

Martin Schröder

DAS REVIVAL DER TRADITIONELLEN GÄLISCHEN MUSIK SCHOTTLANDS

Die Bands Runrig und Capercaillie

[transcript] Musik und Klangkultur

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Martin Schröder
Das Revival der traditionellen gälischen Musik Schottlands

Musik und Klangkultur | Band 70

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Martin Schröder (Dr. phil.), geb. 1983, ist Studienrat an einem Rostocker Gymnasium und studierte Musik, Geschichte und Klavier an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, der Universität Rostock sowie der Royal Scottish Academy of Music and Drama Glasgow (heute RCS). Er arbeitete als Dozent, Klavierlehrer und freier Musiker und war an der Herausgabe mehrerer Noteneditionen beteiligt. Seine Forschungsinteressen umfassen die traditionelle Musik der britischen Inseln, Shantys und Sea Songs, Musik und Film sowie Fragen der interkulturellen Musikpädagogik.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Martin Schröder

Das Revival der traditionellen gälischen Musik Schottlands

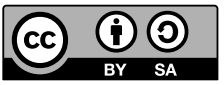
Die Bands Runrig und Capercaillie

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) - 534455547.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de/ abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld
© Martin Schröder

Umschlaggestaltung: Jan Gerbach, Bielefeld
Umschlagabbildung: »Clachan Sands, North Uist« von Barbara Jones
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839472682
Print-ISBN: 978-3-8376-7268-8
PDF-ISBN: 978-3-8394-7268-2
Buchreihen-ISSN: 2703-1004
Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Anmerkungen 7

Einleitung 9

Musikalische Transformationsprozesse – Das Revival gälischer traditioneller Musik in Schottland

1. Das Revival traditioneller Musik – Theoretische Überlegungen 25
1.1 Traditionelle Musik/Folk Music – Zur Problematik der Begrifflichkeiten 26
1.2 Revival – Theoretische Annäherung an ein dynamisches Konstrukt 39

2. Historische und musikalische Entwicklung der Folk Revivals in Schottland 49
2.1 Die Entwicklung bis zum Second Folk Revival 50
2.2 Das Second Folk Revival 79

Die Musik der Gruppen Runrig und Capercaillie im Spannungsfeld musikalischer Transformationsprozesse

3. Die Gruppen Runrig und Capercaillie Biographien, musikalische Ansätze und Zugänge und stilistische Entwicklungen 169
3.1 Runrig 170
3.2 Capercaillie 197

4. Systematische Untersuchung der Musik Runrigs und Capercaillies 227
4.1 Electric Folk und Folk Rock als Genre 227
4.2 Die Musik Runrigs und Capercaillies als Phänomen musikalischer Hybridisierung 249
4.3 Die Frage nach Authentizität als ein zentraler Diskurs musikalischer Revivalbewegungen 317

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Runrig, Capercaillie und die gälische Musiktradition auf dem Weg ins 21. Jahrhundert

5. Das Revival gälischer traditioneller Musik als Prozess von Außendarstellung und Institutionalisierung 347
5.1 Die *Fèisean*-Bewegung 348
5.2 Transformations- und Institutionalisierungsprozesse im Kontext von Musikfestivals 359
5.3 Labels 380
5.4 Rundfunk 394
5.5 Institutionalisierung im Bildungsbereich 405

6. Gälische traditionelle Musik im »Post-Revival«? 423
6.1 Argumente für ein gälisches Post-Revival 423
6.2 Argumente gegen ein gälisches Post-Revival 429

7. Die Bedeutung Runrigs und Capercaillies für die gälische Musikkultur 435
7.1 Runrig und Capercaillie als Teil der Tradition 435
7.2 Der Einfluss Runrigs und Capercaillies auf die Entwicklung und Repräsentation der gälischen Musikkultur und nachfolgende Künstler 444

8. Zusammenfassung und Ausblick 465

Literaturverzeichnis 475

Abbildungsliste 515

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anmerkungen

Die Fertigstellung der diesem Buch zugrunde liegenden Dissertation wäre ohne die Hilfe, Unterstützung und Ermutigung einer Vielzahl von Personen nicht möglich gewesen. Allen Kolleginnen und Kollegen, Freunden und Bekannten, die mich auf dem Weg begleitet haben und die einzeln aufzuzählen den Rahmen sprengen würde, sei an dieser Stelle von Herzen gedankt.

Zunächst jedoch gilt mein Dank meinem Betreuer Prof. em. Dr. Hartmut Möller sowie Prof. Dr. Britta Sweers, die mit ihrem Vertrauen und ihren konstruktiven Hinweisen maßgeblichen Anteil am Gelingen des Dissertationsprojektes haben.

Auch ohne die Hilfe und wertvollen An- und Einsichten meiner Interviewpartner in Schottland wäre eine Erstellung der Arbeit nicht möglich gewesen. Mein Dank geht daher an Margaret MacLeod, Arthur Cormack, Christine Primrose, Mary Ann Kennedy, Kirsteen Grant, Kenna Campbell, Mairearad Green und Anna Massie, Rachel Walker, Darren MacLean, Donnie Munro, Calum Macdonald und schließlich Eberhard »Paddy« Bort. Ich habe Paddy nur zweimal treffen dürfen, doch sein Enthusiasmus, seine Hingabe und sein unbeirrtes Eintreten für die Musiktraditionen Schottlands und die traditionelle Musikszene in Edinburgh sowie sein grenzenlos scheinender Wissensschatz darüber waren beeindruckend und inspirierend zugleich. Sein zu früher Tod im Jahr 2017 hinterlässt eine große Lücke.

Zu großem Dank bin ich vor allem auch meiner Familie verpflichtet. Ihr konstanter Zuspruch und ihre Unterstützung in jeglicher Form haben mich all die Jahre bis zur Fertigstellung der Arbeit getragen. Meine Gedanken sind vor allem auch bei jenen, die ihre Vollendung nicht mehr erleben durften. Ich danke insbesondere dir, Bettina, dafür, dass du immer an mich geglaubt hast und »The Final Mile« mit mir zusammen gegangen bist.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einleitung

> It wasn't officialdom that created these paradigm shifts in Gaelic music. It was bands and players and people who were just making things happen.
> *(Mary Ann Kennedy)*[1]

Im Sommer des Jahres 1997 unternahm ich mit meinen Eltern eine Reise durch die schottischen Highlands. Wir nahmen die Fähre Hamburg-Newcastle und fuhren entlang der Ostküste und über Inverness bis in den äußersten Norden nach John O'Groats, weiter an der Nordküste, bevor wir unseren Weg gen Süden richteten und die Westküste des Landes erkundeten. In Ayr, zu dessen Stadtgebiet auch Alloway, der Geburtsort Robert Burns', gehört, wandten wir uns wieder gen Osten und beendeten unsere Tour in Newcastle, dort wo sie vier Wochen zuvor begonnen hatte. Mit vier Personen nebst dazugehörigem Gepäck in einem kleinen Ford Fiesta erwies sich die Reise mitunter als recht beschwerlich. Die Landschaftsimpressionen jedoch hinterließen bei mir eine bleibende Erinnerung.

Es sollten noch vier weitere Jahre vergehen, bis die Thematik ›Schottland‹ erneut in mein Leben trat. Dieses Mal war der Kontakt musikalischer Art in Form der Folk Rock-Gruppe Runrig und ihres Albums *The Stamping Ground* (Sony Music, 2001). Der musikalische Ansatz mit seiner Synthese von Elementen der anglo-amerikanischen Rockmusik und jenen der traditionellen schottischen Musik, die sich mir zu dem Zeitpunkt vornehmlich über die Instrumentierung offenbarten, in Verbindung mit der gälischen Sprache[2] machte einen enormen Eindruck auf mich. So begleitete mich die Musik seitdem

1 Interview mit Mary Ann Kennedy vom 10.01.2015, Ardgour, Z. 523–525.

2 Das Schottisch-Gälische (Gàidhlig) gehört zu den keltischen Sprachen, einem Zweig der indo-germanischen Sprachfamilie. Innerhalb der keltischen Sprachen ist es dem goidelischen Zweig des Inselkeltischen zuzuordnen und eng verwandt mit dem Irischen (Gaeilge) und dem Manx (Gaelg Vanninagh). Das Schottisch-Gälische hat sich aus dem Irischen entwickelt, das sich mit der Einwanderung der Skoten aus Irland im 4. Jahrhundert n. Chr. in weiten Teilen Schottlands verbreitete. Eine Trennung der beiden Sprachen begann zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert. Spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert existiert eine eigenständige Schottisch-Gälische Sprache, wobei bis ins 17. Jahrhundert hinein das Irische die gemeinsame Schriftsprache blieb. Das Schottisch-

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf meinem Lebensweg und durch mein Lehramtsstudium der Musik und Geschichte und auch während eines einjährigen Studienaufenthalts in den Jahren 2006/2007 an der Royal Scottish Academy of Music and Drama (heute Royal Conservatoire of Scotland) in Glasgow. Dort absolvierte ich zwar ein Klavierstudium, doch ergab sich in der Zeit die Möglichkeit, das Feld der traditionellen Musik weiter zu erkunden, etwa durch die Recherche von Aufnahmen in der gut ausgestatteten Bibliothek der Hochschule, durch Besuche von Sessions und Performances der Studierenden des Scottish Music Departments sowie von Vorlesungen in Scottish Music und auch durch elementaren Unterricht im Dudelsackspiel am College of Piping – wenngleich mein musikalischer Fokus auf das Klavier gerichtet blieb. Auch nach meiner Rückkehr nach Rostock blieb die traditionelle schottische Musik Kern meiner musikalischen und wissenschaftlichen Interessen, was sich vor allem in der Thematik meiner Examensarbeit äußerte, die sich mit der Rezeption traditioneller Musik durch schottische Sekundarschüler[3] beschäftigte.[4] Es waren also zwei Erstkontakte mit dem Land und seiner Musikkultur, die meinen Werdegang entscheidend geprägt und mich selbst verändert haben. Die transformatorische Kraft von musikalischen Erstkontakten hebt auch Philip Bohlman hervor, wenn er in Bezug auf World Music konstatiert:

> »First encounters […] are often personal, even intimate experiences, frequently engendering a sudden awareness of local knowledge. That awareness seldom leaves us untouched, rather it transforms us, often deeply. […] However and wherever first encounters take place, they profoundly change what we perceive music to be and how we understand its functions and meanings in the lives of human beings. First encounters with world music are never isolated, passing events.«[5]

Die von Bohlman beschriebene Selbsttransformation durch musikalisch-kulturelle Erstkontakte war letztlich ursächlich dafür, mich mit der gälischen Musik, insbesondere mit der Musik Runrigs, im Rahmen eines Dissertationsprojektes eingehender beschäftigen

---

Gälische wurde seit dem 14. Jahrhundert zunehmend durch das Scots verdrängt, das heute neben dem Englischen zu den drei in Schottland gesprochenen Sprachen zählt (neben Fremdsprachen). Das ›Heartland‹ der schottisch-gälischen Sprache, die *Gàidhealtachd*, stellte bis Ende des 19. Jh. das von der ›Highland Line‹ begrenzte Gebiet der Highlands and Islands dar. Heutzutage wird die Sprache von etwa 58.000 Menschen gesprochen, die 1,13 Prozent der schottischen Gesamtbevölkerung ausmachen. Diese konzentrieren sich vornehmlich auf die Äußeren Hebriden sowie die Inneren Hebriden (insbesondere Kilmuir auf Skye), die Westküste der Highland Area, die Council Area Argyll and Bute und vor allem Glasgow. Siehe Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe – Gaelic and Sorbian Perspectives* (Linguistic Diversity and Language Rights 3), Clevedon 2007, S. 61f. Vgl. Thomson, Robert L.: »Gaelic: Divergence from Irish and Manx«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 95f. Vgl. National Records of Scotland: *Scotland's Census 2011: Gaelic Analytical Report (1)*, https://www.scotlandscensus.gov.uk/documents/census2021/Scotlands_Census_2011_Gaelic_Report_Part_1.pdf, S. 7–9, Stand: 03.02.2021.

