe School of Scottish Studies: »Griogal Cridhe« (gesungen von Lexy Campbell, aufgenommen 1969 von John McInnes, Track ID: 55170), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/55170>, Stand: 19.02.2020, Min. 0:24-0:25. Man darf durchaus annehmen, dass die 1898 geborene Campbell als Tradition Bearer noch in der Tradition mündlicher Überlieferung gestanden hat und somit diese Version durchaus ihre Berechtigung hat, oder um es in den Worten William Mathesons zu sagen: »[...] There is no such thing as a definitive version of a Gaelic song. Each singer has his or her own version, and all are valid, though some may possess greater musical merit than others.« Zitiert nach: Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. xxviii. Wobei es natürlich nicht auszuschließen ist, dass Lexy Campbell durch andere Versionen, wie etwa der Corries-Interpretation, beeinflusst worden ist.

268 Da die Bagpipe-Skala eigentlich als A Mixolydisch mit zusätzlichem tiefen G beschrieben werden kann, scheint in diesem Fall eine Transposition nach H vorzuliegen.

on Marsco« (Dorisch-Äolisch E ohne 6. Stufe, überwiegend jedoch Pentatonik 2. Modus), »Air a' Chuan« (Ionisch-Mixolydisch H ohne 7. Stufe, überwiegend jedoch Pentatonik 3. Modus) oder auch »Dà Mhile Bliadhna«, das aufgrund des Zwischen- und Nachspiels Hexatonik (Ionisch-Mixolydisch As ohne 7. Stufe) aufweist, sich jedoch ansonsten in einer überwiegend pentatonischen Umgebung (3. Modus) bewegt. Auch in dur-moll-tonalen Stücken lassen sich bei Runrig oft pentatonische oder hexatonische Abschnitte finden, die den Charakter des jeweiligen Werks prägen. »Cearcal a' Chuain« etwa steht in E-Dur, wirkt in seiner Anlage jedoch pentatonisch (3. Modus). Der exponierte Refrain des im Stile eines Waulking Songs gehaltenen »Meadhan Oidhche air an Acairseid« ist pentatonisch gehalten (3. Modus), während das Stück selbst in Fis-Dur steht. Auch hier beschränkt sich dieser Umstand nicht auf gälischsprachige Songs allein. So ist beispielsweise die Tonart des Songs »Dance Called America« A-Dur, während der Refrain und die Zwischenspiele der Gitarre deutlich pentatonisch gefärbt sind (3. Modus), »This Darkest Winter« hingegen steht in g-Moll, die Melodie wirkt jedoch zu großen Teilen pentatonisch (2. Modus).

Als Folk Rock-Band verbleiben Runrig harmonisch naturgemäß häufig im klassischen Kadenzschema T-S-D-T bzw. I-IV-V-I plus der entsprechenden Parallelen, so etwa in den Songs »Tillidh Mì«, »Mairi« oder auch »Cearcal a' Chuain«. Zum Teil rücken sie aber auch von diesem etablierten harmonischen Muster ab, was für das durch westliche Kunst- und Pop/Rock-Musik geprägte Ohr zuweilen ungewöhnlich klingt, jedoch für die Konstruktion des ›Traditionellen‹, ›Schottischen‹ bzw. allgemein klanglich ›Anderen‹ verantwortlich zeichnet. Hierzu gehören etwa Moll- statt Durdominanten in Mollumgebung (»Sguaban Arbhair« oder »Fichead Bliadhna«) oder auch Dur- statt Mollsubdominanten in derselben (»Sguaban Arbhair« oder »Fuaim a' Bhclair«).²⁶⁹ Im Gegensatz zur Harmonik der Musik Capercaillies ist die bei Runrig vorliegende erheblich schlichter gehalten unter weitgehendem Verzicht von Optionstönen. Diese lassen sich nur selten finden, wie beispielsweise in den Stücken »S Tu Mo Leannan/Nightfall on Marsco« (E^{9sus}) oder »Ribhinn Donn« (C#⁶). Gleichzeitig ist die Musik Runrigs (aufgrund der Rockmusikbasis) insgesamt deutlich stärker akkordisch gedacht als etwa die Musik Capercaillies, die aufgrund kontrapunktischer Spielweise der Melodieinstrumente wie auch der Bouzouki teilweise noch eher linear strukturiert ist – ein Merkmal, das die Band mit den englischen Electric Folk-Gruppen der späten 1960er und 1970er Jahre gemeinsam hat.²⁷⁰

Ein weiteres Charakteristikum schottischer traditioneller Instrumental- und Vokalmusik ist die sogenannte ›Doppelte Tonika‹ (›double tonic‹) bzw. Bi-Tonalität, bei der sich das primäre tonale Zentrum in der Regel einen Ganzton nach unten verschiebt, bevor es wieder zum Ausgangslevel zurückkehrt. Daraus ergibt sich ein ›tonales Pendel‹, welches

269 Die Dursubdominanten sind selbstverständlich durch den modalen Charakter der Stücke zu erklären. »Fuaim a' Bhclair« steht im dorischen Modus. Die dorische Sexte ist demzufolge ursächlich für die Dursubdominante. »Sguaban Arbhair« liegt eine hexatonische Skala zugrunde, die dorisch-äolisch geprägt ist. Obgleich die ausschlaggebende 6. Stufe in der Melodie fehlt, erklingt zu Beginn des Refrains eine Dursubdominante in der Begleitung, was den dorischen Charakter des Stückes verstärkt.

270 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 152.

erstmals durch den schottischen Sammler und Fiddler Finlay Dun als »essential property of Scottish music«²⁷¹ bezeichnet worden ist. Vornehmlich handelt es sich bei dem tonalen Pendel um die Stufen I-VII bzw. i-VII. Insbesondere das erstgenannte Pendel habe – so Piper Barnaby Brown – eine besondere »Scottish identity«, es sei »the one which most excites the national sentiment«.²⁷² Wenngleich das Changieren zwischen den Stufen I-VII und i-VII als Doppeltonika ein Phänomen ist, das auch in der englischen Liedkultur verbreitet ist – man denke etwa an die Sea Shanties »What Shall We Do with the Drunken Sailor« (i-VII) oder »A Drop of Nelson's Blood« (I-VII), ist es auch ein Merkmal der gälischen Songkultur, wie das Beispiel von »Far am bi Mi Fhìn« [Where I Will Be] mit den tonalen Zentren D und C zeigt.²⁷³

Abb. 36: Beispiel für Double Tonic.



Quelle: Macaulay, John Willie: *Land of My Boyhood* (Lismor, 1977), Tr. 6., Min. 0:03–0:09. Transkription M.S.

Abb. 37: Beispiel für Double Tonic zu Beginn von »De Ni Mi«.

De Ni Mi Ma Chaille Mìn T-Each Ma Chaille Mìn T-Each Ho-ro Mo Chreach

De Ni Mi Ma Chaille Mìn T-Each An T-Each A Thug Mi A Bha - llaidh.

Quelle: Runrig: *Play Gaelic*, Tr. 8, Min. 0:07–0:14, Transkription M.S.

Auch in den Stücken Runrigs lässt sich das Prinzip der Double Tonic und das entsprechende harmonische Pendel nachweisen (und somit eine Form des Synkretismus), am eindrücklichsten sicher im Song »De Ni Mi« auf dem Album *Play Gaelic*. Deutlich os-

271 Finlay Dun zitiert nach: McKerrrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 150. McKerrrell führt das häufige Vorkommen der Double Tonic in der Bagpipe-Musik auf die starke tonale Kraft der auf A gestimmten Drones zurück. Unter diesem Gesichtspunkt könne eine entsprechende Tune immer in ihrer Konsonanz (tonales Zentrum A) bzw. Dissonanz (tonales Zentrum G) zu den Drones betrachtet werden. Siehe ebd., S. 151. Collinson sieht die Ursache in der Bagpipeskala selbst, in der sowohl der A-Dur- wie auch der G-Dur-Dreiklang vorkommen. Siehe Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 24.

272 Brown, Barnaby: »Traditional Scottish Grounds. Part 3: Bonnie Annie«, in: *Piping Today* 42 (2009), S. 38–41, hier S. 39.

273 Der Song ist im Englischen besser bekannt unter dem Titel »The Drunken Piper«.

zilliert der Satz zwischen den Zentren D und C, was durch die Oberstimme, die eben jene Grundnoten beinhaltet, noch verstärkt wird.

Nun stellt dieser Song keine Originalkomposition Runrigs dar, sondern ein Werk aus der Feder Finlay Morrisons, doch auch in Stücken der Macdonald-Brüder ist die Double Tonic zu erkennen, so etwa im Song »Chi Mi'n Geamhradh«. In dem Stück beschreibt das lyrische Ich den tristen Winter auf der Isle of Skye und trauert der Liebe des vergangenen Sommers nach, die in die Stadt zurückgekehrt ist. Es liegt ein i-VII-Pendel vor mit den Grundtönen F und Es. Semantisch interessant ist hierbei, dass bedeutungsvolle Worte zur Beschreibung der Situation, Stimmung und Atmosphäre in der Regel auf einen Wechsel des tonalen Zentrums fallen wie etwa *geamhradh* (gäl. »Winter«), *ghaoith* (gäl. »Wind«), *rùisgte* (gäl. »kahl«) oder *fuar* (gäl. »kalt«). Besonders deutlich wird das Pendel im Zwischenspiel der Gitarre ab Min. 1:52. Weitere Beispiele für den Gebrauch der Double Tonic sind das Instrumental »What Time« (i-VII-Pendel zwischen E und D) sowie die Songs »Cnoc na Feille« (i-VII-Pendel zwischen B und As), »Tir an Airm« (i-VII-Pendel zwischen E und D), »Siol Goraidh« (i-VII-Pendel zwischen B und As) sowie »Alba« (i-VII-Pendel zwischen Es und Des).

Abb. 38: Beispiele für Double Tonic in den Werken Runrigs.

The image shows three musical examples (a, b, c) illustrating Double Tonic. Example (a) shows a melody in G major with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4. Chords Em and D are indicated above the staff. Example (b) shows a melody in F minor with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. The melody starts on F4, moves to G4, A4, Bb4, C5, then descends to Bb4, A4, G4. Chords Fm, Eb, and Fm are indicated above the staff. The lyrics 'Chi mi'n geamh - radhanns a' ghaoith.' are written below the staff. Example (c) shows a melody in Bb minor with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 6/8 time signature. The melody starts on Bb4, moves to C5, D5, Eb5, then descends to D5, C5, Bb4. Chords Bbm and Ab are indicated above the staff. The lyrics 'Gun dragh gun d'chuir e an t - ea - gal ourn so - lus Cnoc na Feil - le - Ho - ginn' and 'o - ro ho - ro il - lean ho - ro eil - le - Bha' are written below the staff.