3 Aus Gründen der Lesbarkeit wird im gesamten Buch die männliche Form gewählt. Sofern nicht präzisiert, ist selbstverständlich immer auch die weibliche Form gemeint.

4 Schröder, Martin: *An t-aos òg agus ceòl – traditionelle Musik in der Rezeption schottischer Sekundarschüler*, München 2010.

5 Bohlman, Philip V.: *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford/New York 2002, S. 1f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu wollen. Vor allem *eine* Aussage hatte in diesem Zusammenhang eine katalytische Funktion. Auf dem zentralen musikalischen Event des Jahres 2007, ›Scotland's Year of Highland Culture‹, gaben Runrig vor über 17.000 Menschen ein großes Konzert in Drumnadrochit an den Ufern des Loch Ness. Vorgruppen waren unter anderem die Vatersay Boys, Wolfstone, die Red Hot Chilli Pipers und Julie Fowlis. Die letztgenannte gälische Sängerin hatte im Jahr 2005 mit *Mar A Tha Mo Cridhe* (Macmeanma, 2005) ihr Debütalbum veröffentlicht, im Jahr zuvor den »Horizon Award« bei den BBC Radio 2 Folk Awards gewonnen[6] und galt als aufstrebender junger Star der traditionellen gälischen und schottischen Musikszene. Gegen Ende ihres Sets, als sich verstärkt ›Runrig‹-Rufe unter den Jubel mischten, erklärte sie sinngemäß ›I know you're waiting for Runrig. We love them, too. We all owe them so much‹. Wer mit »we all« genau gemeint war, blieb mir damals noch unklar, dennoch wurde deutlich, dass Runrig einen gewichtigen Einfluss und eine enorme Bedeutung nicht nur für Fowlis persönlich, sondern wenigstens auch für ihre Mitmusiker, wahrscheinlich jedoch eine noch größere Gruppe gehabt haben mussten. Dieser Bedeutung, den »functions and meanings in the lives of human beings«, nachzuspüren, war eine wichtige motivationale Kraft für das Erstellen dieses Buches.

Inhalte und Ziele Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit der Musik Runrigs und Capercaillies, zwei Bands, die die gälische Musik Schottlands wie keine andere Formation zuvor geprägt haben. Je intensiver ich mich jedoch mit der Musik der beiden Gruppen und der gälischen traditionellen Musik im Allgemeinen auseinandergesetzt habe, desto deutlicher wurde, dass sie Teil und letztlich Produkt größerer und umfassenderer Veränderungsprozesse sind, die auf die gälische Kultur und Gemeinschaft eingewirkt haben und es noch immer tun. Das Buch zeigt auf, welche Rolle die Bands innerhalb dieser Prozesse einnehmen. Insbesondere die Musik Runrigs steht exemplarisch für die Transformation der gälischen Musik in einer Zeit großer soziokultureller Umbrüche. Beeinflusst durch die Musik anglo-amerikanischer Künstler und Bands wie Bob Dylan oder den Beatles begannen junge Gälen, sich mittels zeitgenössischer populärer Musikstile nicht nur musikalisch zu verwirklichen, sondern als kulturelle Minderheit in Großbritannien aber auch in Schottland selbst ihrer Forderung nach Sichtbarkeit und Anerkennung Ausdruck zu verleihen. Musikalische Transformationen sind somit immer auch Spiegel kultureller Veränderungen und umgekehrt. Daher werden hier nicht nur die historischen Entwicklungen in den Blick genommen, die den Bandgründungen Runrigs und Capercaillies vorausgingen, sondern auch die soziokulturellen Veränderungen innerhalb der gälischen Gemeinschaft.

Diese Veränderungen oder Transformationen werden in der vorliegenden Publikation als musikalische Revivals bezeichnet. Dies sind im Sinne Tamara Livingstons soziale Bewegungen, die sich zum Ziel gesetzt haben, eine verschwundene oder sich im Niedergang befindliche Musikkultur wiederherzustellen oder wiederzubeleben.[7] Die gäli-

6 Vgl. Burke, David: »Gael Force«, in: Rock'n'Reel 2/7 (2008), S. 50–52. Vgl. Dexter, Kerry: »Julie Fowlis. The Songs from Home«, in: Dirty Linen 140 (2009), S. 20–23.

7 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, in: Ethnomusicology 43/1 (1999), S. 66–85, hier S. 66.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sche Kultur befindet sich seit dem 17. Jahrhundert in zunehmendem Maß in einem Prozess von Niedergang und Marginalisierung, ein Vorgang, der seit Beginn des 20. Jahrhunderts an Dynamik gewonnen hat.[8] Gleichzeitig ist sie seit dieser Zeit verstärkt Gegenstand und Ziel von Revivalbewegungen geworden. Ein Ziel der Untersuchung ist es, Struktur und Verlauf dieses gälischen Revivals zu erhellen, sowie musikalische und kulturelle Einflüsse wie auch zentrale Akteure und ihr Wirken zu benennen und miteinander in Beziehung zu setzen.

Musikalische Revivals beinhalten sowohl Kontinuitäten als auch Veränderungen. Beides spiegelt sich im Werk Runrigs und Capercaillies wider, dessen musik- und kulturwissenschaftliche Analyse im Zentrum dieses Buches steht. Ihr musikalischer Ansatz ist geprägt von einer Verbindung von Elementen der traditionellen gälischen Musik und denen populärer Musikstile, insbesondere Rock – im Fall Capercaillies aber auch Pop, Jazz und World Music. Runrig und Capercaillie habe ich jedoch nicht nur wegen ihrer soziokulturellen und musikhistorischen Bedeutung ausgewählt, sie stehen auch für einen jeweils unterschiedlichen Zugang im Rahmen dieser musikalischen Synthese bzw. Hybridisierung. Die Basis der Musik Runrigs bildet eindeutig die Rockmusik, weshalb sie in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff »Folk Rock« betitelt wird. Capercaillies Werk liegt deutlich die gälische traditionelle Musik zugrunde. Daher wird es mit der Genrebezeichnung »Electric Folk« belegt. Ein weiteres Ziel der Arbeit ist es, anhand verschiedener Beispiele aufzuzeigen, wie genau sich die Verbindung der unterschiedlichen musikalischen Elemente am konkreten Stück gestaltet. Sie schlägt somit auch einen Bogen zur Popularmusikforschung, welche im Bereich der gälischen Musik bisher nur bedingt Anwendung gefunden hat.

Die Frage, die sämtlichen meiner Untersuchungen zugrunde liegt, zielt darauf ab, wie sich die angesprochenen Transformationen der gälischen Musiktradition im Rahmen des Revivals gestalten und auf welchen Ebenen sich diese vollzogen und noch immer vollziehen. In den Blick genommen werden dabei die Werkebene, die Performance-Ebene, sowie die kulturelle, geografische, zeitliche und soziale Ebene. Weiterhin werden Prozesse der Kommerzialisierung, Mediatisierung und Kommodifizierung, vor allem aber der Institutionalisierung und Professionalisierung innerhalb der schottisch-gälischen Musik in den Fokus gerückt.

In einem abschließenden Teil wird noch einmal die musikalische Bedeutung beider Bands auch für die nachfolgende Generation junger gälischer Musiker herausgearbeitet sowie deren soziokulturelle Bedeutung für die gälische Gemeinschaft.

Literaturlage zur schottischen und gälischen traditionellen Musik im Kontext musikalischer Revivals Der folgende Abschnitt soll nicht nur einen Überblick über die Literaturlage zum Revival schottischer und gälischer Musik geben, der selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, er dient auch dem Aufzeigen von Forschungslücken, zu deren Schließung die vorliegende Untersuchung einen Beitrag leisten will.

8 Konstanze Glaser verortet den Beginn des Niedergangs zeitlich gegen Ende des 11. Jahrhunderts. Siehe Vgl. Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe* (wie Anm. 2 der Einleitung), S. 63. Vgl. auch MacKinnon, Kenneth: *Gaelic – A Past and Future Prospect*, Edinburgh 1991, S. 22f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Umfang an Literatur zu musikalischen Revivals ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts deutlich gestiegen.[9] Dies zeigt sich – bezogen auf das schottisch-gälische Revival – zunächst anhand von Veröffentlichungen der Kollektionen schottischer Sammler und Feldforscher wie beispielsweise John Lorne Campbell und Francis Collinson oder Margaret Fay Shaw,[10] von Darstellungen über frühe Sammler wie etwa Ethel Bassins umfangreiche Beschreibung von Leben und Werk Frances Tolmies[11], von Thomas McKeans wichtiger Betrachtung des Wirkens von Dorfbarden und ihrer Bedeutung in der Community als Chronisten, Kommentatoren und Verfasser neuer Songs am Beispiel des Skye Barden Iain MacNeacail[12] sowie auch – jedoch außerhalb des gälischen Kontextes – anhand der Edition und Publikation der umfänglichen *Greig-Duncan Folksong Collection* durch die beiden Hauptherausgeber Patrick Shuldham-Shaw und Emily Lyle[13], um nur einige Beispiele zu nennen. Eine wichtige Betrachtung des schottischen Nachkriegs-Revivals legte 1984 die Musikwissenschaftlerin und Musikpädagogin Ailie Munro mit ihrem Werk *The Folk Music Revival in Scotland* vor.[14] Dabei betrachtet sie eingehend den historischen, soziokulturellen und politischen Kontext und vor allem die Einflüsse des amerikanischen Revivals. Ihr Fokus liegt dabei auf Songs und Interpreten der 1970er Jahre. Das gälische Revival wird durch ein Kapitel von Morag MacLeod gewürdigt.[15] Obgleich sie sich darin zur Entwicklung verschiedener gälischer Songtypen, zu zentralen Sammlern und Kollektionen sowie Ursachen und Folgen verschiedener Transformationsprozesse äußert, bleiben die Schilderungen aufgrund des begrenzten Umfangs des Kapitels skizzenhaft. Zeitgenössische Gruppen wie Runrig und Capercaillie werden erwähnt, erfahren jedoch keine nähere Betrachtung. Eine weitere Erhellung des schottischen Revivals bedeuteten die Veröffentlichungen *The People's Past* von Edward J. Cowan und *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival* von Eberhard Bort.[16] Auch wenn beide Publikationen einen tieferen Einblick in den sozialen und politischen

9 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, in: Bithell, Caroline/Hill, Juniper (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford/New York 2014, S. 3–42, hier S. 8. Insbesondere seit Mitte der 1990er Jahre ist ein Anstieg an Literatur zu betrachten, die musikalische Revivals in spezifischen nationalen und regionalen Kontexten zum Gegenstand hat. Dies betrifft den skandinavischen und britischen, vor allem aber den US-amerikanischen Raum.

10 Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, London 1955. Vgl. Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs*, 3 Bde., Oxford 1969, 1977, 1981.

11 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye. Frances Tolmie and Her Circle*, London 1977.

12 McKean, Thomas A.: *Hebridean Song-Maker: Iain MacNeacail of the Isle of Skye*, Edinburgh 1997. Vgl. McKean, Thomas: »A Gaelic Songmaker's Response to an English-speaking Nation«, in: Oral Tradition 7/1 (1992), S. 3–27.

13 Shuldham-Shaw, Patrick/Lyle, Emily (Hg.): *The Greig-Duncan Folk Song Collection*, 8 Bde., Aberdeen 1981–2002.

14 Munro, Ailie: *The Folk Music Revival in Scotland*, Aberdeen 1984. Die zweite, in der vorliegenden Untersuchung genutzte, Ausgabe wurde 1996 unter dem Titel *The Democratic Muse. Folk Music Revival in Scotland* veröffentlicht.

15 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, in: Munro, Ailie: *The Democratic Muse. Folk Music Revival in Scotland*, Aberdeen 1996, S. 124–134.

16 Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980]. Vgl. Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kontext des Revivals geben, liegt auch in diesen Fällen der Fokus vor allem auf dem englischsprachigen und Scots Song Revival sowie auf dem instrumentalen Revival. Neuere Untersuchungen zur traditionellen Musik Schottlands wie etwa Gary Wests *Voicing Scotland. Folk, Culture, Nation*, Simon McKerrells *Focus: Scottish Traditional Music* (eine überfällige Neubetrachtung der traditionellen Musik Schottlands, nachdem Collinsons Darstellung *The Traditional and National Music of Scotland* aus dem Jahr 1966 lange Zeit das Standardwerk darstellte[17]) oder der von West und McKerrell herausgegebene Sammelband *Understanding Scotland Musically. Folk, Tradition and Policy* bieten einen aktualisierten Blick auf die traditionelle schottische Musik unter musikethnologischen und kulturtheoretischen Gesichtspunkten. Zwar thematisieren sie kulturpolitische Einflussfaktoren auf das schottische Revival, sowie damit in Zusammenhang stehende Kommodifizierungs-, Mediatisierungs- und Hybridisierungsprozesse, doch auch in diesen Publikationen ist die gälische Musik kein besonderer Schwerpunkt.[18] Besonders hervorzuheben ist jedoch die Sammlung *Songs of Gaelic Scotland* der Sängerin, Dozentin und gälischen Aktivistin Anne Lorne Gillies. Diese umfasst etwa 150 thematisch sortierte Songs samt Texten und musikalischen Transkriptionen. Ihre Ausführungen zu Geschichte und Aufführungspraxis, ihre thematischen Einführungen und ihre Analysen zu Inhalt, Kontext und Überlieferung der Songs sowie ihre Darstellung von Songvariationen und Auflistung kommerzieller Aufnahmen stellen eine reichhaltige Ressource dar für Forscher und Künstler gleichermaßen. Dabei finden zentrale Gruppen des gälischen Revivals wie etwa die Folk Groups The Lochies oder Na h-Òganaich ebenso Erwähnung wie die Bands Runrig und Capercaillie.[19]

Vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten sind musikalische Revivals im britischen Raum Gegenstand akademischer Forschung geworden, was sich in zahlreichen Dissertationsprojekten beispielsweise zum kornischen oder manx-gälischen Revival widerspiegelt. Auch das schottisch-gälische Revival ist in diesem Zusammenhang betrachtet und der Umfang an Forschungsliteratur diesbezüglich erweitert worden etwa durch Lucy Collinson oder Priscilla Scott.[20] Scott konzentriert sich auf den Einfluss und die Bedeutung weiblicher Protagonisten im gälischen Revival von 1886–1914. Obgleich

17 Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, London 1966. In seinem Werk betrachtet Collinson neben allgemeinen Merkmalen schottischer Musik auch explizit gälische Arbeitslieder. Ein gesonderter Teil beschäftigt sich mit dem gälischen Psalmgesang.

18 West, Gary: *Voicing Scotland. Folk, Culture, Nation*, Glasgow 2012. Vgl. McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, New York/London 2016. Vgl. McKerrell, Simon/West, Gary: *Understanding Scotland Musically. Folk, Tradition and Policy*, London 2018.

19 Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, Edinburgh 2019 [2005]. Eine ähnlich reichhaltige Sammlung stellt die Kollektion *Fonn* der bekannten Musikerfamilie Campbells of Greepe dar. Der Fokus liegt hier jedoch weniger auf allgemeinen historischen und aufführungspraktischen Einführungen zur gälischen Musik und den Songs im Speziellen, sondern eher auf der Transmission der Lieder innerhalb der Familie, ihrer besonderen Stellung im Familien-Repertoire und dem Verhältnis von Musik und lokaler Identität. Siehe The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe. Music and a Sense of Place in a Gaelic Family Song Tradition*, Stornoway 2013.

20 Collinson, Lucy: *A Living Tradition?: The Survival and Revival of Scottish Gaelic Song*, unveröffentlichte Hochschulschrift, University of Essex 2001. Vgl. Scott, Priscilla: *›With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause‹: Women in the Gaelic Movement, 1886–1914*, unveröffentlichte Hochschulschrift, Universität Edinburgh, Edinburgh 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihr Fokus auf dem sprachlich-literarischen Bereich liegt, behandelt ein Kapitel auch die Leistungen weiblicher Bardinnen, Sängerinnen und Sammlerinnen wie Frances Tolmie, Mary MacPherson oder Jessie Niven MacLachlan. Collinson betrachtet das Revival gälischer Musik und ergründet, ob es sich dabei um eine ›lebendige Tradition‹ handelt. Zwar nimmt sie dabei zentrale Akteure und Institutionen in den Blick, eine Einordnung in den Kontext des weiteren schottischen Nachkriegs-Revivals fehlt indes. Die Entstehung gälischer Folk Groups und Bands wie Capercaillie und Runrig wird überblicksartig beschrieben, allerdings bleiben stilistische Entwicklungen und Motivationen der beteiligten Akteure sowie die Einflüsse auf deren musikalisches Werk unklar – auch aufgrund fehlender Selbstzeugnisse der Musiker etwa auf Grundlage eigener Interviews. Zudem wird größtenteils auf eine wissenschaftliche Analyse der von ihr besprochenen Musik verzichtet. Erin McPhees Betrachtung der ästhetischen Ansichten gälischer Künstler hinsichtlich der Performanz traditioneller Songs sowie diesbezüglicher Transformationsprozesse im Aufführungskontext ermöglicht mit Blick auf diesen spezifischen Aspekt Ein- und Ansichten von Mitgliedern der Szene und aktiven Musikern.[21] So wertvoll diese Arbeit ist – gerade auch durch ihren Blick auf die schottisch-gälische Diaspora in Nova Scotia – bleibt sie ein Mosaikstein in einem Bild, dessen ganzheitliche Betrachtung bisher nicht in angemessenem Maße möglich war.

Einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung des Electric Folk und Folk Rock haben haben Britta Sweers und Robert Burns geleistet.[22] Ihre auf England fokussierten Publikationen haben nicht nur zur Erhellung des soziohistorischen Kontextes der Entstehung von Gruppen wie Fairport Convention und Steeleye Span beigetragen, sondern sie haben die vielgestaltigen Zugänge der Performer zur englischen Musiktradition aufgezeigt und das facettenreiche Portrait einer Szene gezeichnet, deren Mitglieder und Gruppen zum Teil noch heute aktiv sind und die in ihrer Frühphase einen enormen Einfluss auch auf die Herausbildung schottischer Electric Folk- und Folk Rock-Bands hatten, vor allem auf Runrig. Insbesondere ihre musikwissenschaftlich-analytischen Zugänge (die in früheren Werken zu der Thematik, etwa *The Electric Muse: The Story of Folk into Rock*[23] kaum eine Rolle spielten) waren für die Untersuchung des transformatorischen Umgangs der hier untersuchten Gruppen Runrig und Capercaillie äußerst gewinnbringend. Auch Michael Brocken hat sich mit seinem Buch *The British Folk Revival 1944–2002* dem Phänomen genähert.[24] Allerdings nimmt die Kritik an Protagonisten des englischen Revivals wie Sharp und Lloyd sowie die detaillierte Aufstellung des Topic-Katalogs einen großen Raum innerhalb des Werkes ein, weshalb Brocken nur wenig neue Perspektiven eröffnen kann und insbesondere die Darstellungen von Herausforderungen und Chancen der Szene in der heutigen Zeit eher fragmentarisch bleiben. Vor allem der Titel der Publikation

21 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, unveröffentlichte Hochschulschrift, Universität Edinburgh, Edinburgh 2008.

22 Siehe vor allem Sweers, Britta: *Electric Folk – The Changing Face of English Traditional Music*, Oxford/New York 2005. Vgl. Burns, Robert: *Transforming Folk – Innovation and Tradition in English Folk-Rock Music*, Manchester/New York 2012. Siehe auch ihre Beiträge in Russell, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival, and Re-creation*, Aberdeen 2004.

23 Dallas, Karl/Denselow, Robin/Laing, Dave u.a.: *The Electric Muse: The Story of Folk into Rock*, London 1975.

24 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, Farnham/Burlington 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist irreführend, konzentriert sich Brocken doch hauptsächlich auf das englische Revival, während etwa das Revival walisischer oder schottischer Musik weitestgehend ausgespart wird. Das Revival schottisch-gälischer Musik ist im Hinblick auf die Genres Folk Rock und Electric Folk und die damit zusammenhängenden Hybridisierungsprozesse demnach als eine Forschungslücke zu betrachten, welche diese Arbeit zu verkleinern versucht.

Zu den beiden untersuchten Bands ist erstaunlicherweise wenig publiziert worden, was verwundert angesichts ihrer musikalischen und kulturellen Bedeutung. Eine detailierte Runrig-Biografie hat der Journalist Tom Morton vorgelegt.[25] Da diese jedoch bereits 1991 erschienen ist, konnten nachfolgende Entwicklungen keine Berücksichtigung finden. Zu Capercaillie fehlt eine solche Betrachtung. Nur wenige Forscher haben sich in Form wissenschaftlicher Artikel des Werks Runrigs angenommen. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang Markus Reisenleitner und Jeremy Tranmer, die es vornehmlich hinsichtlich seiner politischen Positionierung untersucht haben.[26]

Theoretische Fundierung des Buches Seit den 1990er Jahren gab es eine Reihe von Veröffentlichungen, die eine strukturelle Untersuchung bzw. theoretische Reflexion musikalischer Revivals zum Gegenstand hatten und das theoretische Fundament zur Analyse der in der vorliegenden Arbeit betrachteten Revivalbewegungen bilden. Hervorzuheben ist hierbei zunächst Neil V. Rosenbergs Sammelband *Transforming Tradition*.[27] Obgleich dieser thematisch auf das amerikanische Folk Revival fokussiert ist, ist insbesondere Burt Feintuchs Beitrag über das Revival der Performancepraxis der Northumbrian Bagpipe für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung, in dem er Revivals als eine Form der Transformation musikalischer Traditionen charakterisiert, die abhängig ist von Selektion und Perspektive, insbesondere im Bezug auf Repertoire und Stilistik, und im Zuge derer die Protagonisten ein eigenes Verständnis von Authentizität entwickeln.[28] Feintuchs Beobachtungen hinsichtlich der Herausbildung eines »Core Repertoires« und der Vorbildfunktion bestimmter Künstler für nachfolgende Revivalmusiker bezüglich Repertoire und Performance-Stil fand Eingang in das theoretische Modell Tamara Livingstons.