Quelle: a) »What Time«, Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 3, Min. 0:00–0:05, Transkription M.S., b) »Chi Mi'n Geamhradh«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 64 f., Transkription Andy Thoburn, c) »Cnoc na Feille«, ebd., S. 72, Transkription Andy Thoburn.

II. Rhythmik und Ornamentierung

Bereits im Abschnitt zur Instrumentierung ist darauf hingewiesen worden, dass die Spielweise von Gitarrist Malcolm Jones durch die traditionelle Musik Schottlands, insbesondere durch das Spiel der Great Highland Bagpipe, beeinflusst worden ist, was sich im Gebrauch von Grace Notes und Pipe-typischen Verzierungen wie Doublings bemerkbar macht. Auch in diesem Fall liegt eine Form von Traditionalisierung vor. Als Beispiele wurden die Songs »Skye«, »This Darkest Winter« und das Instrumental »Tuirreadh Iain Ruaidh« vom Album *Heartland* sowie die Zwischenspiele des Songs »Pride of the Summer« vom Album *The Cutter and the Clan* angeführt. Auch der Song »Dance Called America« ist ein gutes Beispiel für die Traditionalisierung in der Spieltechnik Malcolm Jones durch den Einsatz von Gracings und, vor Beginn der dritten Strophe, sogar der Andeutung eines Birls, einer typischen Verzierung beim Spiel der Bagpipe, um das Low A zu betonen.²⁷⁴

Abb. 39: Beispiele für den Scots Snap in den Werken Runrigs.

a)



Gea-lach air an ac - air-seid, ceathar - nach 'na fheì - leadh. Te Bhan, te bhui - dhie

b)



c)



Quelle: a) »Meadhan Oidche air an Acarseid«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 149, Transkription Andy Thoburn, b) »An Sabhal aig Neill«, Runrig: *The Stamping Ground*, Tr. 3, Min. 0:49–0:59, Transkription M.S., c) »Na h-Uain a's t-Eearrach«, Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 6, Min. 2:08–2:15, Transkription M.S.

Im gleichen Song wird mit dem Scots Snap intensiv eine für die traditionelle Musik Schottlands und für die gälische Songtradition (insbesondere den *puirt a beul*) typische rhythmische Figur genutzt, die laut Collinson »the very life-blood of Scots musical rhythm«²⁷⁵ ausmacht. Besonders prominent ist diese im Strathspey, mit dem insbesondere der Abschnitt ab Min. 3:22 in rhythmischer Hinsicht deutliche Ähnlichkeit auf-

274 Runrig: *Heartland*, Tr. 05, Min. 2:27–2:28.

275 Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 29. Der Scots Snap findet sich als (sprach)rhythmische Figur besonders häufig im Gälischen wie auch im Scots/Englischen, da in diesen Sprachen überdurchschnittlich viele Worte mit einer kurzen betonten Silbe gefolgt von einer langen unbetonten Silbe existieren – im Gegensatz etwa zum Italienischen oder Französischen. Vgl. Temperley, Nicholas/Temperley, David: »Music-Language Correlations and the ›Scotch Snap‹«, in: *Music Perception* 29 (2011), S. 51–63, hier S. 53.

weist.²⁷⁶ Der Scots Snap ist eine Figur, die sich in vielen gälischen wie auch englischsprachigen Werken Runrigs finden lässt, so etwa in den Songs »Meadhan Oidhche air an Acairseid«, »Ribhinn O«, »That Final Mile«, »Cho Buidhe is a Bha I Riabh«, »Na h-Uain a's t-Earrach« (Abb. 38). Gerade in instrumentalen Zwischenspielen wie beim letztgenannten Song zeigen sich so auch immer die Reminiszenzen an die musikalischen Anfänge Runrigs als Tanzband.

III. Einschübe von Vocables

Waulking Songs und andere gälische Arbeitslieder haben in der Regel bedeutungslose Silben, sogenannte Vocables, im Refrain mit gelegentlichen Einschüben von bedeutungsvollen Ausdrücken (oft Interjektionen) oder Phrasen, die jedoch in bedeutungslosem Kontext verwendet werden, wie etwa »Hì ri rì« oder »Hi liù hi leò«.²⁷⁷ Sie besitzen in der mündlichen Überlieferungstradition hauptsächlich eine Memorisierungsfunktion. Traditionelle Sängerinnen erkennen, so Collinson, einen bestimmten Song nicht am Titel oder an der ersten Zeile, sondern am Refrain, der in der Regel zu Beginn gesungen wird, genauer, an der bestimmten Kombination von Vocables innerhalb des Refrains, die gemeinhin mit einem spezifischen Song verbunden werden.²⁷⁸

Abb. 40: Beispiel für Vocables in traditionellen Waulking Songs.



Quelle: »Mhurchaidh Bhig, a Chinn a' Chonais«, Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs*, Bd. 3, Oxford 1981, S. 360.

Auch Runrig haben diese Vocables in ihre neukomponierten Lieder übernommen und greifen damit ein wichtiges Element traditioneller gälischer Songs auf. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang beispielhaft die Songs »Mairi« (O Ho ro), »Tìr an Airm« (Ho ro horainn o), »Skye« ('s na horo eile, horo bho, 's na horo bho, hillean o) oder »Cnoc na Feille« (Hoginn oro horo illean horo eile). Die Vocables (obgleich sie nach Baumann eher einen Fall von »Compartmentalization« darstellen, da sie dem übrigen Songtext lediglich beigestellt wirken) bilden für Runrig darüber hinaus auch eine Verbindung zu den traditionellen *puirt a beul*, die – so Rory Macdonald – eine große »Quelle der Inspiration« für die Musik der Gruppe darstellen.²⁷⁹

276 Man achte auf die typische Form der betonten Sechzehntelnote mit nachfolgend unbetonter punktierter Achtelnote in der Gitarre – in diesem Fall sogar als wiederholte Kombination aus punktierter Achtel und nachfolgender Sechzehntelnote und dem Scots Snap.

277 Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 227.

278 Ebd., S. 215f., 227. Vgl. auch Collinson, Francis: »Scottish Folkmusic: An Historical Survey«, S. 40. Vgl. MacInnes, John: »The Choral Tradition in Scottish Gaelic Songs«, in: *Transactions of the Gaelic Society of Inverness* 46 (1966), S. 44–65, hier S. 47.

279 Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 211.

schub *hó, mo leannan bhoidheach* aus dem Song »Loch Lomond«, der in der tradierten Version so nicht vorkommt. Doch Calum und Rory Macdonald haben in ihrer Funktion als Songwriter keine klassische ›Praise Poetry‹ geschrieben. »[They] didn't tend to objectify individuals as objects of love, desire or affection in their songs«, wie Kennedy bemerkt.²⁸⁶ Sie konkretisiert jedoch: »but they tapped into the wellspring of imagery and association of the older song tradition«²⁸⁷, was bedeutet, dass sie sich der Symbolik und Metaphorik gälischer Dichtung und Mythologie bedienen. Ein klassisches Beispiel dafür ist der Song »An Ubhal as Àirde« [The Highest Apple] (für ausführlichere Erläuterungen siehe auch den Abschnitt zu musikalischer Hybridisierung am Beispiel gälischer Psalmen). Er steht zum einen exemplarisch für die christlich-religiösen bzw. spirituellen Anklänge im literarischen Werk Calum Macdonalds²⁸⁸ – das lyrische Ich beschreibt den Garten Eden und erkennt Gottes Schöpfung in der Natur.²⁸⁹ Zum anderen ist die Frucht des Apfelbaumes für die Gälén auch ein Symbol für Fruchtbarkeit und das Leben.²⁹⁰ Der (Apfel)Baum ist zudem ein zentrales Element gälischer Mythologie und prächristlicher kultureller Praktiken, als Ort der Krönung von Stammesführern, aber auch als Verbindung zur »Otherworld«,²⁹¹ »[a term] used to describe an alternative reality that was the home of spirits and divinities and the beloved dead.«²⁹²

Ein weiteres Beispiel für die Reflexion traditioneller bzw. mythologischer Motive im Werk Runrigs ist der Song »Cnoc na Feille«. Dieser hat den Glauben an die Gabe der Vor-

»S Mithich Duinn Èirigh Mo Nighean Donn« [Time That We Awaken, My Brown-Haired Girl] oder auch Capercaillies Version von »An Ribhinn Donn« [The Brown-Haired Maiden].

286 Kennedy, Mary Ann: E-Mail-Kommunikation vom 07.04.2020 (wie Anm. 283, Kap. 4). Zwar gibt es Stellen in den Lyrics, an denen sich das lyrische Ich direkt an Personen oder die Geliebte wendet, etwa in den Songs »Ribhinn Donn«, »Ribhinn O« oder auch »Mairi«, eine ausführliche, attributreiche Beschreibung dieser Personen bleibt aber zumeist aus.

287 Kennedy, Mary Ann: E-Mail-Kommunikation vom 07.04.2020.

288 So erklärt dieser: »If there's any common denominator in our songs, I suppose it has to be the sense of the spiritual.« Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 24.

289 Tha an gàrradh làn le craobhan treun/Le meas a' fas dhuinn ann ri bhùain/Ubhlán abach, milis, geur/Ach tha aon ubhal nach ruig sinn idir air [The garden is well stocked with mighty trees/With fruit growing for the whole world/The ripe, the sweet and the bitter apples/And the one apple that is beyond reach].

290 Ebd. Vgl. MacInnes, John/MacLeod, Morag: Liner Notes zu MacNeil, Flora: *Craobh nan Ubhal* (Temple Records, 1994 [1976]), S. 7.

291 »In Gaelic culture trees were classed as noble or base; oak, yew, apple etc, were ›chieftains‹ among trees. [...] Each tribe had its own sacred tree marking the site of assemblies at which the tribal king was inaugurated.« Siehe MacInnes, John/MacLeod, Morag: Liner Notes zu MacNeil, Flora: *Craobh nan Ubhal* (wie Anm. 290, Kap. 4), S. 7. Vgl. Bateman, Meg: »The Landscape of the Gaelic Imagination«, in: *International Journal of Heritage Studies* 15/2-3 (2009), S. 142–152, hier S. 148. Vgl. MacLeod, Sharon Paice: *Celtic Cosmology and the Otherworld*, Jefferson (NC) 2018, S. 84.