In ihrer strukturellen Analyse musikalischer Revivals identifizierte sie zentrale, wiederkehrende Merkmale, zu denen die die Etablierung von »Core Revivalists« gehört (1),

25 Morton, Tom: *Going Home – The Runrig Story*, Edinburgh 1991.

26 Siehe etwa Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival: Folk-Rock, The Gaelic Language, and the Cultural Politics of the Scottish Islands«, in: Glanz, Christian/Mayer-Hirzberger, Anita: *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotig*, Wien 2014, S. 273–283. Vgl. Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness«, in: Études Écossaises 18 (2016), S. 133–149. Ein weiterer Artikel widmet sich der Musik von The Band from Rockall, einem Nebenprojekt der Runrig-Gründer Calum und Rory Macdonald. Siehe Fitzgerald, Jon: »›Halfway‹ Island: The Creative Expression of Identity Markers within The Band from Rockall Project«, in: Shima: The International Journal of Research into Island Cultures 8/2 (2014), S. 89–104.

27 Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993.

28 Feintuch, Burt: »Musical Revival as Musical Transformation«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 183–193.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welche unter Herausbildung einer bestimmten Ideologie (2) auf Basis historischer Quellen und Informanten (3) agieren. Des Weiteren komme es im Zuge musikalischer Revivals, so Livingston, zur Formung einer »Revivalist Community« (4) und innerhalb dieser zur Durchführung von »Revivalist Activities« (5). Ein letzter Punkt betrifft die Gründung von »Revivalist Enterprises« (6), die einen entsprechenden Markt bedienen.[29] Dieses Modell hat in der Vergangenheit häufig Anwendung gefunden und soll auch in dieser Arbeit zur Beschreibung des gälischen Revivals in Schottland dienen.

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang sind weiterhin die Untersuchungen Owe Ronströms. Seine Unterscheidung zwischen objekt- und prozessorientierter Einstellung und Handlungsweise von Protagonisten eines Revivals bilden eine übergeordnete Perspektive innerhalb dieser Studie.[30]

Eine überfällige Neubetrachtung der Thematik bietet der Sammelband *The Oxford Handbook of Music Revival* von Juniper Hill und Caroline Bithell.[31] Dieser trägt nicht nur der langjährigen euro-US-amerikanischen Zentristik Rechnung und verlagert den Fokus auch auf geografische Gebiete, die bisher kaum Gegenstand der Revival-Forschung waren, sondern auch der umfassenden Veränderungen hinsichtlich der Hybridisierung musikalischer Traditionen und ihrer Transmission aufgrund von Globalisierungs- und Digitalisierungsprozessen. Insbesondere Hills und Bithells Konzept eines »Post-Revivals« findet in der vorliegenden Veröffentlichung Anwendung.

Bemerkungen zur Methodik Die Arbeit fokussiert sich auf einzelne Aspekte und Performer, versucht dabei aber auch, die Breite und Tiefe der Thematik nicht aus dem Blick zu verlieren. Da es sich bei der Untersuchung um eine musikwissenschaftliche und keine sprachwissenschaftliche Arbeit handelt, liegt der Fokus daher auf dem musikalischen Aspekt des Revivals und nicht auf dem sprachlichen. Dieser stellt ein eigenes Forschungsfeld dar. Aus diesem Grunde finden sich auf den folgenden Seiten auch keine intensiven, grundlegenden Textanalysen traditioneller gälischer Songs.[32] Im Mittelpunkt steht vielmehr die Betrachtung der Beziehung von transnationalen und lokalen Musikpraxen unter dem Aspekt von Hybridisierung und Transformation. Die Arbeit vereint musikhistorische, systematische, musikanalytische und kulturwissenschaftliche Ansätze und basiert auf einem vielgestaltigen methodischen Zugang.

Auswertung von Zeitungen und Zeitschriften Neben der Auswertung relevanter Sekundärliteratur erfolgte unter anderem eine umfängliche Recherche musikalischer Zeitschriften, insbesondere der Magazine *fRoots* (gegründet 1979 als *Southern Rag*, 1985 umbenannt in *Folk Roots* und ab 1998 unter dem Titel *fRoots* veröffentlicht, im Jahr 2019 eingestellt) und *The Living Tradition* (im Jahr 2022 eingestellt). Diese ermöglichen aufgrund der darin

29 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory« (wie Anm. 7 der Einleitung), S. 66–85.

30 Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, in: The World of Music 38/3 (1996), S. 5–20. Vgl. Ronström, Owe: »Revival in Retrospect. The Folk Music and Folk Dance Revival«, in: European Centre for Traditional Culture Bulletin IV (1998), S. 39–42.

31 Bithell, Caroline/Hill, Juniper (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford/New York 2014.

32 Diese durchzuführen, sollte Forschern mit fundierten Kenntnissen der gälischen Sprache vorbehalten bleiben, über die ich nicht verfüge.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

enthaltenen Rezensionen und auch Leserbriefe Einblicke in die Rezeption der Musik beider Gruppen und geben aufgrund der Häufigkeit und des Umfangs der Veröffentlichung auch von Features und Artikeln Hinweise zum Umgang solcher Special Interest-Magazine mit den hybriden Genres Electric Folk und Folk Rock im Allgemeinen und den beiden Bands im Speziellen. Von besonderer Bedeutung war ferner die Analyse der ersten Jahrgänge der *West Highland Free Press*. Die darin enthaltenen Artikel haben das gälische Revival der 1970er Jahre nicht nur aus historischer Perspektive erhellt, insbesondere mit Blick auf die gälischen Folk Groups wie Na h-Òganaich und die Anfangszeit von Runrig, sondern haben auch Einblicke gegeben in die teils heftig geführten Kontroversen um das Revival der gälischen Sprache.

Internetquellen Darüber hinaus hat sich das Internet als ergiebige Quelle erwiesen. Dies betraf nicht nur online abrufbare Zeitungsartikel und Fachpublikationen (etwa auf JSTOR oder dem Dokumentenserver Academia.edu), sondern vor allem auch das digitale Soundarchiv *Tobar an Dualchais*, welches tausende Stunden an Feldaufnahmen des School of Scottish Studies Archive, der BBC Scotland und der National Trust for Scotland's Canna Collection (unter anderem Stories und Interviews sowie Songs in Scots und auf Gälisch) sowohl für Künstler[33] als auch Forscher bereithält. Die Aufnahmen gälischer Songs haben nicht nur einen Vergleich verschiedener Interpretationen eines Songs ermöglicht, sondern waren auch eine unschätzbare Ressource im Hinblick auf die Beurteilung des transformatorischen Umgangs insbesondere Capercaillies aber auch Runrigs oder Na h-Òganaichs mit dem traditionellen Material.

Kommerzielle Aufnahmen Die musikalische Analyse stützte sich vor allem auf kommerzielle Aufnahmen der untersuchten Künstler. Während die Alben, Singles und Compilations des Runrig- und Capercaillie-Katalogs bis auf wenige Ausnahmen problemlos zu beziehen sind, stellte sich die Lage etwa bei den gälischen Folk Groups der späten 1960er und 1970er Jahre zu Beginn meiner Recherchen vor zehn Jahren als ungleich komplizierter dar. Die Aufnahmen waren nur auf Vinyl erschienen und im kommerziellen Handel nicht mehr erhältlich. Über Ebay-Auktionen war es mir jedoch möglich, diese Vinyl-Aufnahmen – etwa der gälischen Folk Groups The Sound of Mull oder auch Na h-Òganaich – zu besorgen. Inzwischen sind viele Aufnahmen aus den Backkatalogen der einzelnen Labels als digitale Downloads erhältlich und auch Dienste wie Spotify haben den Zugang zu dieser Musik deutlich erleichtert – wenngleich dadurch dem Rezipienten bestimmte Informationen weiterhin verwehrt bleiben, beispielsweise Zusatzinformationen zu den einzelnen Songs und die Liner Notes des Produzenten, die häufig kurze Einblicke in den Produktionsprozess oder Informationen über das beabsichtigte Zielpublikum bereithalten.

Konzertbesuche Durch die Besuche von Konzerten der untersuchten Bands konnten Eindrücke zu Live-Repertoire, Aufführungspraxis und Publikum gewonnen werden (wobei

33 Die Archive der School of Scottish Studies sind bespielsweise immer wieder Inspiration gewesen für das musikalische Wirken Capercaillies oder auch nachfolgender Musikerinnen wie Julie Fowlis.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Publikumsanalysen nicht Gegenstand der Forschung waren). Vor allem jedoch die Besuche von Festivals wie der alljährlichen Celtic Connections in Glasgow einschließlich des Festival Clubs gaben Einsichten in die Programmatik solcher kommerziellen Veranstaltungen hinsichtlich der Integration gälischer Musik und die Zugänglichkeit der teilnehmenden Performer.

Qualitative Interviews Qualitative Interviews stellen die zentrale Forschungsmethode der Arbeit dar. Dabei wurde bewusst die Methode des leitfadengestützten, problemzentrierten Interviews (nach Witzel, 1985)[34] gewählt, da in der Arbeit konkrete Fragestellungen untersucht werden sollen, und sich dabei zu offen gehaltene Formen, wie etwa das narrative Interview, als nicht zielführend hätten erweisen können. Zudem ist die Untersuchung an »subjektiven Perspektiven und Deutungen«[35] interessiert, welche die Teilnehmer durch diese Art der Befragung besser zum Ausdruck bringen konnten als etwa durch standardisierte Fragebögen.[36] Gleichzeitig konnten die Befragten »selbst Zusammenhänge, größere kognitive Strukturen im Interview entwickeln«.[37] Mittels der Interviews war es möglich, Personen aus der gälischen Musikszene – Organisatoren, vor allem jedoch aktive Musiker – selbst sprechen zu lassen, und somit eine emische Perspektive auf die Transformationsprozesse innerhalb der gälischen Musikpraxen und ihre Bedeutung für die gälische Community zu gewinnen.[38] Dies sei unerlässlich, so Musikwissenschaftler Martin Stokes, der Edwin Ardener folgend in seiner Einleitung zu *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* konstatiert:

> »Without understanding local conditions, languages and contexts, it is impossible to know what these practices and meanings are. ›Ethnicities demand to be seen from the inside‹«[39]

Die Auswahl der Interviewpartner wurde nicht nur durch den Untersuchungsfokus auf die Band Runrig bestimmt – hier konnten Ex-Frontmann Donnie Munro und Gründungsmitglied Calum Macdonald als Experten für ein Gespräch gewonnen werden – sondern auch durch die Interviewten selbst, die Vorschläge für weitere Gesprächspartner unterbreiteten. Da die durch Interviews gewonnenen Aussagen und die daraus resultierenden An- und Einsichten jedoch immer auch als selektiv und subjektiv zu bewerten sind, ist die in der vorliegenden Arbeit dargestellte Sichtweise eine von vielen möglichen.

---

34 Vgl. Flick, Uwe: *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Hamburg 2009 [1995], S. 210–214.

35 Mayring, Philipp: *Einführung in die qualitative Sozialforschung*, Weinheim/Basel 2002, S. 68.

36 Siehe Flick, Uwe: *Qualitative Sozialforschung* (wie Anm. 34 der Einleitung), S. 194.

37 Mayring, Philipp: *Einführung in die qualitative Sozialforschung* (wie Anm. 35 der Einleitung), S. 68.

38 Alle für das Buch interviewten Personen sind bi-lingual. Die letzten mono-lingualen Gälischsprecher wurden mit dem Zensus des Jahres 1971 erfasst. Siehe MacKinnon, Kenneth/Withers, Charles: »Gaelic Speaking in Scotland, Demographic History«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 109–114, hier S. 111.