292 Monaghan, Patricia: *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York 2004, S. 370f.

aussicht, der sogenannten »Second Sight« zum Gegenstand.²⁹³ »Folklorists have theorized that this is a remnant of Celtic belief in an otherworld that is sometimes visible, sometimes hidden«²⁹⁴, so Patricia Monaghan. Jemand mit der Gabe der Second Sight wurde im Gälischen *taibhsear* genannt, die Visionen oder Anzeichen zukünftiger Ereignisse selbst *taibhs*.²⁹⁵ Eine andere Bezeichnung, *an dà shealladh*, bedeutet wörtlich »the two sights«. Jeder könne die Realität mit der gewöhnlichen Sicht wahrnehmen, jedoch nur wenige die verborgene Welt, obgleich diese Gabe zuweilen weniger als Geschenk denn als Fluch betrachtet wurde.²⁹⁶ Hügel wurden in der gälischen Mythologie häufig als Eingang zur Otherworld angesehen,²⁹⁷ zumal wenn diese Begräbnishügel waren oder für solche gehalten wurden, daher ist es nicht verwunderlich, dass sich Begebenheiten in Verbindung mit Second Sight häufig auch in der Nähe von diesen ereigneten – wie im Song »Cnoc na Feille« besungen. Wie Mythen im Allgemeinen dienten letztlich Konzepte und Vorstellungen von Second Sight und Otherworld zur Erklärung der Welt sowie von Erscheinungen und Begebenheiten, die die Menschen nicht verstehen konnten. Der Glaube an Second Sight habe sich in den Highlands jedoch bis weit ins 20. Jahrhundert gehalten, berichtet Calum Macdonald aus eigener Erfahrung.²⁹⁸

Ein letztes Beispiel für das Aufgreifen mythologischer Elemente und Symboliken ist der Song »Cearcal a' Chuain« [The Ocean Cycle], in dem die Lebensreise mit einer Reise auf dem Meer verglichen wird.²⁹⁹ Das Meer hatte für die Gälén schon immer eine herausragende Bedeutung. Es ernährt die Menschen, bringt sie aus der und in die Ferne und war und ist eine beständige Erinnerung an die Vergänglichkeit des Lebens³⁰⁰ – »Gaelic seems to have more than its fair share of laments for drownings«³⁰¹, wie Anne Lorne Gillies bemerkt. In »Cearcal a' Chuain« treffen der Kreislauf des Lebens, das Werden und

293 So heißt es in den Lyrics: »Gun dragh gun d'chuir e an t-eagal oirnn/Solus Cnoc na Feille (Hoginn oro horo illean horo eile)//Bha feadhainn ann a chunnaic e/S cach ag inns' nam breugan//Ach muinntir an dà shealladh/Chitheadh iadsan co-dhiubh e«. [It is without doubt that it frightend us/The light at the market stance (Hoginn oro horo illean horo eile)//There were those that could see it/Others liked to believe they could//Those with the second sight/They had no difficulty].

294 Monaghan, Patricia: *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore* (wie Anm. 292, Kap. 4), S. 412f.

295 Ebd., S. 413.

296 Ebd. Vgl. Newton, Michael: *A Handbook of the Scottish Gaelic World*, S. 251. Auch Traveller-Sängerin Jeannie Robertson soll nach eigener Aussage über die Gabe verfügt haben und darüber nicht glücklich gewesen sein. Vgl. Porter, James: »The Folklore of Northern Scotland« (wie Anm. 111, Kap. 2), S. 8.

297 Bateman, Meg: »The Landscape of the Gaelic Imagination« (wie Anm. 291, Kap. 4), S. 148.

298 So schreibt er: »The second sight. We were brought up with the stories, chilled, intrigued and fascinated, in the days before television, streetlights and rock'n'roll.« Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 73.

299 Gary West bemerkt hierzu, dass die Bewegung durch den physischen Raum oft als Metapher für die Reise des Individuums von einer Lebensphase zur nächsten genutzt worden ist. Siehe West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 61.

300 Vgl. auch die Anmerkungen Calum Macdonalds zu dem Song in Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 62.

301 Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 4.

Vergehen, auf die auf- und abschwellenden Wogen des Meeres³⁰² und das zyklische Denken der Gälén, das – so Michael Newton – viele Aspekte ihres Lebens beeinflusst habe.³⁰³ Màiri Sìne Chaimbeul konkretisiert den Gedanken des Kreislaufs in Bezug auf das Meer: »The life of the islander is encircled by the sea, the ear of the young opening, and the ear of the aged closing, to its roar.«³⁰⁴ Das Leben und dessen Ende als eine Reise auf dem Ozean manifestieren sich in der gälischen Mythologie im Konzept der »Otherworld«³⁰⁵, auch Tír na nÓg [Land of the Young] genannt. »It was a pleasant and desirable place, far out in the western ocean and inhabited by the gods and heroes of the ancient Celts [...] an environment which combined the features of paradise and home, being both magical and familiar.«³⁰⁶ Wenn Rory und Calum Macdonald also schreiben »They will find me sailing west/Across to Uist on the circle [...] To the white machairs of the west«, dann verbinden sie ihre Orts- und Heimatverbundenheit mit Uist und die markante Machair-Landschaft sowohl mit der zyklischen Vorstellung des Lebens und Sterbens als Kreislauf als auch mit der spirituellen Vorstellung eines Landes ewiger Jugend und Schönheit, ein Konzept, gespeist aus christlicher und gälisch-mythologischer Symbolik.³⁰⁷

-
- 302 Tha sinn uile air cuan/Stiùireadh cuairt troimh ar beatha [...] 'S chan eil againn ach beatha/Tog an seòl, tog an ràmh/Gus an fhaigh sinn astar ann//[...] Chì iad mi a' stiùireadh 'n iar/Null a dh' Uibhist air a' chearcal/Cearcal a' chuain/Gu bràth bidh i a' tionndadh/Leam gu machair geal an iar/Far an do thoisich an là. [We are all on the ocean/Steering a course through our lives [...] All we have is existence/Lift the sail, take up the oars/Let us journey on//[...] They will find me sailing west/Across to Uist on the circle/The ocean circle/It will forever keep turning me/To the white machairs of the west/Where day first began].
- 303 So zitiert er beispielsweise Reverend Robert Kirk, der über Ansichten seiner Gemeindeglieder in der südlichen Gàidhealtachd im späten 17. Jahrhundert berichtet: »Tis ane of their Tenets, that nothing perisheth, but (as the Sun and Year) every Thing goes in a Circle, lesser or greater, and is renewed and refreshed in its Revolutions«. Robert Kirk zitiert nach: Newton, Michael: *A Handbook of the Scottish Gaelic World*, S. 163. Das zyklische Denken der Gälén spiegelt sich im Übrigen auch in der Tonalität und Form vieler gälischer Songs und Tunes wider, die eben eine solche zyklische Anlage zeigen. Der *port* »B'fheàrr Mar a Bha Mi 'n-Uiridh« in der Sammlung *Fonn – The Campbells of Greepe* etwa weist eine hexatonische (ionisch-mixolydisch) Skala auf dem Ton des auf, endet jedoch im B-Teil auf der zweiten Stufe es – von der aus wiederum eine neue Strophe begonnen werden kann. Siehe The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe*, S. 220.
- 304 Chaimbeul, Màiri Sìne: »The Sea as an Emotional Landscape in Scottish Gaelic Song«, in: Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium 22 (2002), S. 56–79, hier S. 58.
- 305 In den beiden angeführten Songs klingen somit zwei verschiedene Konzepte der »Otherworld« an, eines, das ein Reich unter der Erde beschreibt und eines, das einen Ort zum Gegenstand hat, der durch eine Reise nach Westen über das Meer zu erreichen ist.
- 306 Chaimbeul, Màiri Sìne: »The Sea as an Emotional Landscape in Scottish Gaelic Song« (wie Anm. 304, Kap. 4), S. 58.
- 307 Calum Macdonald hierzu: »I suppose it's a spiritual song – spiritual imagery [...] another song going back to Tír nan Óg, going back to where you started, because the root is important. So you return to the root. [...] It's important for a lot of Gaels, and I'm one of them...I have my plot of ground on the island of North Uist. It's where family have gone for burial and maybe there's a bit of symbolism in that act, but it's important. So it's the physical reality of life and it's something in the spiritual nature of the Gael [...].« Interview mit Calum Macdonald, Z. 234–246.

V. Einschübe von übernommenen Textfragmenten

Eine weitere, wenngleich seltene Art der Traditionalisierung lässt sich in den Liedern Runrigs in Form von Textübernahmen finden. Die Übernahmen stammen aus Erzählungen und Berichten, Songs oder anderen schriftlich festgehaltenen kulturellen Erzeugnissen wie Sprichwörtern. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Song »Fichead Bliadhna«, während dessen die Adaption eines Textes aus dem Werk *Carmina Gadelica* von Alexander Carmichael rezitiert wird, einer bedeutenden Sammlung von Bräuchen, Sprichwörtern, Gedichten und Songs, deren Zusammenstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in eine Phase des gestiegenen (auch wissenschaftlichen) Interesses an (gälischer) Folklore fällt.³⁰⁸ Bei dem adaptierten Auszug handelt es sich um den Bericht Catherine McPhees aus Iochdar, Augenzeugin der South Uist Clearances im Jahr 1848. Inhaltlich greifen Runrig mit den Clearances, das heißt der Vertreibung der Gälen aus den Highlands, ein dunkles und schmerzvolles Kapitel der schottisch-gälischen Geschichte auf, das jahrzehntelang nicht Teil der offiziellen Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur war, was im Song offensiv angeprangert wird.

Auch im Song »Meadhan Oidhche air an Acarseid« vom *Mara*-Album werden Fragmente bekannter gälischer Liedtexte zitiert, so unter anderem die Titelzeile des Songs »Tè Bhàn, Tè Bhàn, Tè Buidhe Bhàn«, den ein Seemann an seine Geliebte daheim richtet, des Weiteren die Phrase *Far an robh mi'n raoir* aus dem gleichnamigen gälischen Song mit den Worten von Neil MacLeod zur traditionellen Melodie und *Bidh sinne 's crathadh làmh againn is bilean blàth toirt phòg* aus dem berühmten Lied »An Eala Bhàn« von Dòmhnall Ruadh Chorùna aus North Uist. Durch die Textübernahmen aus den genannten Songs wird nicht nur explizit an die traditionelle gälische Liedkultur angeknüpft, es wird im Verlaufe des Liedes mit dem wiederholten Rekurrieren auf den großen gälischen Sänger Angus C. MacLeod of Scalpay für den geneigten Hörer auch eine Vergangenheit rekonstruiert, in der die zitierten Songs noch häufiger auch im Cèilidh-Kontext zu hören waren. Es ist vornehmlich auch eine Reise in die eigene Vergangenheit der Macdonald-Brüder, war Angus C. MacLeod doch ein Verwandter der Familie und eine der zentralen Personen, deren Wirken ausschlaggebend war für die Wiederbeschäftigung der Runrig-Gründer mit ihrer gälischen Kultur.³⁰⁹

Ein letztes Beispiel, das in diesem Kontext angeführt werden soll, ist das alte gälische Sprichwort *Thig crìoch air an t-saoghal, ach mairidh gaol is ceòl* [The world will end, but love and music will endure], das in leicht abgewandelter Form im Song »Air a' Chuan« aufgegriffen wird.