39 Stokes, Martin: »Introduction«, in: Stokes, Martin (Hg.): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford 1994, S. 1–27, hier S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufbau und inhaltliche Gliederung des Buches Das Buch befasst sich mit dem musikalischen Wirken der Folk Rock- bzw. Electric Folk-Bands Runrig und Capercaillie. Grundlage ihres Schaffens – so verschieden sich beide Gruppen in diesem zeigen – sind die gälischen Musiktraditionen. Wie der Terminus ›Tradition‹ in dieser Untersuchung verstanden wird, wie er von der Bezeichnung ›Folk‹ zu unterscheiden ist, und inwiefern die Anwendung des letztgenannten Begriffs auf die gälischen Musiktraditionen zu Problemen führt, stellt den Beginn der theoretischen Reflexion dar, die den ersten Teil des Buches eröffnet. Die im Abschnitt zur theoretischen Fundierung genannten Modelle und Konzepte dienen anschließend der systematischen und strukturellen Analyse und damit der theoretischen Erhellung musikalischer Revivals, im Zuge derer Traditionen einer Transformation unterzogen werden. Daran anknüpfend betrachtet eine historische Untersuchung Ursachen und Verlauf des schottisch-gälischen Revivals im 20. Jahrhundert bis zu den 1970er Jahren. Dabei soll herausgearbeitet werden, inwiefern sich die gälische traditionelle Musik im Zuge des zuvor unter theoretischen Aspekten betrachteten Revivals verändert hat, welche Akteure maßgeblich daran beteiligt waren und welche musikalischen Einflussfaktoren dabei eine Rolle spielten. Zu klären ist hierbei auch die Entwicklung des gälischen Revivals in Relation zum weiteren Revival traditioneller schottischer Musik. Hat der Journalist Calum Benn Recht, wenn er schreibt »the Scottish revival passed Gaelic by«?[40] Wenn ja, welche Gründe können hierfür angeführt werden? Musikalische Revivals werden in dieser Arbeit im Sinne Tamara Livingstons als soziale Bewegungen angesehen. Eine weitere Leitfrage des historischen Kapitels beschäftigt sich folglich damit, welche soziokulturellen Faktoren maßgeblichen Einfluss auf den Verlauf des schottisch-gälischen Revivals und die in diesem Kontext auftretenden Transformationen bzw. »Shifts«[41] hatten, denn wie stellen Caroline Bithell und Juniper Hill richtigerweise fest:

> »What is most interesting about these shifts [is] why they happen, what they reveal about broader psycho-social processes, and what part they play in subsequent directions taken by spin-off and roots-based popular music genres.«[42]

Im historischen ersten Teil wird letztlich auch herausgearbeitet, welche Gruppen und Formationen Wegbereiter waren für die Etablierung Runrigs und Capercaillies.

Der zweite und zentrale Teil des Buches befasst sich mit der Transformation gälischer Musik aus systematischer Perspektive und betrachtet diese als eine Form musikalischer Hybridisierung, im vorliegenden Fall als eine Vermischung anglo-amerikanischer Rock- und Popmusik mit der traditionellen gälischen Musik – verdeutlicht am Werk Runrigs und Capercaillies. Nachdem im historischen Teil mit der »Gaelic Renaissance« bereits der soziokulturelle Kontext beleuchtet worden ist, im Rahmen dessen sich die Gründung beider Gruppen vollzog, werden beide Bands zu Beginn des zweiten Teils

40 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, in: The New Edinburgh Review 33 (1978), S. 24–26, hier S. 24.

41 Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music«, in: Bithell, Caroline/Hill, Juniper (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford/New York 2014, S. 43–59, hier S. 45f.

42 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change« (wie Anm. 9 der Einleitung), S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausführlich in ihrer stilistischen Entwicklung dargestellt und ihr Werk den Genres Folk Rock und Electric Folk zugeordnet. Der Fokus liegt während dieses Teils des Buches auf dem musikalischen Wirken Runrigs. Die Betrachtung Capercaillies dient als eine Art Spiegel, der verdeutlicht, auf welch unterschiedliche Art und Weise die Musiker mit den gälischen Musiktraditionen verfahren sind und diese transformiert haben. Anhand einer grundlegenden Analyse des Korpus beider Gruppen und der exemplarischen Darstellung ausgewählter Songbeispiele wird ergründet, wie die hybride Natur der Musik Runrigs und Capercaillies zu bewerten ist und in welchem Maße traditionelle und Pop/Rock-Elemente diese beeinflusst und verändert haben. Ein besonderes Augenmerk wird hierbei auf den Einfluss der traditionellen gälischen Musik auf das Werk Runrigs gerichtet. Durch die Analyse dieses Prozesses, der in der vorliegenden Untersuchung als »Traditionalisierung« bezeichnet wird, soll gezeigt werden, dass im Falle Runrigs die Verbindung zur Tradition über die bloße Nutzung traditionellen Instrumentariums hinausgeht und beispielsweise auch auf tonaler, harmonischer, rhythmischer und metaphorischer Ebene nachgewiesen werden kann.

Musikalische Hybridisierungen führen häufig zur Frage nach deren ›Authentizität‹. Der Authentizitätsbegriff ist Gegenstand einer der zentralen Debatten von musikalischen Revivals und damit verbundener Transformationsprozesse. Die Betrachtung der Musik Runrigs und Capercaillies im Lichte dieser Kontroverse beschließt den zweiten Teil des Buches.

Der dritte Teil untersucht das Revival gälischer Musik auf institutioneller Ebene. Hierbei werden neben Labels, Medien und dem tertiären und sekundären Bildungsbereich insbesondere Festivals in den Blick genommen. Diese werden als Ort der Begegnung und des Austauschs betrachtet, vor allem jedoch als Stätte der Transformation hinsichtlich der Performanz gälischer Musik. Besondere Berücksichtigung finden in diesem Kontext die *fèisean*, im Jahr 1981 auf der Hebrideninsel Barra etablierte Festivals, und ihre Bedeutung für das Revival der gälischen Musik und Sprache.

Im Zusammenhang mit der Darstellung dieses Institutionalisierungsprozesses wird untersucht, inwieweit das von Caroline Bithell und Juniper Hill unterbreitete Konzept eines »Post-Revival«[43] (für dessen Existenz die Institutionalisierung des Revivals eine notwendige Voraussetzung ist) auf die gälische Musik angewendet werden kann.

Ein letztes Kapitel schlägt den Bogen zurück zu den beiden Bands, die in diesem Buch im Fokus stehen. Darin wird resümierend die Bedeutung der Gruppen Runrig und Capercaillie für die gälische Musikkultur erörtert und versucht, die zu Beginn wiedergegebene Bemerkung Julie Fowlis' zu beantworten und zu kontextualisieren. Zum einen wird untersucht, inwiefern diese beiden Gruppen als ›traditionell‹ gelten können, und zum anderen wird deren Einfluss auf nachfolgende Musiker und die gälische Community betrachtet. Besondere Beachtung findet hierbei der Aspekt der Kreativität als treibende Kraft musikalischer Transformationen. Abschließend wird nach der Bedeutung der Musik beider Gruppen für die Herausbildung eines Gemeinschafts- und Selbstwertgefühls innerhalb der gälischen Community gefragt und inwiefern diese beitragen konnte zur Herausbildung bzw. Stärkung kultureller Identitäten. Dieser Aspekt ist wichtig, da

43 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 28–30.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es sich bei der gälischen Sprache und Musik, wie eingangs beschrieben, um eine Minderheitskultur handelt. Aufgrund ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit ist jedoch eine umfängliche Erkundung der Thematik im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich und wäre lohnenswerter Gegenstand einer separaten Betrachtung.

Das vorliegende Buch versteht sich als ein weiterer Puzzlestein in der Beschreibung und Erklärung der vielgestaltigen Musik- und Kulturgeschichte Schottlands, von der Runrig, die nach 45-jährigem Bestehen 2018 ihr letztes Konzert gaben, und Capercaillie weiterhin ein wichtiger und zugleich spannender Teil sind. Die nötige theoretische Grundlage für diese Beschreibung leitet den nun folgenden ersten Teil der Untersuchung ein.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikalische Transformationsprozesse – Das Revival gälischer traditioneller Musik in Schottland

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Das Revival traditioneller Musik – Theoretische Überlegungen

Am Ende des Einleitungstextes ist die Musik Runrigs und Capercaillies als ›spannend‹ beschrieben worden. Spannend ist sie auch deshalb, weil die Mitglieder der Gruppen als Vertreter einer Minoritätenkultur in der Lage sind, mehrere Perspektiven einzunehmen – die der gälischen Minderheits- und der englischsprachigen Mehrheitskultur – und in ihrer Musik zu verarbeiten. Die Kulturwissenschaftlerin Elka Tschernokoschewa hat dieses Phänomen pointiert beschrieben:

> »[…] minority cultures stand for mobility, bilingualism (multilingualism), transculturality and multiple cultural identities. […] They know that the familiar and the unfamiliar are not diametrical opposed to one another, because one can appear within the other; familiar and foreign elements can merge and may even become inseparable.«[1]

Durch diese Vermischung musikalischer Elemente, die hybride Art ihrer Musik, kollidieren Runrig und Capercaillie sowie viele der ihnen nachfolgenden Bands und Künstler mit verbreiteten Vorstellungen von ›Tradition‹ und ›traditioneller Musik‹. Wie diese Vorstellungen etabliert worden sind, warum der in diesen Zusammenhängen häufig gebrauchte ›Folk‹-Begriff auf die schottisch-gälische Musik nur bedingt anwendbar ist und wie diese Termini im Zuge von musikalischen Revivalprozessen eine Neubewertung erfuhren, soll im folgenden Theoriekapitel erläutert werden. Diese Ausführungen zusammen mit einer theoretischen Erhellung von Wesen und Struktur musikalischer Revivals bilden den Hintergrund für den historischen ersten Teil und markieren gleichzeitig den ›roten Faden‹ des Buches, an dem sich die konkreten Beschreibungen der Musikpraxen orientieren.

1 Tschernokoschewa, Elka: »Hybridity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research«, in: Statelova, Rosemary/Rodel, Angela/Peycheva, Lozanka u.a. (Hg.): *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group »Music and Minorities« in Varna, Bulgaria 2006*, Sofia 2008, S. 13–23, hier S. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1.1 Traditionelle Musik/Folk Music – Zur Problematik der Begrifflichkeiten

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

1.1.1 Zum Begriff der Folk Music

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

2 Sweers, Britta: »Die Fusion von traditioneller Musik, Folk und Rock – Berührungspunkte zwischen Popularmusikforschung und Ethnomusikologie«, in: Rösing, Helmut/Schneider, Albrecht/Pfleiderer, Martin (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik: Versuch einer Bestandsaufnahme* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), Frankfurt a.M. 2002, S. 169–186, hier S. 182.