VI. Einschübe von gälischsprachigen/instrumentalen Samples

Diese Art der Traditionalisierung ist genau genommen nur im Song »An Ubhal as Àirde« auf dem Album *The Cutter and the Clan* zu finden, bei dem ein Sample eines traditionellen gälischen Psalmgesangs von Precentor und Gemeinde zu hören ist (vgl. auch den Abschnitt über gälischen Psalmgesang und musikalische Hybridisierung).

308 Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 103. Vgl. Carmichael, Alexander: *Carmina Gadelica*, Bd. 3, Edinburgh 1940, S. 350.

309 Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 150f.

Auch auf dem Album *Proterra* wurden Samples in der Produktion genutzt, was vor allem in der Person Paul Mounseys als Produzent begründet liegt. Wie bereits in der Besprechung des Albums während der Nachzeichnung der stilistischen Entwicklung der Band angedeutet, ist das Einbinden von Samples auch ein Merkmal von Mounseys eigenen Arbeiten auf seinen *Nahoo*-Alben. Im Song »The Old Boys« ist zwar die Stimme eines Mannes als Sample zu hören,³¹⁰ dabei handelt es sich jedoch nicht um traditionelles Storytelling, sondern es ist der Ausschnitt aus einem Interview mit dem Weltkriegsveteran Murdo MacCuish, in dem dieser von seiner Gefangennahme in St. Valery im Jahr 1940 spricht. Das Interview selbst stammt aus dem Jahr 2000, wurde also erst drei Jahre vor dem Release des Albums aufgenommen.³¹¹ Das militärhistorische Sujet ist darüber hinaus kein spezifisch gälisch-schottisches, wenngleich es ein wiederkehrendes in den Songs Runrìgs ist, vor allem auf dem Album *Recovery*. Der Interviewausschnitt dient somit nicht als Beispiel für eine Traditionalisierung durch das Einbinden von Samples.

Auch in dem Song »A Rèiteach« auf dem *Proterra*-Album wird zwar der Eindruck erweckt, für die Produktion wäre auf das Sample einer alten Piping-Aufnahme zurückgegriffen worden,³¹² da sie aber in den Liner Notes – im Gegensatz zur Stimme von MacCuish – nicht erwähnt worden ist, muss man davon ausgehen, dass die Piping-Sequenz erst während der Songproduktion entstanden ist.

VII. Einbinden traditioneller Melodien in neukomponierte Songs

Mehrfach haben Runrìg auf bekannte gälische Melodien zurückgegriffen, diese in ihre eigenen selbstkomponierten Songs eingebaut und somit an die Instrumental- und Songtradition angeknüpft. So beinhaltet der Refrain des Songs »The Message« einen Melodieausschnitt aus dem Lied »Soraidh leis an Àit« [Farewell to the Place] von Mary MacPherson, der großen Dichterin und politischen Aktivistin von der Isle of Skye. In dem Lied beklagt das lyrische Ich den Weggang von der Insel und ihrer Naturschönheit in Richtung Glasgow. Da »The Message« eine bestimmte Art von Lebensgefühl und das Aufwachsen als Jugendlicher auf der Isle of Skye zum Thema hat, erweist sich der Rückgriff auf die traditionelle Melodie als äußerst passend (und auch selbstreferenziell, haben doch die Macdonald-Brüder ebenfalls Skye verlassen müssen, um in Glasgow ihr Studium zu beginnen).

Am Ende des Songs »The Old Boys« stimmt Malcolm Jones die Pipetune »Fagail Viewfield« [Leaving Viewfield] von Dougie Macleod an, der nicht nur dessen erster Pipelehrer war, sondern auch ein Freund von Jock Macdonald of Viewfield, dessen Person Inspiration war für die Komposition des Songs.³¹³ Wiederum fügt sich das Lament hervorragend in die getragene, wehmütige Atmosphäre des Liedes ein.

310 Runrìg: *Proterra*, Tr. 1, Min. 3:58-4:22.

311 Das Interview ist zu finden unter School of Scottish Studies: »Prògram Choinnich« (Murdo MacCuish und Archie MacVicar im Interview mit Kenneth MacIver, aufgenommen am 12.06.2000, Track ID: 24665), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/24665>, Stand: 16.09.2019.

312 Runrìg: *Proterra*, Tr. 12, Min. 0:55-1:19, 4:36-5:13.

313 Runrìg: *Recovery*, Tr. 10, Min. 3:51-4:46. Vgl. Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 254.

Ein drittes Beispiel, das an dieser Stelle Erwähnung finden soll, ist der Song »Faileas air an Airigh« [Shadow on the Sheiling] vom Album *Proterra*. Das Lied ist zum einen ein Liebeslied, welches das lyrische Ich an den/die Geliebte in der Ferne richtet, es handelt aber ebenso von einer typischen Kulturtechnik der Gälén, dem Viehtrieb auf die Sommerweiden (gäl. *àirigh*) in den Hügeln und Bergen Schottlands.³¹⁴ Darin haben Runrig die erste Strophe des gegen Ende des 19. Jahrhunderts von Gilleasbaig MacDhòmhnaill komponierten Love Songs »Teann A-nall« eingebaut, in dem die Schönheit von Uist gepriesen wird und das lyrische Ich sich zu seiner Geliebten auf eben jene Insel sehnt.

Abb. 42: Vergleich der Melodien von »Soraidh leis an Àit« und »The Message«.

a)



b)



Quelle: a) »Soraidh leis an Àit« (School of Scottish Studies: »Soraidh leis an Àit« [gesungen von John Nicolson, aufgenommen am 25.05.1989 von Thomas A. McKean, Track ID: 101690], <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/101690>, Stand: 17.09.2019, Part 1, Min. 0:39–0:47, Transkription M.S.) und b) »The Message« (Runrig: *In Search of Angels*, Tr. 2, Min. 1:09–1:18, Transkription M.S.).

Alle drei genannten Beispiele sind nach dem Modell Baumanns als Formen von »Compartmentalization« zu betrachten (bzw. als »Combination« mit geringem Verflechtungsgrad nach Holzinger), da eben nur Einschübe von Melodiefragmenten vorliegen und keine wirkliche Vermischung stattfindet.

VIII. Einbau von neukomponierten Instrumentalsektionen im traditionellen Stil

Instrumentalsektionen sind in den Songs Runrigs – wie in vielen Pop- und Rocksongs – häufig zu finden. Zumeist werden diese als Solo durch Malcolm Jones an der Gitarre interpretiert. Sie verhindern eine möglicherweise zu starre Form aus alternierenden Strophen und Refrains und geben dem Solisten Raum zur Improvisation. Zum Teil werden diese Passagen jedoch auch derart angelegt, dass sie dem Stil von traditionellen Tune-Genres zumindest nachempfunden sind (und nach Baumann als synkretisch angesehen werden können). Hierzu zählen etwa eine kurze, einen Reel andeutende, Sektion innerhalb des Songs »Dance Called America«, sowie – im gleichen Song – die bereits im Abschnitt zur Rhythmik und Ornamentierung erwähnte Strathspey-Passage mit dem markanten Scots-Snap-Rhythmus. Große Ähnlichkeit mit dem Strathspeyrhythmus hat auch die Schlusssequenz von »A dh'Innse na Firinn«. Wenngleich das Keyboardinstrumental wenig Variation in der Melodik aufweist, ist die für den Strathspey typische

314 Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 471–473.

Rhythmik deutlich zu erkennen. In die Kategorie »Instrumental in traditionellem Stil« fallen gleichfalls die Reel-ähnliche, ostinat eingesetzte Pipesequenz zu Beginn von »The Message« oder auch die Gitarrenzwischenstücke in »When the Beauty« auf dem Album *The Story*, die an einen Pibroch oder an ein Lament erinnern.

Abb. 43: Instrumentalsektionen in traditionellem Stil (Runrig).

a)



b)



c)



d)



Quelle: a) Reel- und b) Strathspeypassage in »Dance Called America«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 82, Transkription Andy Thoburn (a), Runrig: *Heartland*, Tr. 5, Min. 3:22–3:27, Transkription M.S. (b), (c) Strathspeyrhythmus in der Schlussequenz von »A dh'Innse na Firinn«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 22, Transkription Andy Thoburn d) Pibroch- bzw. Lament-ähnliches Gitarrenzwischenstück in »When the Beauty«, Runrig: *The Story*, Tr. 7, Min. 0:32–0:48, Transkription M.S.

IX. Neukomponierte Songs in traditionellem Stil

Die letzte Kategorie der unterschiedlichen Traditionalisierungsformen beinhaltet Songs, die zwar neukomponiert, jedoch in traditionellem Stil gehalten, bzw. einem solchen nachempfunden sind. Hierzu zählt etwa der Song »Ribhinn O«, erstmals veröffentlicht auf der 12“-Single *Dance Called America*, der mit seiner syllabischen Textverteilung, der beinahe durchgängigen »Strathspey-Rhythmisierung« und dem repetitiven Textinhalt eine starke stilistische Ähnlichkeit zum *port a beul* aufweist.