3 West, Gary: *Voicing Scotland* (wie Anm. 18 der Einleitung), S. 32f. Vgl. auch Boyes, Georgina: *The Imagined Village. Culture, Ideology and the English Folk Revival*, Manchester/New York 1993, S. 5–8.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lische fand.[4] Während zu Beginn des 18. Jahrhunderts Folk Music oder Volksmusik noch mit Natur, mit im Einklang mit dieser lebenden, als ›primitiv‹ angesehenen Volksgruppen sowie mit der Idee des »noble savage« verbunden worden war,[5] sahen frühe Vordenker wie Herder und die von ihm mit beeinflussten Jacob und Wilhelm Grimm diese als Brücke zwischen der »natürlichen und zivilisierten Welt«[6] an, eine Sichtweise, die aus heutiger Perspektive ethnozentrisch und evolutionär anmutet, jedoch – so Alan Dundes – bis ins 20. Jh. perpetuiert worden ist, das Denken auch von Musikwissenschaftlern bestimmt hat und daher zu Recht kritisiert wird.[7] Im Zuge der romantischen Nationalbewegungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wurde Folk Music zunehmend mit der Idee der Nation (und damit auch mit einer territorialen Zuordnung), eines geeinten Volkes mit gemeinsamer Sprache, in Zusammenhang gebracht.[8] Insbesondere der Einfluss Herders beförderte – auch im Hinblick auf die schottische Überlieferung – die Auffassung, die ›Seele des Volkes‹, sein nationaler Charakter, werde durch dessen Musik und Dichtung verkörpert, deren ›reinste Form‹ unter der ruralen[9], illiteraten Bevölkerung (innerhalb einer literaten Gesellschaft) zu finden sei.[10] Nach Ernst Dick hatte der Volksbegriff bei Herder eine dreifache Bedeutung: 1. das Volk als Nation, 2. das Volk

4 Gelbart, Matthew: *The Invention of »Folk Music« and »Art Music«. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge/New York 2007, S. 11. Vgl. McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music* (wie Anm. 18 der Einleitung), S. 51.

5 Mit den Gälen der Highlands und Islands rückte der »edle Wilde« ins Zentrum Europas – insbesondere für die aristokratische Elite in London und Edinburgh war dies eine Möglichkeit, sich durch diese Geisteshaltung von diesem »internal Other« (intern in Bezug auf Großbritannien) sozial zu distinguieren. Siehe McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 53f., 57. Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. xix, 6.

6 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World* (wie Anm. 5, Kap. 1), S. 54.

7 Dundes, Alan: »Foreword«, in: Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. ix–x, hier S. ix.

8 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 6. Vgl. Rosenberg, Neil V.: »Introduction«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 1–25, hier S. 11. Vgl. Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia 2010 [1990], S. 127.

9 Ein Hinweis auf die Dichotomie urban-rural findet sich bei Herder im Vorwort zum zweiten Teil seiner *Volkslieder*. Dort heißt es: »Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt.« Siehe Herder, Johann Gottfried: *Volkslieder*. Zweiter Theil, Leipzig 1779, S. 19. Digitalisat abrufbar unter: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10110907_00023.html, Stand: 07.07.2021.

10 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 51. Vgl. Dundes, Alan: »Foreword« (wie Anm. 7, Kap. 1), S. ix. Eine direkte Explikation dieser Verbindung von Nation und Folk Music als Ausdruck ihrer Seele sowie von Folk Music im Zusammenhang mit ›Naturvölkern‹ als Gegensatz zur ›Zivilisation‹ zeigt sich beispielsweise auch in Joseph Mainzers Einleitung zu seiner Sammlung gälischer Psalmen von 1844. Dort heißt es: »The soul unfolds itself in songs; they are in fact the enchanted mirror of the secret movements within. Man delights to clothe in song his hopes and fears, his joys and sorrows: it is therefore in the lays of a nation that we discover their natural dispositions, predilections, and favourite pursuits. Although remarks of this description bear more directly upon nations nearer to nature than to civilization, they are nevertheless completely applicable to those people who have retained a great portion of their original character, through all the advances which they have made in civilized life.« Siehe Mainzer, Joseph: »Introduction«, in: Mainzer, Joseph: *The Gaelic Psalm Tunes of Ross-Shire and the Neighbouring Counties*, Edinburgh 1844, S. v-xix, hier S. vi.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als ein historischer Teil der Nation und 3. das Volk als untere, beherrschte Klasse, ungebildet und als das »gemeine Volk« bezeichnet.[11] Ferner galten für Herder als Volksliedkriterien unter anderem Einfachheit, ein hohes Alter und die Entstehung und allgemeine Verbreitung im Volk.[12] Es sind neben der mündlichen Weitergabe diese Volksliedmerkmale sowie die dritte Bedeutung des Herderschen Volks-Begiffs, die sich die Zeitgenossen und nachfolgenden Vertreter des englischen Antiquarianisms zu eigen machten.[13] Es ist letztlich auch das Modell, auf das sich die Ideen Cecil Sharps bezüglich Folk Culture und Folk Song stützen. Cecil Sharp als zentrale Figur des First British Folk Revivals[14] lieferte mit seinen Überlegungen zur Variation, Selektion und Kontinuität durch orale Transmission innerhalb einer (ruralen) Volksgemeinschaft[15] die theoretische Vorlage für die inzwischen klassische Definition des International Folk Music Councils aus dem Jahr 1955, nach der Folk Music gekennzeichnet sei durch (1) mündliche Überlieferung, (2) anonyme Autorenschaft, (3) Kontinuität, die Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbinde, (4) Variation durch Individuen oder der Gruppe, (5) Selektion durch die Gemeinschaft und (6) die Trennung von und Unberührtheit durch Kunst- und (westliche) Popularmusik.[16]

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

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

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

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

14 Siehe auch Abschnitt 2.1 dieses Buches.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

elle Ausbeutung ihrer Informanten[18] als Vertreter der Arbeiterklasse sowie massive Zensur und Verfälschung von authentischer Songkultur gemäß ihrer eigenen Vorstellungen vorwirft. Diese Positionen (vor allem Harkers pauschale und extreme, neomarxistisch beeinflussten Ansichten) sind in den 2000er Jahren etwa von David Gregory und insbesondere von Christopher Bearman entschieden zurückgewiesen worden.[19]

Weitere Kritik wurde insbesondere hinsichtlich der (für seine Zeit jedoch nicht unüblichen) Vorstellung einer idealisierten, reinen Tradition bzw. Folk Music-Kultur[20] geäußert.[21] Diese ist insofern berechtigt, als dass aufgrund von kulturellen Austauschprozessen keine ›reinen‹ Musikkulturen vorhanden sind und zu bezweifeln ist, dass es sie je gegeben hat (siehe auch den Abschnitt über Hybridisierung). Zumal fraglich ist, was eine solche reine Musikkultur überhaupt konstituiert. So hat es innerhalb Schottlands einen – wenn auch marginalen – Austausch zwischen der gälischen Songkultur und der der Lowlands gegeben, etwa in den Werken von Burns und Scott, einige gälische Lieder wiederum hätten ihren Ursprung in Lowland-Tunes, wie der schottische Sammler und Musikethnologe Francis Collinson bemerkt.[22] Schottische (zum Teil jedoch auch nur schottisches Kolorit transportierende Tunes) und englische Melodien finden sich in frühen gedruckten Sammlungen wie John Playfords *The English Dance Master* oder Thomas d'Urfeys *The Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy*, während James Oswalds *Caledonian Pocket Companion* schottisches, englisches und irisches Material vereint.[23] Ein gemeinsames Repertoire von mündlich tradierten Balladen weisen englische und schottische Traveller

18 Ein Vorwurf, der – neben dem des Desinteresses an den Informanten selbst zugunsten der Objekte, also der Songs – in abgeschwächter Form auch von Boyes erhoben wird. Vgl. Boyes, Georgina: *The Imagined Village*, S. 50–57.

19 Gregory, David: »Fakesong in an Imagined Village? A Critique of the Harker-Boyes Thesis«, Canadian Folk Music 43/3 (2011), S. 18–26. Gregory wirft Boyes unter anderem ein mangelhaftes Verständnis vor, wie der Begriff ›peasant‹ zur Zeit Sharps gebraucht worden ist. Vgl. Bearman, Christopher J.: »Cecil Sharp in Somerset: Some Reflections on the Work of David Harker«, in: Folklore 113/1 (2002), S. 11–34. Bearman kritisiert Harker auch für einen ungenauen und teils widersprüchlichen Umgang mit seinen Zahlen und Statistiken bzw. beklagt deren Fehlen als Stütze für dessen Thesen. Vgl. auch Burns, Robert: *Transforming Folk* (wie Anm. 22 der Einleitung), S. 19.

20 Kultur soll in diesem Zusammenhang nicht als etwas Monolithisches verstanden werden, sondern als dynamisches Konstrukt. Man denke im Zusammenhang mit dem Begriff eher an eine Vielzahl kultureller Phänomene, wie es Thomas Turino vorgeschlagen hat, dessen Definition innerhalb dieser Arbeit gefolgt werden soll. Turino beschreibt jene kulturellen Phänomene als »habits of thought and practice shared among individuals within social groups […] and along different lines of common experience and identification«. Der Kulturhistoriker Peter Burke präzisiert, welche Gestalt solche »habits« annehmen können, indem er »Kultur« definiert als »attitudes, mentalities and values and their expression, embodiment or symbolization in artefacts, practices and representation«. Siehe Turino, Thomas: *Music as Social Life*, Chicago/London 2008, S. 109. Vgl. Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, Cambridge/Malden 2009, S. 5.

21 Siehe etwa Boyes, Georgina: *The Imagined Village*, S. 45f. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk* (wie Anm. 22 der Einleitung), S. 49f. Vgl. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002* (wie Anm. 24 der Einleitung), S. 10.

22 Siehe Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland* (wie Anm. 17 der Einleitung), S. 32.

23 Ebd., S. 124f. Vgl. Purser, John: *Scotland's Music. A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from Early Times to the Present Day*, Edinburgh 2007, S. 207.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in Form der *Child Ballads* auf. Schottisches und irisches Material findet sich im Repertoire schottischer Electric Folk-Bands der frühen 1970er Jahre wie Contraband und Five Hand Reel wie auch im Werk der in diesem Buch eingehender betrachteten Bands Runrig und Capercaillie.[24] Capercaillies Piper und Whistle-Spieler Michael McGoldrick ist musikalisch in der irischen traditionellen Musikszene Manchesters sozialisiert worden. Der britische Musikwissenschaftler Simon Keegan-Phipps weist auf die fluiden musikalischen Grenzen in Nordostengland hin. Als Folge von Migration aus Schottland und insbesondere Irland sei es in der Region zu einer intensiven Vermischung von musikalischem Material gekommen, was sich insbesondere im Repertoire lokaler Session-Musiker zeige.[25] Beispiele in Form von Übernahmen durch Kontrafaktur sind zahlreich. Dies zeigt sich etwa im schottischen Lied »Loch Lomond« und seinem irischen Pendant »Red Is the Rose«, die beide auf der selben Melodie basieren. Das bekannte Lied »My Love Is Like a Red Red Rose« von Robert Burns fuße, so Collinson, auf dem englischen traditionellen Song »The Turtle Dove«.[26] Das gälische Liebeslied von Finlay J. Macdonald »Greas Ort Dhachaidh a dh'Eilean a'Fhraoich« [Hurry Home to Heather Isle] wurde zur Melodie der englischen Ballade »Scarborough Fair« geschrieben.[27] Auch das beliebte »Ae Fond Kiss« von Robert Burns basiert in seiner ursprünglichen Form[28] auf der Melodie »Rory Dall's Port«, die zuerst in Oswalds *Caledonian Pocket Companion* veröffentlicht wurde.[29] Die heute gebräuchliche Melodie ist jedoch dem gälischen Lied »Hì Horò 's na Hòro Eile« entliehen, das um 1880 von John MacLean (Iain MacGhill'eathain, An Bard Bhaile Mhar-

24 Der »Track Ceòl an Dannsa« auf Runrigs Album *Play Gaelic* (Neptune, 1978) umfasst neben den schottischen Reels »The Brolum« und »Reel of Tulloch« auch einen »Irish Reel«. Deutlicher ist die Vermischung schottischen und irischen Materials im Werk Capercaillies, insbesondere in den instrumentalen Sets. »Maggie's Megaset« auf dem Debütalbum *Cascade* (Etive Records, 1984) etwa enthält neben zwei schottischen Tunes (und einer kanadischen) auch den irischen »Dick Gossip's Reel«. Auch der instrumentale Track »My Laggan Love/Fox on the Town« auf dem Album *Crosswinds* (Green Linnet, 1987) hat zwei irische Tunes als Grundlage, um nur zwei Beispiele zu nennen.