Auch der Refrain des Songs »A dh'Innse na Firinn« [To Tell You the Truth] ist im Stil eines *port a beul* gehalten. Die Natur des *port* als ursprüngliche Tanzmelodie findet sich sowohl in der starken Rhythmisierung und dem hohen Tempo wieder als auch in den mehr oder weniger sinnfreien Lyrics *A dh'innse na firinn cha creidinn sa na briathran* [To tell you the truth I could not believe the words]. Sinnfrei deshalb, weil die Phrase mehrfach wiederholt wird, ohne dass aufgeklärt würde, um welche Nachricht es sich denn eigentlich handelt. Es wird somit – wie in vielen *puirt* – kein bedeutungsschwerer Textinhalt transportiert, die Worte dienen lediglich als ›Medium‹ und rhythmische Unterstützung der Melodie. Auf der textlich-stilistischen Ebene ordnen sich Runrig mit diesem kleinen Song im Übrigen in die Tradition gälischer Song-maker bzw. Barden wie Murdo Macfarlane oder Dòmhnall Ruadh Chorùna ein. Der allgemeine Inhalt, insbesondere die erste Textzeile *An cuala tu an naidheachd* [did you hear the news], reflektiert zum einen die Funktion des Barden als Überbringer von Nachrichten und Kommentator lokaler Ereignisse, gleichzeitig ist diese als geradezu formelhaft zu betrachten und häufig als Eröffnung von Songs zu finden,³¹⁵ durch die der Zuhörer ein Insider wird, »a member of the audience rather than the subject of a song, or possibly the victim of a satire«.³¹⁶ Dieses Feature sei – so Thomas McKean – ein Merkmal mündlich komponierter und weitergegebener Songs in ganz Europa.³¹⁷

Der Song »Meadhan Oidhche air an Acairseid« hingegen ist als eine Art Waulking Song angelegt, wovon der Wechsel von gesungenen bzw. gesprochenen Passagen in Strophe/Bridge und dem Gruppengesang im Refrain zeugt, der gegen Ende des Songs gar von den weiblichen Mitgliedern des Glasgow Hebridean Gaelic Choir übernommen wird – eine klare Referenz an die traditionelle Aufführungspraxis von Waulking Songs, die üblicherweise von Frauen gesungen wurden. Darüber hinaus wird durch Schlagzeug und Percussion im Refrain rhythmisch das Schlagen des Tweeds auf das Waulking Board nachgebildet.

»Ruh nan Cudaigean« vom Album *Recovery* ist ein typischer Work Song bzw. Song of Occupation, wie es sie in der gälischen Songkultur um die verschiedensten Tätigkeiten gibt, etwa Rowing Songs, Milking Songs oder, wie in dem vorliegenden Fall, Fishing Songs. Die einzelnen Strophen zeichnen die Prozedur des Kohlfischfangs nach, vom Vorbereiten der Schnecken als Köder bis zu fertigen Fang. Der sich häufig wiederholende Text mit den einzelnen Arbeitsschritten spiegelt die repetitive Arbeitsweise wieder, im Refrain finden sich die für gälische Work Songs so typischen Vocables wieder.

Am deutlichsten zeigen sich die Bezüge zu traditionellen Stilistiken oder Songarten jedoch in den Liedern, die mehr oder weniger deutlich an den gälischen Psalmgesang angelehnt sind. Hierzu zählen beispielsweise die Songs »Abhainn An T-Sluaigh« und vor allem »An Ubhal as Àirde«.

315 Beispielhaft etwa in dem Waulking Song »An Cuala Sibh mar dh'Èirich Dhòmhs'« [Have You Heard What Befell Me], interpretiert von Miss Bella MacPhail. Siehe *School of Scottish Studies: Bu Chaoin Leam Bhith 'n Uibhist – Gaelic Songs from the North Uist Tradition*, Scottish Tradition Series 25 (Greentrax, 2013), Tr. 2.

316 McKean, Thomas: »Tradition and Modernity«, S. 138.

317 Ebd.

4.2.4 Exkurs: Religion und Kulturkontakt – Gälische Psalmen im Prozess musikalischer Hybridisierung³¹⁸

Das Gaelic Psalm Singing ist eine jahrhundertealte religiöse Gesangstradition, die in dieser Form einzigartig auf der Welt ist. Wirkt sie für Außenstehende beim ersten Hören womöglich ungewohnt und befremdlich, ist sie für die Beteiligten selbst eine zutiefst bewegende, emotionale und spirituelle Erfahrung. Zunächst soll ein kurzer Überblick über die Entstehung, historische Entwicklung sowie Praxis dieser idiosynkratischen Form der Lobpreisung Gottes gegeben werden. Anschließend erfolgt eine Rückbesinnung auf die von Elka Tschernenkoshewa als für den Hybridisierungsprozess zentral erachteten Fragen nach der Prozessualität, Differenz und Beziehung. Während der Aspekt der Prozessualität durch die Beschreibung der Transformation gälischer Songs im Zuge von Revivalprozessen und der Gesichtspunkt der Differenz (und teilweise auch der Beziehung) durch die Analyse der Vermischung von gälischer traditioneller Musik und anglo-amerikanischer Pop- und Rockmusik auf der Werkebene bereits geschehen ist, soll nun noch einmal die Frage nach der Beziehung gestellt werden unter Zuhilfenahme der Modelle Baumanns und Holzingers. Anhand zweier Beispiele soll aufgezeigt werden, wie Capercaillie und Runrig mit der musikalischen Tradition umgehen, sie transformieren und einer breiten Zuhörerschaft zugänglich machen.

Zur Entstehung und historischen Entwicklung des gälischen Psalmgesangs

Mitte des 16. Jahrhunderts breitete sich unter Führung von John Knox, dessen religiöse Auffassungen maßgeblich von der Lehre John Calvins beeinflusst waren, die Reformation in Form des Presbyterianismus in ganz Schottland aus.³¹⁹ Dieses führte, wie in anderen Teilen Europas auch, zu erheblichen Veränderungen der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes. Während zuvor die musikalische Lobpreisung Gottes allein dem Chor vorbehalten war, sollten von nun an alle Mitglieder der Gemeinde daran teilhaben dürfen – die Religionsausübung als individueller Akt, durchgeführt in der Sprache des Volkes statt auf Latein, geleitet vom Grundsatz der Einfachheit und Schlichtheit. Um der angestrebten Simplizität Genüge zu tun, wählte man die Psalmen Davids. Diese wurden unisono und unbegleitet gesungen, eine Praxis, die von den englischen Puritanern übernommen worden war.³²⁰ Die Melodien, die dazu genutzt

318 Passagen des folgenden Teilkapitels wurden zuvor bereits veröffentlicht in: Schröder, Martin: »Gaelic Psalm Singing« im Prozess musikalischer Hybridisierung«, in: Krämer, Oliver/Schröder, Martin (Hg.): »Hebt man den Blick, so sieht man keine Grenzen«. *Grenzüberschreitung als Paradigma in Kunst und Wissenschaft. Festschrift für Hartmut Möller zum 60. Geburtstag*, Essen 2013, S. 155–170. Eine erweiterte Version davon wurde publiziert unter: Schröder, Martin: »Transforming Tradition: Gaelic Psalms in the Works of Capercaillie and Runrig«, <https://norient.com/sites/norient.com/files/2019-06/Transforming-tradition-Gaelic-psalms-in-the-works-of-Capercaillie-and-Runrig.pdf>, Stand: 09.06.2021.

319 Reiniger, Frank: »John Knox«, in: Bautz, Friedrich Wilhelm (Hg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 4, Herzberg 1992, Sp. 173–179.

320 MacLeod, Morag: Liner Notes zu *School of Scottish Studies: Gaelic Psalms from Lewis*, Scottish Tradition Series 6 (Greentrax, 1994), S. 2–4, hier S. 2.

wurden, waren mitunter nicht sehr alt. Viele von ihnen waren nicht einmal schottischen Ursprungs sondern stammten von Komponisten aus England oder vom Festland.³²¹

Die Psalmen wurden jeweils vierzeilig und syllabisch im Ballad Meter vertont. Dieses Versmaß mit einem Wechsel aus vierhebigen und dreihebigen Jambus stellt zwar eine Variante des Common Meter (CM, a-b-a-b) dar, ist aber weniger streng in der Form, da sich nur die jeweils zweite und vierte Zeile reimen müssen (x-a-x-a). In den Lowlands von Schottland wurden die neuen Psalmvertonungen gut aufgenommen, da den Menschen das Versmaß von vielen traditionellen Songs und Balladen her bereits vertraut war.³²² Da in vielen Gemeinden ein großer Teil der Menschen des Lesens nicht mächtig war, wenngleich Schottland ein Land mit langer und hoher Schriftkultur ist, wurde im Gottesdienst die 1644 von der Westminster Assembly of Divines sanktionierte Praxis des ›reading the line‹ übernommen.³²³ Dabei gibt ein Vorsänger (Precentor) die jeweilige Verszeile vor, die danach von der gesamten Gemeinde wiederholt wird. Diese Praxis war nicht nur in Schottland und England sondern auch in anderen Ländern Europas wie Deutschland und Ungarn sowie in Amerika bekannt und hält sich dort unter anderem in einigen Gemeinden der Old Time Baptists in den Appalachen sowie der Black Primitive Baptists in Alabama/USA.³²⁴

Erst gut hundert Jahre nachdem die Reformation durch John Knox nach Schottland gebracht worden war, wurden die ersten Psalmsammlungen in gälischer Sprache gedruckt (1659).³²⁵ Dabei wurde das Versmaß unverändert übernommen, damit die gleichen Melodien genutzt werden konnten. Das Common Meter bzw. Ballad Meter ist der gälischen Sprache und Literatur jedoch fremd und war daher dem gälischsprachigen Hö-

321 Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 261.

322 Das Versmaß der Psalmen findet sich beispielsweise in der Child Ballade »Tam Lin« oder den Burns-Songs »Auld Lang Syne« und »My Love Is Like a Red Red Rose«.

323 Westminster Assembly: *Directory of Public Worship* (1645), <https://www.freechurchcontinuing.org/about/worship>, Stand: 09.06.2020. Dort heißt es im Abschnitt *Of Singing of Psalms*: »But for the present, where many in the congregation cannot read, it is convenient that the minister, or some other fit person appointed by him and the other ruling officers, do read the psalm, line by line, before the singing thereof.«

324 Dargan, William T.: *Lining Out the Word: Dr. Watts Hymn Singing in the Music of Black Americans*, Berkeley/Los Angeles/London 2006, S. 25–28. Vgl. Campbell, Norman: »Giving Out the Line: A Cross-Atlantic Comparison of Two Presbyterian Cultures«, in: *Scottish Reformation Society Historical Journal* 1 (2011), 241–265. Nachdem er Gemeinsamkeiten zwischen dem ›lining out‹ beim Hymnengesang in Gemeinden der Black Primitive Baptists und dem Gaelic Psalm Singing auf den Äußeren Hebriden entdeckt hatte, entwickelte Willie Ruff, Professor of Music an der Yale University, vor einigen Jahren die Theorie, die Praxis des ›Vorsingens‹ sei mit schottischstämmigen Sklavenhaltern nach Amerika gelangt. Diese Vermutungen riefen insbesondere in Schottland ein breites Medienecho hervor. Gleichwohl ist diese These umstritten. In seiner Dekonstruktion dieser Theorie konstatiert Terry Miller, dass beide Praktiken vielmehr auf eine englische Tradition zurückzuführen sind, die mit der Zeit zurückging und verschwand. Vgl. Miller, Terry: »A Myth in the Making: Willie Ruff, Black Gospel and an Imagined Gaelic Scottish Origin«, in: *Ethnomusicology Forum* 18/2 (2009), S. 243–259. Darüber hinaus weist John Purser auf Ähnlichkeiten mit dem Gesangsstil der koptischen Christen in Äthiopien hin. Vgl. Purser, John: *Scotland's Music*, S. 39.

325 Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 261.

rer unvertraut.³²⁶ Versmaß und Sprache harmonierten nicht miteinander. Dies mag ein weiterer Grund dafür sein, warum sich die Tradition des ›reading the line‹ in manchen Gemeinden der Äußeren Hebriden bis heute gehalten hat. Das Vorsingen bricht die vierzeilige Strophenform auf und schwächt somit die ›Auswirkungen‹ des Versmaßes ab.³²⁷

Der Gesang des Precentors hat in den Gemeinden der schottischen Highlands und Islands, in denen musikalische Traditionen überwiegend mündlich tradiert wurden, darüber hinaus eine Erinnerungsfunktion. Der Vorsänger gibt den Text und die Melodie sowie eine konkrete Tonhöhe vor.³²⁸ Dabei beginnt er die ersten beiden Verszeilen allein, während die Gemeinde unisono in den Gesang einstimmt. Die dritte und vierte Zeile erfolgt im Wechselgesang zwischen Precentor und Gemeinde. Die Melodie wird dabei sehr langsam gesungen und melismatisch ›gedehnt‹. Dadurch kommt es zu gesanglichen Überlappungen zwischen Vorsänger und Gemeinde, gleichzeitig wird eine sehr erhabene Atmosphäre erzeugt, wenngleich der Anlass, nämlich die Lobpreisung Gottes, ein freudiger ist. Da jedes Gemeindemitglied die Melodie individuell im Tempo variiert und mittels Durchgangstönen und Ornamentierungen verziert – besonders stark auf den Hebrideninseln Lewis und Harris – entsteht in freier Heterophonie ein changierendes Klanggebilde, das den gesamten Kirchraum erfüllt.³²⁹ Der Gottesdienst wird somit auch in musikalischer Hinsicht zu einer sehr intimen und persönlichen Angelegenheit.³³⁰ Durch die extreme melismatische Dehnung können diese »long tunes«, wie die gälischen Psalmen auch genannt werden, die vierfache Länge der ursprünglichen Melodie annehmen, die aufgrund der starken Verzierung und der heterophonen Singweise kaum mehr zu erkennen ist. Die Ornamentierung der Tunes hat ihren Ursprung im gälischen Gesangsstil, ist aber wahrscheinlich auch stark von der klassischen Musik der Great Highland Bagpipe, dem *piobaireachd* bzw. *ceòl mòr*, beeinflusst, dessen Wesensmerkmal die zunehmende Variation und Verzierung eines musikalischen Themas [gäl. *urlar*] ist.³³¹

326 Thomson, Robert L.: »Metrical Psalms«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 244.

327 MacLeod, Morag: Liner Notes zu School of Scottish Studies: *Gaelic Psalms from Lewis* (wie Anm. 320, Kap. 4), S. 2.

328 Ebd., S. 3. Dabei entscheidet der Precentor spontan, welche Melodie auf den Psalmtext gesungen werden soll. Vgl. Gespräch zwischen Phil Cunningham und Calum Martin in: »Gaelic Psalm Singing«, www.youtube.com/watch?v=w62TN2iCP1g, hochgeladen von dsplgb am 01.08.2010, Stand: 10.06.2020, Min. 1:44-1:59.

329 Zum Nachvollzug der Aufführungspraxis sei an dieser Stelle auf die von Calum Martin produzierten CDs *Salm Vol. I & II* (Ridge Records, 2003) hingewiesen.

330 Margaret Stewart berichtet von ihren persönlichen Erfahrungen mit der Performanz gälischer Psalmen im häuslichen Umfeld: »In the home we had evening worship, where my grandfather would ›read The Book‹ – he would also ›precent‹ a psalm at the beginning and end of worship; we were encouraged to sing along to this free style of singing, thus we were subjected, on a daily basis, to the glorious ornamentation which was such an exceptional feature of Lewis traditional singing.« Zitiert nach: Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart« (wie Anm. 512, Kap. 2), S. 21.

331 Davie, Cedric Thorpe: *Scotland's Music* (wie Anm. 23, Kap. 2), S. 36. Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 261.

Die Ursprünge der Psalmmelodien gerieten mit der Zeit in Vergessenheit – auch weil diese durch die Verzierungen kaum noch Ähnlichkeiten mit den originären Tunes aufweisen. 1844 konnte Joseph Mainzer in einer systematischen Untersuchung jedoch nachweisen, dass die »long tunes« extrem verzierte Versionen der Lowland Psalter Tunes sind.³³²

Wenngleich die Gälischen Psalmen Ende des 19. Jahrhunderts aus dem allgemeinen Gebrauch verschwanden, können sie heute vereinzelt in gälischen Gottesdiensten der Presbyterian Church und in Familiengottesdiensten gehört werden.³³³ Diese Tradition hat sich jedoch nicht nur in diesen Kontexten gehalten. Auch Capercaillie haben sich dieses Genres angenommen, doch ist es insbesondere im Werk Runrigs präsent.

Die nachfolgende Analyse konzentriert sich dabei hauptsächlich auf die Stücke »Gaelic Psalm Theme« (Capercaillie, *Glenfinnan (Songs of the '45)*) und »An Ubhal as Àirde« (Runrig, *The Cutter and the Clan*). Dabei soll die Frage beantwortet werden, wie sich die Beziehung der unterschiedlichen musikalischen Elemente innerhalb der Stücke beschreiben lassen. Anwendung findet hierbei vorrangig das im Hybriditätskapitel 4.2.1 vorgestellte Transkulturationsmodell Max Peter Baumanns.

Die hybride Verarbeitung gälischer Psalmen in den Songs »Gaelic Psalm Theme« (Capercaillie) und »An Ubhal as Àirde« (Runrig)

Der Titel »Gaelic Psalm Theme« befindet sich auf dem Album *Glenfinnan (Songs of the '45)*. Die Songs des Albums wurden im Jahr 1995 für die BBC TV-Dokumentation *Raising the Standard* aufgenommen anlässlich des 250-jährigen Jubiläums der erfolglosen Jacobite Rebellion von 1745, im Zuge derer Charles Edward Stuart die Rückkehr der katholischen Stuarts auf den schottischen und englischen Thron erzwingen wollte.³³⁴ In Glenfinnan am Loch Shiel begann der Aufstand, als dort am 19. August 1745 die Standarte der Stuarts gehisst wurde. Der Track »Gaelic Psalm Theme« selbst ist einer von zwei zusätzlichen Songs auf dem Album und wurde ebenfalls im Jahr 1995 für die ITV-Dokumentation *The Making of Rob Roy* produziert.³³⁵

Grundlage des »Gaelic Psalm Theme« von Capercaillie ist die historische Aufnahme eines gälischen Psalmgesangs aus dem Archiv der School of Scottish Studies, die 1994 mit der Sammlung *Gaelic Psalms from Lewis* als sechster Teil der Scottish Tradition Series von Greentrax Records veröffentlicht worden war. Auf ihr sind der Precentor Donald MacLeod samt Gemeinde zu hören, wie sie die ersten beiden Verse des Psalm 46 zur Tune »Stroudwater« singen.³³⁶ Diese Audioaufnahme wird im Verlauf des Songs in eine Begleitung aus Synthesizer-Pads sowie Drum- und Percussion-Samples eingebettet.³³⁷

332 Vgl. Mainzer, Joseph: »Introduction«, S. viiif. Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 262f.

333 MacLeod, Morag: Liner Notes zu School of Scottish Studies: *Gaelic Psalms from Lewis*, S. 3.

334 Capercaillie: Liner Notes zu *Glenfinnan (Songs of the '45)* (Survival, 1998), S. 5.

335 Ebd., S. 2.

336 School of Scottish Studies: *Gaelic Psalms from Lewis*, Scottish Tradition Series 6 (Greentrax, 1994), Tr. 2.

337 Diese Vorgehensweise erinnert stark an Paul Mounseys im Jahr zuvor produzierte Album *Nahoa* (Iona Records, 1994). Auch im Track »Passing Places« ist die gesampelte Aufnahme der Verse 3 und 4 des gälischen Psalmes 79 »Martyrs« (entnommen aus: School of Scottish Studies: *Gaelic Psalms*

Den Beginn des Stücks dominiert ein weicher, flächiger Synthesizer-Sound. Der Synthesizer setzt zunächst auf der Quinte f-c' ein und deutet nachfolgend mit dem Tonmaterial as, b, c', es' und f' eine pentatonische Melodie an, die sich minimalistisch über dem Halteton f entspinnt, wodurch ein tiefer Bordunklang erzeugt wird. In das Klanggebilde wird schließlich das gesampelte Geräusch von fallendem Regen gemischt. Durch den Einsatz eines starken Halleffekts in Verbindung mit einem Slow Attack und langem Decay³³⁸ des Synthesizer-Pads wird dem Sound-Design eine große Weite verliehen und gleichzeitig eine erhabene Stimmung erzeugt, die womöglich die beinahe meditative Atmosphäre, die beim Singen von gälischen Psalmen entsteht, nachempfinden soll. Ferner nimmt der Synthesizer bereits einige wenige Töne des Vorsängers vorweg, leitet damit subtil zum Einsatz des Precentors über und gibt gleichzeitig den harmonischen Rahmen des Stückes vor. Durch den Einsatz von Naturgeräuschen (Regen) und die Fokussierung auf das Erzeugen von Atmosphäre schlagen Capercaillie musikalisch einen Bogen zur Ambient Music, einem Genre, das hauptsächlich von elektronisch erzeugter Instrumentalmusik bestimmt ist, mit dem Ziel, spezifische (zumeist ruhige) Stimmungen zu erzeugen. Changierenden Soundstrukturen wird dabei Vorzug gegeben vor melodischen Linien. In den Liner Notes zu seinem Album *Music for Airports/Ambient 1* (EG, 1978) konstatiert Brian Eno: »ambient music is intended to induce calm and a space to think.«³³⁹ Damit ist auch ein Besinnen auf sich selbst gemeint. Auf einer übergeordneten intentionalen Ebene wird somit die Verbindung zum gälischen Psalmgesang dahingehend hergestellt, als dass diese Form des Kollektivgesangs auch einen Raum schafft im religiösen Sinn, einen Raum zur Lobpreisung Gottes, durch die individuelle Ausgestaltung hinsichtlich Tempo und Ornamentierung, der Gesang darüber hinaus aber auch ein höchst subjektiver Akt ist.