25 »The majority of musicians in the region perform tunes from all three of the main repertories, often within the context of a single pub session, and even within the confines of a single consequential set of tunes.« Siehe Keegan-Phipps, Simon: »Déjà Vu? Folk Music, Education, and Institutionalization in Contemporary England«, in: Yearbook for Traditional Music 39 (2007), S. 84–107, hier S. 94.

26 Siehe Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 1.

27 Für eine Aufnahme davon siehe Primrose, Christine: *Aite Mo Ghaoil* (Temple Records, 1993 [1982]), Tr. 7.

28 In dieser wurde es in Burns' Sammlung *The Scots Musical Museum* veröffentlicht. Siehe Burns, Robert: *The Scots Musical Museum*, herausgegeben von James Johnson, Bd. 4, London/Edinburgh 1792, https://deriv.nls.uk/dcn23/8779/87798002.23.pdf, S. 358, Stand: 19.11.2020. In der Erstausgabe ist der Song noch mit »Rory Dall's Port« überschrieben, in späteren Ausgaben ist der Titel »Ae Fond Kiss« zu finden.

29 Die bei Oswald veröffentlichte Tune ist einem gälischen Clàrsach-Spieler namens Rory Dall zugeschrieben (entweder Ruaidhrí Dall Ó Catháin oder Ruaidhri Dall Mac Mhuirich, beide 16./17. Jahrhundert) stammt aber womöglich aus der Feder Oswalds selbst. Siehe Oswald, James: *Caledonian Pocket Companion*, Bd. 2/8, London 1771 [1743–1759], S. 58, https://archive.org/details/caledonianpocket00stua/page/58/mode/2up, Stand: 18.11.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Viele Punkte der von Sharps Ansichten beeinflussten Definition von Folk Music jedoch treffen auf die traditionelle schottische und gälische Musik nicht zu, was den Untersuchungsgegenstand ungleich schwerer fassen lässt. So ist etwa eine dogmatische Trennung von Folk und populärer Musik nicht haltbar, wie beispielsweise die schottischen Sammler Gavin Greig und James Bruce Duncan zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfahren mussten. Aufgrund ihres offenen Konzepts, dass grundsätzlich jeder ein Tradition Bearer sein könne und sie prinzipiell alles akzeptierten, was ihnen angeboten wurde, fanden sich in ihren Manuskripten neben Material von Broadsides, auch »Music Hall Ditties, popular street songs, and the multitudinous Slip-Songs of the Ballad hawker«,[32] wie William Walker mit Blick auf eine mögliche Veröffentlichung der Kollektion nach dem Tod der beiden Sammler einigermaßen erschrocken feststellte – nicht unbedingt das, was die Auftraggeber Greigs und Duncans im Sinn hatten, jedoch das, was die Menschen tatsächlich sangen.[33] Auch viele als traditionell und ›authentisch‹ empfundene Source Singers wie die Traveller Willie Mathieson, Jeannie Robertson oder auch Belle Stewart hatten zu einem nicht geringen Teil sowohl Music Hall Songs als auch amerikanische Folksongs im Repertoire, und hatten sich dieses nicht nur durch mündliche Überlieferung angeeignet, sondern auch durch Broadsides, Grammophonaufnahmen, Radioprogramme[34] und Performances von Revivalmusikern. Gleichzeitig basieren viele Songs des schottischen Entertainers Harry Lauder auf älteren Melodien und Songfragmenten, was zeigt, wie unscharf die Grenzen zwischen der als ›traditionell‹ und ›populär‹ empfundenen Musik der Zeit tatsächlich sind.[35]

---

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

38 Ebd., S. 115.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Darüber hinaus hat gerade im Zuge des sogenannten Second Folk Revival der 1950er und 1960er Jahre der Begriff eine politisch links verortete Konnotation erlangt[43], was – laut McKerrell – einer der Gründe sei, warum heutzutage der Terminus »traditional music« präferiert würde.[44] Auch das Merkmal der kontinuierlichen Verbindung der Gegenwart mit einer (nicht näher bestimmbaren, lange zurückliegenden) Vergangenheit, in der ein spezifischer Song oder eine Melodie entstanden ist, führt zu Problemen, da selbstverständlich auch heute noch Musik von zeitgenössischen Künstlern geschaffen wird, die – streng genommen – nicht unter Sharps Definition von Folk Music fällt, jedoch aufgrund ihrer klanglichen Eigenschaften oder sozialen Funktion durchaus als solche betrachtet werden könnte.[45] Auch habe – so Hast und Scott – eine gewisse Verwässerung des Begriffs im Zuge des Second Folk Revival dazu geführt, dass die Bezeichnung ›Folk‹ bald geradezu synonym zu ›akustischer Musik, vornehmlich mit Gitarrenbegleitung‹ erschien.[46] Zusätzlich fungierte der Terminus ›Folk‹ in der Vergangenheit und auch heute noch als Marketing-Label, unter dem seit Mitte der 2000er Jahre als Nu Folk oder Indie Folk auch Bands und Künstler wie Ed Sheeran, Mumford & Sons oder The Lumineers subsumiert sind, wie ein Blick auf die Musikkategorien der Verkaufsplattform Amazon verrät, was nicht unbedingt zu einer Klärung der Begrifflichkeiten beiträgt. In seinem im Jahr 1988 veröffentlichten Buch *The Study of Folk Music in the Modern World* konstatiert Philip Bohlman daher:

---

41 Siehe Collinson, Francis: »Scottish Folkmusic: An Historical Survey« (wie Anm. 39, Kap. 1), S. 34.

42 MacInnes, John: »Gaelic Folksong«, S. 115.

43 Viele Protagonisten des amerikanischen und schottischen Folk Revivals waren politisch links bzw. sozialistisch oder gar kommunistisch orientiert. Hamish Henderson als ›Vater‹ des schottischen Folkrevivals war bis 1956 Mitglied der Kommunistischen Partei Großbritanniens.

44 McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, in: Scottish Music Review 2/1 (2011), http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.856.7490&rep=rep1&type=pdf, 14 S., hier S. 9, Stand: 07.01.2020.

45 Eine Problematik auf die bereits auf einer der frühen Konferenzen des IFMC im Jahre 1953 durch Patrick Shuldham-Shaw, Mitherausgeber der bekannten Greig-Duncan Folk Song Collection, und Albert Marinus, einer der Vize-Präsidenten des Councils, aufmerksam gemacht worden war. Siehe Cowdery, James R.: »Kategorie or Wertidee?« (wie Anm. 16, Kap. 1), S. 807f.

46 Vgl. Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland. Experiencing Music, Expressing Culture.* New York/Oxford 2004, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »[…] the concept of ›folk music‹ is in need of considerable overhaul and […] we need to wrench its moorings from a cultural setting[47] which no longer exists, if it ever did.«[48]

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

1.1.2 Überlegungen zum Traditionsbegriff und zur traditionellen Musik

In Anerkennung der Problematik hatte sich bereits im Jahr 1981 der International Folk Music Council in International Council for Traditional Music (ICTM) umbenannt.[49] Dies geschah aus mehreren Gründen. Zum einen sollte damit die romantische Verklärung des 19. Jahrhunderts abgestreift werden, welche, auf Schottland bezogen, vor allem den beiden Schriftstellern James Macpherson und Walter Scott zuzuschreiben war. Ihre Werke riefen zwar ein massives Interesse an Schottland hervor – nicht nur in der europäischen Kulturszene der Zeit, sondern auch bei der späteren britischen Königin Victoria, was sowohl zur Entwicklung Schottlands (insbesondere der Highlands) als ein zunehmend beliebteres Reiseziel beitrug und zu einem Anstieg an entsprechender Reiseliteratur führte[50] als auch zu einer verstärkten thematischen Verhandlung in den Werken der europäischen Kunstmusik.[51] Gleichzeitig jedoch trugen ihre Publikationen stark zu einer Verklärung und Mythologisierung der Highland- und Borderregion bei.[52] Zum anderen wollte man durch die neue Namensgebung in ICTM der abschätzigen Konnotation des Begriffs (Folk als die ›einfache, primitive Musik des Volkes‹) begegnen und statt des sozialen Levels eher die räumliche und zeitliche Dimension des Terminus betonen.[53] Diese zeitliche Ebene ist dem Begriff *traditio* (lat. Übergabe, Überlieferung) per definitionem inhärent. So spricht Henry Glassie in seinem vielzitierten Artikel von Traditionen als »temporal concept« und »process of cultural construction«.[54] Die Verlagerung des Fo-

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

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

49 Ebd., S. xiii–xv.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kus auf den temporalen Aspekt bedeutete gleichzeitig eine verstärkte Abkehr von der Suche nach Ursprüngen und einer objektorientierten, bewahrenden Haltung hin zum Verständnis von Traditionen und traditioneller Musik als kontinuierlicher Veränderungs- und Aushandlungsprozess.[55] In Schottland ist zur Veranschaulichung dieses Prozesses Hamish Hendersons Konzept des ›Carrying Stream‹ gebräuchlich, ein sich in seiner Gestalt stets verändernder Fluss als Metapher für die Dynamik von Traditionen. Nach Henry Glassie sei der Charakter von Traditionen nicht etwa durch Stagnation, sondern durch Kontinuität gekennzeichnet, wobei Veränderung ein begleitendes Phänomen und nicht etwa deren Gegenteil sei. Tradition sei nur in einem Fall das Antonym zu Veränderung: »that in which disruption is so complete that the new cannot be read as an innovative adaption of the old.«[56] Obgleich ein Fluss sich kontinuierlich verändert, fließt er dennoch unaufhaltsam – angetrieben durch die Schwerkraft – seiner Mündung zu. Erst durch die Schwerkraft wird ein stehendes Gewässer zu einem Fließgewässer – oder in Glassies Worten: »Now define tradition [Schwerkraft] as culture's dynamic, as the process by which culture [Fluss] exists […].«[57] Schottlands musikalische Traditionen werden oft auch als »Living Tradition« bezeichnet. Das Attribut »Living« lässt Assoziationen mit einem pulsierenden, sich stets wandelnden Organismus aufkommen und ist zugleich ein starkes Statement dafür, dass Traditionen nicht tot und konserviert sind, sondern auch heute noch Relevanz behalten für die Herausforderungen der Zeit[58] – Traditionen als »creation of the future out of the past«.[59]

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ben, obwohl sie jüngeren Datums oder gänzlich erfunden sind. Die damit einhergehende Vermittlung von bestimmten Werten und Normen durch Repetition diene beispielsweise der Legitimation von Institutionen oder Herrschaftsansprüchen beziehungsweise der Konstruktion von Identität etwa im Zuge von Nationenbildung.[61] Obgleich ein interessantes Konzept, ist dessen teils extreme Auslegung problematisch[62] wie auch eine etwas unglückliche Unterscheidung zwischen »tradition« und »custom«.[63] Traditionen seien im Gegensatz zu Bräuchen und Sitten nach Hobsbawm formalisiert und unveränderlich. Die gälische Songtradition als solche wäre in diesem Sinne nicht etwa als »tradition«, sondern als »custom« zu verstehen, die Einführung des mehrstimmigen gälischen Chorgesangs gegen Ende des 19. Jahrhunderts hingegen als (invented) »tradition«.