Im weiteren Verlauf des Songs steht die rekontextualisierte Aufnahme des Psalmgesangs eindeutig im Zentrum, die jedoch nicht in ihrer vollen Länge gebraucht wurde. Nach dem Ende der dritten Zeile von Vers zwei wird der Song ausgeblendet. Darüber hinaus ist sie jedoch in Tonhöhe oder Geschwindigkeit nicht bearbeitet worden. Gleichwohl ist sie hinsichtlich des Raumklangs nach hinten positioniert worden. Somit wird nicht nur der Eindruck erweckt, der Gesang gleiche einem ›Echo aus einer längst vergangenen Zeit‹, durch den starken Halleffekt kommt es zu einer Vermischung mit den Synthesizer-Sounds. Der Gesang der Originalaufnahme wird quasi als ein weiteres ›Instrument‹ genutzt und fügt sich somit konsequent in die Stilistik des Ambient ein. Mit Beginn der zweiten Zeile des ersten Verses mischen sich zusätzlich zu den Synthesizer-Flä-

from Lewis [wie Anm. 336, Kap. 4], Tr. 1) zu hören. Die Stilistik und das Arrangement mit Synthesizer und Drum Machine gleichen dem Stück von Capercaillie in verblüffender Weise. Darüber hinaus ist auf demselben Album auch der Psalm 46 »Stroudwater« im Track »My Faithful Fond One« verarbeitet. Es ist daher zu vermuten, dass Capercaillie sich von der Arbeit Mounseys haben inspirieren lassen oder diese zumindest gekannt haben. Vgl. Turauskis, Mark: »A Scottish Sample« (wie Anm. 102, Kap. 3), S. 19. Vgl. Harper, Colin: »Nahoo to You Too« (wie Anm. 102, Kap. 3), S. 19.

338 Die Attack-Zeit gibt an, wie schnell ein Sound nach der Initiierung seine Amplitude erreicht (kurze Attack-Zeit = Fast Attack), während die Decay-Zeit den Zeitraum definiert, den ein Sound bis zum Verklingen benötigt (langer Zeitraum = langes Decay).

339 Eno, Brian: Liner Notes zu *Music for Airports/Ambient 1* (EG, 1978). Siehe http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html, Stand: 11.06.2020.

chen, zaghaft zunächst, Base Drum-Samples³⁴⁰ in die klangliche Architektur des Songs, die sich sukzessive verdichten, bis sich ab der dritten Verszeile eine erweiterte Drumset- und Percussionbegleitung entfaltet. Das Metrum und die gleichförmige rhythmische Begleitstruktur unterstützen die meditative Stimmung und bilden gleichzeitig einen spannungsvollen Gegensatz zur freien Singweise von Precentor und Gemeinde. Die gedehnte Form des Psalmgesangs wird durch eine minimalistische, geradezu statische harmonische Struktur unterstrichen, in der die Synthesizer-Pads zumeist auf der Tonika f-Moll verharren und nur an wenigen Stellen auf die Subdominantparallele (D^b,VI) bzw. Moll-dominant-Durparallele (E^b,VII) ausweichen, bis sie mit Einsatz des Vorsängers auf Zeile zwei des zweiten Verses gänzlich verstummen. Die Begleitung wird daraufhin bis zum Ende des Songs nur noch von Drumset und Percussion getragen.

Wie ist nun die musikalisch hybride Form des Songs zu bewerten? Wie hoch ist der Grad an Vermischung tatsächlich? Obwohl sich der Psalmgesang durch den Halleffekt und eine changierende Raumpositionierung sehr gut in die Soundarchitektur des Songs einfügt, steht er dennoch strukturell betrachtet isoliert da. Die Audiospur des Gesangs wurde weitestgehend unbearbeitet übernommen. Die hinzugefügte Instrumentierung bildet lediglich eine Begleitung. Die Tradition des gälischen Psalmgesangs trifft zwar auf eine Rock/Pop-typische Instrumentierung, darüber hinaus wird sich Effekten der Soundbearbeitung bedient, deren technologische Grundlagen eng mit der Entwicklung der anglo-amerikanischen Pop- und Rockmusik verbunden sind, eine wirkliche Vermischung findet jedoch nicht statt. Folgt man der Auffassung Max Peter Baumanns, handelt es sich bei dem »Gaelic Psalm Theme« auf struktureller Ebene daher um eine Form der Compartmentalization³⁴¹, bei der die Musik der eigenen Kultur praktisch unbeeinflusst neben den musikalischen Elementen der fremden Kultur steht.³⁴² Durch die Nutzung eines Instrumentariums, das sich aus Elementen verschiedener Kulturen zusammensetzt, liege jedoch – so Baumann – ein Fall von Synkretismus vor.³⁴³ Betrachtet man den Psalmgesang (mit spezifischer Technik, Ornamentierung und Wirkung) wie vorgeschlagen als eigenständiges Instrument, träfe die Deutung Baumanns zu. Kultureller Synkretismus beinhaltet jedoch mehr als den bloßen Mix von Instrumenten. Die verschiedenen Elemente müssen in einen neuen Bedeutungszusammenhang gestellt, gleichsam »reinterpretiert« werden. Dies geschieht auf der übergeordneten kulturellen Ebene. So findet sich in den Liner Notes zum Album folgender Hinweis:

340 Wobei das Sampling, sowohl was Synthese des Sounds betrifft, als auch die die collageartige Verwendung von Samples in Musikstücken, selbst als Form musikalisch/technischer Hybridisierung angesehen werden kann.

341 Auf die Systematik Holzingers bezogen, liegt ein Fall von »Combination« mit niedrigem Verflechtungsgrad vor. Vgl. Holzinger, Wolfgang: »Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music«, S. 280.

342 »[...] the music of the host culture survives practically untouched next to the other type of music.« Siehe Baumann, Max Peter: »The Charango as Transcultural Icon of Andean Music«.

343 »Instrumental ensembles place instruments from diverse cultures together. All kinds of musical instruments can be included, from the traditional *quena* [...] to the country-like jew's harp and synthesizer.« Siehe ebd.

»These songs retrace the steps of those who came down from these mountains 250 years ago to follow Prince Charles Edward Stewart. Despite the attempted annihilation of a culture and a people – Gaelic endures.«³⁴⁴

Ein ursprünglich überwiegend politisch motivierter Kampf der Vergangenheit wird offenbar in einen ›Kampf‹ um kulturelle Anerkennung in der Gegenwart umgedeutet. Durch ihre musikalische Beteiligung an der TV-Dokumentation stellen Capercaillie ihre Musik somit in den Dienst der Sache und leisten einen Beitrag zu einer stärkeren Wahrnehmung der gälischen Kultur, insbesondere der gälischen Sprache (auch wenn der Titel »Gaelic Psalm Theme« ursprünglich für eine andere TV-Produktion komponiert worden ist, ist die Entscheidung, ihn als zusätzlichen Track auf das Album zu nehmen, mit Sicherheit eine bewusste gewesen). Nicht zuletzt erreichen sie dieses Ziel über die hybride Art ihrer Musik, die für die meisten Menschen zugänglicher sein dürfte als der gälische Psalm in seiner ursprünglichen Form.³⁴⁵ Durch diese Rekontextualisierung ist eine notwendige Voraussetzung für kulturellen Synkretismus gegeben, die auch Bohlman im Zusammenhang mit musikalischen Revivals betont, wenn er konstatiert:

»Revival relies heavily on new symbols masquerading as the old. Thus, when borrowing folk music from the past, the revivalist assumes that the audience will simultaneously imagine one set of values, strip those values from the music, and allow new, presumably immanent, values to assert themselves.«³⁴⁶

Der Song »Gaelic Psalm Theme« kann daher in dem Kontinuum der Transkulturationsformen nach Baumann zwischen Compartmentalization und Synkretismus verortet werden, je nachdem, welche Deutungsebene bei der Interpretation herangezogen wird.

Runrigs Calum und Rory Macdonald ihrerseits sind bereits im Kindesalter mit gälischen Psalmen in Kontakt gekommen, die einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben.³⁴⁷ So ist es nur folgerichtig, dass sich ihre Spuren auch in den von ihnen geschriebenen Songs ausmachen lassen. In »Stepping Down the Glory Road«³⁴⁸ wählten Runrig einen ähnlichen Ansatz wie Capercaillie und verwendeten die Aufnahme eines gälischen Psalms, in der ein Precentor samt Gemeinde zu hören ist.³⁴⁹ Obgleich die Abpielgeschwindigkeit und somit das Tempo des Gemeindegesangs auf dem Sample erhöht und damit dem allgemeinen Tempo des Songs angepasst worden zu sein scheint, womit eine Veränderung des Ausgangsmaterials und demzufolge ein Fall von Synkretismus vorläge, ist das Sample sehr kurz und – im Gegensatz zu Capercaillies »Gaelic

344 Capercaillie: Liner Notes zu *Glenfinnan (Songs of the '45)* (wie Anm. 334, Kap. 4), S. 6.

345 Baumann spricht in diesem Zusammenhang von der Fähigkeit musikalischer Synkretismen (wie Folk Rock oder Electric Folk), lokale oder regionale Idiome auf eine allgemeine Verstehensebene zu transportieren. Sie bedienen sich eines regionalen Dialekts (musikalische Attribute einer spezifischen Tradition) jedoch einer internationalen Sprache (z.B. anglo-amerikanische Pop- und Rockmusik). Vgl. Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival«, S. 81.

346 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 131.

347 Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 20.

348 Runrig: *Capture the Heart* [EP] (Chrysalis, 1990), Tr. 1.

349 Das Sample ist an mehreren Stellen im Mix zu hören, besonders deutlich jedoch zu Beginn. Siehe ebd., Min. 0:01-0:12.

Psalm Theme« – nicht integraler Bestandteil der Songarchitektur, weshalb in diesem Zusammenhang durchaus auch von Compartmentalization gesprochen werden kann. In den Songs »Dust«³⁵⁰ und »Abhainn an t-Sluaigh«³⁵¹ wird der Stil gälischer Psalmen vorwiegend durch ein Call-and-Response-Prinzip imitiert (wobei die Response gesanglich von der gesamten Band gestaltet wird) sowie eine verstärkte Melodievariation und Ornamentierung im Gesang des Solosängers. Stärker noch ist der Einfluss der Psalmen im Song »Oran«³⁵² auf dem Album *The Stamping Ground* zu vernehmen – ebenfalls durch Ornamentierung der Melodie und ein Call-and-Response – in diesem Fall jedoch besonders durch die gesangliche Dehnung des wiederholten Motivs aufgrund rhythmischer Augmentation, eines der zentralen Merkmale gälischer Psalmen. Auch die Refrainmelodie wirkt in ihrer Phrasierung »frei« gedehnt, wodurch der zugrunde liegende Puls gekonnt überspielt wird – ein eindrucksvolles Beispiel von musikalischem Synkretismus. Der Song »The Wire«³⁵³ vom Album *Heartland* nimmt das Prinzip, das in »An Ubhal as Àirde« auf dem Nachfolgealbum *The Cutter and the Clan* zur Vollendung gebracht werden sollte, bereits in Teilen vorweg. Über eine textlose, psalmähnliche Melodie im Hintergrund mischen sich gesungene Akkorde, die nach und nach ineinander verschwimmen und den Gesang einer Gemeinde imitieren. Ein Synthesizer, der sich in das Stimmengewicht einfügt, deutet eine Art Bordun an, während ein großzügiger Halleffekt für eine räumliche Weite sorgt.³⁵⁴ Es ist jedoch der Song »An Ubhal as Àirde« [The Highest Apple], der mehr als alle anderen Werke Runrigs mit den gälischen Psalmen verbunden wird, und dessen Refrain abschließend betrachtet werden soll.

Auch in ihm wurde der gälische Psalmgesang verarbeitet, jedoch auf eine gänzlich andere Art und Weise als im angeführten Beispiel von Capercaillie. Der Song »An Ubhal as Àirde« stellt die Verbindung zu den gälischen Psalmen auf inhaltlicher Ebene durch seinen religiösen Kontext her. In kontemplativer Versenkung durch die Betrachtung der Natur erkennt das lyrische Ich sich selbst als deren Teil und somit als Teil der Schöpfung Gottes. Diese Einsicht wird in der zweiten Strophe durch ein Bild des Gartens Eden symbolisiert, das sich vor seinem inneren Auge entfaltet. In der metaphorischen Sprache des Songs mag der »höchste Apfel« das Streben nach religiöser oder auch Selbsterkenntnis symbolisieren, die zu erlangen der Betrachter eines Tages für sich selbst erhofft.³⁵⁵ Auch Calum Macdonald betont die religiösen Aspekte des Songs:

»An Ubhal as Àirde« is just really about everything religion is about. It's about death, salvation and the hope for eternal life. The chorus is inspirational and expresses spirituality. It's an expression of faith.«³⁵⁶

350 Runrig: *Recovery*, Tr. 10.

351 Runrig: *The Big Wheel*, Tr. 3.

352 Runrig: *The Stamping Ground*, Tr. 12.

353 Runrig: *Heartland*, Tr. 9.

354 Ebd., Min. 0:00-0:57.

355 Refrain: »Seididh gaoth is dearrsaidh grian/Tro mheas nan croabhan linn gu linn/Ach thig an là is thig an t-àm/Airson an ubhal as àirde/Air a'chraobh a bhuaìn« [The winds will blow and the sun will shine/From generation to generation through the trees of the garden/But the day and the hour will surely come/To take the highest apple from the knowledge tree].

356 Runrig: *City of Lights* (wie Anm. 74, Kap. 3), Min. 37:17-37:36.

Auch in »An Ubhal as Àirde« kreieren E-Gitarre, Synthesizer und der ruhige gedehnte Gesang Donnie Munros in den Strophen eine meditative Stimmung, die die Kommunikation des religiösen Textinhalts gut zu unterstützen vermag. Die Band wollte jedoch den spirituellen Charakter des Stücks stärker herausstellen, weshalb sie sich eines technischen Tricks bediente. Der Refrain wurde von den Bandmitgliedern im Stil gälischer Psalmen eingesungen, das heißt, sehr gedehnt mit individueller gesanglicher Verzierung. Von dem Gesang wurden mit dem Tape Recorder verschiedene Spuren in unterschiedlichen Aufnahmetempi angelegt. Spielte man die Spuren mit beschleunigter Aufnahmegeschwindigkeit in Normalgeschwindigkeit ab, hatte dies eine Absenkung der Tonhöhe zur Folge. Den gegenteiligen Effekt erzielte man mit den verlangsamten Spuren. Auf diese Weise wurden tiefe Männerstimmen und hohe Frauenstimmen und somit der Gesang einer ganzen Gemeinde simuliert.³⁵⁷ Die Stimmen wurden allerdings nicht unisono eingesungen, wie für den gälischen Psalmgesang typisch, sondern in mehrstimmigem Satzgesang.³⁵⁸ Zusätzlich wurde im Hintergrund der Ausschnitt eines gälischen Psalmgesangs in die Aufnahme gemischt, der besonders deutlich am Schluss des Songs zutage tritt, wenn sich in die letzten Töne des Hauptgesangs die Stimme des Precentors mischt und diese eine Oktave höher umspielt. Darüber hinaus erzeugen – wie auch beim »Gaelic Psalm Theme« – ein großzügig eingesetzter Halleffekt wie auch die Synthesizerflächen eine große räumliche Weite.

Während in der Capercaillie-Aufnahme die Instrumentierung lediglich als Begleitung zur exponierten Aufnahme des Psalmgesangs fungiert, wird in »An Ubhal as Àirde« der Stil einer musikalischen Tradition durch den Gesang selbst, vor allem aber unter Zuhilfenahme bestimmter Studioteknik nachgebildet. In diesem Fall liegt daher, auch durch die adaptierte Mehrstimmigkeit eine Form des Synkretismus bereits auf musikalischer Ebene vor. Dass es sich bei der musikalischen Tradition, auf die beim Gesang des Refrains Bezug genommen wird, um gälische Psalmen handelt, ist nicht wie beim »Gaelic Psalm Theme« direkt ersichtlich, schon allein durch die Betitelung des Stückes, sondern nur mit entsprechendem Vorwissen möglich.

Wie Capercaillie haben Runrig durch ihr Schaffen, insbesondere auch mit ihrem Song »An Ubhal as Àirde«, der gälischen Sprache und Musik im Allgemeinen und dem gälischen Psalmgesang im Speziellen eine erhöhte nationale wie internationale Sichtbarkeit und Wahrnehmung beschert. Dies äußerte sich beispielsweise in einer gemeinsamen Aufführung des Songs mit einer Baptistengemeinde in Harlem/New York, in der indirekt die transatlantische Verbindung durch eine geteilte musikalische Tradition zelebriert wurde,³⁵⁹ vor allem aber durch die Tatsache, dass »An Ubhal as Àirde« der erste gälischsprachige Song war, der sich in den UK Top 20 platzieren konnte,³⁶⁰

357 Siehe die Ausführungen Rory Macdonalds in: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 51.

358 Da die Mehrstimmigkeit dem Gaelic Song an sich fremd ist, kann diese Praxis ebenso als hybrid angesehen werden, als eine Form des Synkretismus, bei der sich Elemente der abendländischen Kunstmusik mit der Tradition des Gaelic Song vermischen.

359 Runrig: *Air an Oir* (STV, 1993; DVD-Veröffentlichung 2005, Ridge Records), 26:18-29:00. Siehe auch Anm. 324, Kap. 4 über die Gemeinsamkeiten des gälischen Psalmgesangs mit dem Hymnengesang in einigen Baptistengemeinden der USA.

360 Official Charts: »An Ubhal as Àirde« (wie Anm. 89, Kap. 3), Stand: 11.06.2020.

nachdem er in einem gänzlich unreligiösen Kontext popularisiert worden war – durch die Verwendung in einer TV-Werbung für den Brauereikonzern Carlsberg.³⁶¹

Im vorangegangenen Kapitel ist das Phänomen der kulturellen Hybridisierung ausführlich beschrieben worden. Dieser liegen »cultural flows« zugrunde, welche ein Aufweichen von Grenzen und starrer Kategorien und eine Vermischung musikalischer Stiliketten, Genres oder auch instrumentaler Setups befördern. Diesen Entwicklungen kann man skeptisch, objekt-orientiert, bewahrend, rekulturierend gegenüberstehen oder man kann sie – wie es Runrig und Capercaillie getan haben – als Chance sehen für die kreative Produktion und auch Distribution neuer Musik.

Anhand ausgewählter Beispiele aus dem Œuvre der beiden Gruppen ist aufgezeigt worden, wie sich verschiedene musikalische Elemente populärer Musikstile und der traditionellen gälischen Musik auf Werkebene gegenseitig beeinflussen und zu welchem Grad diese eine Verbindung eingehen. Die Vorstellung eines Kontinuums des musikalischen »Synkretismus« zwischen den Polen »Compartmentalization« und »Transformation«, wie Baumann es vorschlägt, erscheint zur Beschreibung hierbei zielführender als eine Kumulation verschiedener Kategorien im Sinne Holzingers. Es ist ebenfalls betont worden, dass es im Fall musikalischer Synkretismen zu einer Veränderung und/oder Rekontextualisierung des musikalischen Materials kommen muss. Am Beispiel der Gruppe Runrig ist darüber hinaus anhand des Phänomens der »Traditionalisierung« demonstriert worden, dass Hybridisierungen in der Regel nicht eindimensionale, sondern vielschichtige, multidirektionale und damit transkulturelle Prozesse sind. Dies erfordert zumindest in diesem konkreten Fall auch eine Adaption der Genredefinition »Folk Rock«, da sich die Verbindung zur musikalischen Tradition eben nicht primär über die Instrumentierung offenbart, sondern sich auf verschiedenen Ebenen und durch eine Vielzahl unterschiedlicher Parameter manifestiert. Gleichzeitig zeigte sich – auch im Gespräch mit den Mitgliedern Runrigs – dass sich solche Prozesse nicht nur »intentional« oder »natürlich« vollziehen, wie Sarah Weiss formuliert hat, sondern diese sowohl intentional im Sinne einer absichtsvollen kompositorischen Handlung ablaufen als auch unbewusst, womit sie in natürlicher Weise das Handeln der Musiker bestimmen.

An musikalische Synkretismen entzündeten sich jedoch immer wieder – und insbesondere im Zuge von Revivalprozessen – hitzige Debatten. Häufig thematisieren diese die Frage nach der »Authentizität« solcher Musik. Im folgenden Kapitel soll daher ergründet werden, welche Formen von Authentizität neben einer Treue bezüglich einer angenommenen historischen Aufführungspraxis noch Anwendung finden können auf die Musik Runrigs und Capercaillies und inwiefern diese Frage für die Musiker bzw. Mitglieder der gälischen Musikszene überhaupt eine Relevanz besitzt.

361 »Carlsberg (Lager) »Cricket on Beach« Advert 1994« (wie Anm. 88, Kap. 3), Stand: 11.06.2020. Bezeichnenderweise wurde für den 42 Sekunden dauernden Spot nicht etwa der Refrain genutzt, sondern die dritte Strophe. Womöglich erschien den Produzenten des Spots der Gesang im Refrain doch zu »fremdartig« und nicht »massenkompatibel«.