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

61 Hobsbawm, Eric: »Introduction: Inventing Traditions«, in: Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983, S. 1–14.

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

63 Hobsbawm, Eric: »Introduction: Inventing Traditions« (wie Anm. 61, Kap. 1), S. 2.

64 Vgl. auch Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, in: Russell, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 144–162, hier S. 147.

65 Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 83–136, hier S. 94.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Eine ähnliche Ansicht vertritt auch David Atkinson und berichtet, dass sich die Konzepte von Tradition weg von einer Auffassung als »lore« – im Sinne von Geschichte oder Kunde als ›Objekt‹ der Betrachtung – hin zu »process« gewandelt haben. Die Kontinuität, die Traditionen konstituiert, werde in der Gegenwart wahrgenommen und bewertet. In dieser Gegenwart würden Sinngehalt und Bedeutung von Traditionen durch Selektion und Veränderung stets neu verhandelt[67] – oder in den Worten Peter Burkes ausgedrückt:

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

Bedeutsam in der Entwicklung dieser konstruktivistischen Sichtweise war die Arbeit von Richard Handler und Jocelyn Linnekin, die bereits 1984 dafür plädierten, Traditionen als »interpretativen Prozess« zu begreifen, der sowohl Kontinuität als auch Diskontinuität umfasse.[69] Und weiter: »[…] tradition resembles less an artifactual assemblage than a process of thought – an ongoing interpretation of the past.«[70] Traditionen seien demnach keine »bounded entity made up of constituent parts«, sondern vielmehr ein symbolischer Prozess, »a process of interpretation, attributing meaning in the present though making reference to the past«.[71] Traditionen artikulieren damit – so Atkinson – eine symbolische Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die sowohl beständig als auch unstet sein kann, real oder imaginiert.[72] Weiterhin erfordere die Konstruktion von bzw. der Umgang mit Traditionen eine persönliche, intentionale und bewusste Beschäftigung und Verbindung[73], da sie kulturellen Objekten bzw. Praxen nicht naturgemäß inhärent sei. Sie sei ohne jene allerdings auch nicht praktizierbar bzw. identifizierbar, was ein paradoxes Konzept von Tradition zur Folge hat: Zum einen sei sie ein »canon of texts that provides a cultural identity for ist practitioners«, zum anderen ein

66 Zitiert nach: Ebd, S. 123.

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

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

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

70 Ebd., S. 274.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich stetig wandelnder Prozess, abhängig von den Umständen und Nöten einer Gegenwart.[74] Es wird somit in der neueren Forschung ein Doppelcharakter von Tradition ersichtlich, sowohl »organic/essentialist« als auch »symbolic/constructivist«, sowohl Objekt der Veränderung als auch der interpretative Vorgang der Veränderung selbst.[75] Diesem Konzept soll auch in der vorliegenden Arbeit gefolgt werden. Musikalische Traditionen werden demnach als kulturelle Äußerungsformen des Menschen angesehen, die zwar durch Überlieferung in mündlicher, schriftlicher oder audiovisueller Form weitergegeben und so von der Vergangenheit in die Gegenwart überführt werden können, dabei aber immer Veränderungsprozessen unterliegen. Diese Veränderungs- bzw. Transformationsprozesse werden als dynamischer Vorgang verstanden, in dem Traditionen zwischen den Menschen immer wieder neu verhandelt werden. Als Triebfeder von Veränderung soll dabei die Innovationskraft und Kreativität einzelner Akteure stärker in den Vordergrund gestellt werden[76] (im Gegensatz etwa zum Folk-Verständnis von Cecil Sharp, bei dem die verändernde Gestaltungskraft vornehmlich bei der Gemeinschaft als Ganzes lag) – in der vorliegenden Untersuchung die beiden Bands Runrig und Capercaillie sowie die Gruppen, die ihnen musikalisch den Weg ebneten.[77]

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

1.2 Revival – Theoretische Annäherung an ein dynamisches Konstrukt

Wie musikalische Traditionen können auch musikalische Revivals als Transformationsprozesse verstanden werden, als Ausdruck von Kontinuität aber auch des Wandels.[80] Der Terminus ›Transformation‹ unterstreicht den veränderlichen Charakter und die fluide Natur von Revivalbewegungen und beschreibt, wie etwas aus ganz bestimmten Intentionen heraus von einem Zustand in einen anderen überführt und umgewandelt wird. Obgleich das zu untersuchende Phänomen mit einer Vielzahl von Bezeichnungen belegt worden ist[81] und Hill und Bithell die Ansicht vertreten, dass der Begriff »Transformation« positiver besetzt und zukunftsweisender sei als der Begriff »Revival«, der stärker noch mit Vergangenem verknüpft sei,[82] hat sich letzterer in der traditionellen Musik-

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

szene Schottlands und Englands durchgesetzt, ist allgemein akzeptiert[83] und wird auch auf andere Bewegungen übertragen, wie das *Irish Folk Revival* oder das *American Folk Revival*. Auch Publikationen, die sich mit der Entwicklung der traditionellen Musikszene beschäftigen, bedienen sich dieser Terminologie.[84] Daher wird im Folgenden mit ›Revival‹ der Begriff genutzt, den auch die beteiligten Akteure selbst gebrauchen.

Die nachfolgenden Ausführungen sollen einen theoretischen Rahmen skizzieren und aufzeigen, wie der Begriff des (musikalischen) Revivals im Rahmen dieser Arbeit verstanden wird. Von zentraler Bedeutung sind dabei die Untersuchungen von Tamara E. Livingston, Neil V. Rosenberg, Owe Ronström sowie Caroline Bithell und Juniper Hill. Bithell und Hill haben in dem von ihnen im Jahr 2014 herausgegebenen *Oxford Handbook of Music Revival* die wesentliche Forschungsliteratur zum Thema zusammengefasst und einer Aktualisierung unterzogen, insbesondere hinsichtlich der Transmission und Verbreitung von Revival-Musik im ausgehenden 20. und 21. Jahrhundert. Zudem haben sie den zumeist auf Westeuropa sowie Nord- und Südamerika liegenden Fokus auch auf andere, weniger häufig in den Blick genommene Erdteile gerichtet wie etwa Afrika oder Asien, wodurch neue Perspektiven auf das Phänomen gewonnen werden konnten. Der von ihnen vorgeschlagene Terminus des »Post-Revival«[85] ist für die strukturellen Untersuchungen auch dieses Buches relevant.

Es gibt viele Möglichkeiten und Blickwinkel, aus denen musikalische Revivals betrachtet werden können, aus historischer, funktionaler, strukturalistischer oder symbolischer Perspektive.[86] Untersucht werden dabei Genese, Entwicklung und Bedeutung von Revivalbewegungen sowohl für den Gegenstandsbereich der Bewegung als auch die beteiligten Akteure.

Owe Ronström benennt zwei verschiedene Betrachtungsweisen, die beim Studium der Literatur zu Revivals, vor allem aber auch in den Haltungen und Ansichten der Akteure (Sammler, Musiker, Organisatoren etc.) selbst offensichtlich werden. Die eine Sichtweise sei *objektorientiert* und fokussiere sich dabei auf Diskurse über Authentizität:

> »The object-oriented type of study often stresses tradition as the handing over of a set repertoire of objectively existing, bounded cultural objects, ceremonies, rituals, customs and habits from ›the folk‹ or the ›old peasant society‹ as a valuable cultural heritage to be protected as an expression of national and cultural identity.«[87]

Es geht um das Bewahren, das von der Vorstellung von etwas Echtem oder Ursprünglichem geleitet wird – häufig in Verbindung mit der Idee eines ›goldenen Zeitalters der

83 Dies wurde mir auch von Eberhard Bort, zum Zeitpunkt des Interviews Leiter des Edinburgh Folk Club, im Gespräch bestätigt. Siehe Interview mit Eberhard Bort vom 30.07. und 02.08.2012, Edinburgh, Z. 676–683.

84 Siehe z.B. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse* (wie Anm. 14 der Einleitung). Letztlich haben auch Caroline Bithell und Juniper Hill diese Bezeichnung für das von ihnen herausgegebene *Oxford Handbook of Music Revival* übernommen.

85 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 28–30.

86 Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, S. 5.

87 Ebd., S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Blüte und kulturellen Prosperität‹[88], frei von zeitgenössischen ästhetischen Idealen, das Anknüpfen an etwas vermeintlich Althergebrachtes, einen Vorgang, den Niall MacKinnon als »re-enaction« bezeichnet.[89]

Die andere Perspektive sei stärker *prozessorientiert* und betrachte Revival als »cultural expression« und »communicative process«, als soziale Bewegung und Ausdruck von Veränderung. Dieser kommunikative Prozess entspricht einer ständigen (Neu)verhandlung von Traditionen, sowohl zwischen Subjekt und Objekt, aber auch zwischen den Mitgliedern einer entsprechenden Szene. Fragen nach Funktion und Bedeutung rücken verstärkt in den Vordergrund:[90]

> »The process-oriented type of study bases its understanding of tradition on the idea that traditions are not simply objectively existing ›out there‹, but that they are constructed, created or appointed; the relationship between society and its cultural heritage is not natural but symbolic.«[91]

Ronström unterstreicht dabei einmal mehr den Konstruktcharakter von Traditionen und somit auch von Revivals als symbolische Verbindung mit der Vergangenheit.[92] Symbolisch deshalb, weil Traditionen in der Historizität ihres natürlichen Aufführungskontextes vergangen sind. Spielweisen, Repertoires, Instrumente, Ornamentierungen usw. müssen daher rekonstruiert werden. Dabei sind sie in ihrem Wesen veränderlich. Wie die Geschichte selbst sind Traditionen also nichts Absolutes und Endgültiges, sondern flexibel, abhängig von »Selektion, Abgrenzung und Perspektive«.[93] Diese Konstruktionen als Ergebnis von De- und Rekontextualisierung[94] (Überführung von ›alten‹ in ›neue‹ Bedeutungszusammenhänge) sind gleichzeitig immer an die »Erkenntnismöglichkeiten, Deutungswünsche und lebensweltlichen Fragestellungen einer Gegenwart gebunden«.[95] Musikalische Revivals gestalten sich somit als Prozess und Ausdruck von Kontinuität und Veränderung. Diese Veränderungen – oder Shifts, wie Owe Ronström sie

88 Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival: Concepts between Regression and Emancipation«, in: The World of Music 38/3 (1996), S. 71–86, hier S. 79.

89 MacKinnon, Niall: *The Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*, Buckingham/Philadelphia 1993, S. 62f.

90 Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, S. 6.

91 Ebd., S. 8.

92 Ebd., S. 18.

93 Schörken, Rolf: Begegnungen mit Geschichte, Stuttgart 1995, S. 11f. Auch schriftliche oder audiovisuelle Fixierung bedeutet dabei immer, nur einen Ausschnitt aus dem Spektrum der kulturellen Äußerungsformen abzubilden. Den selektiven und Konstruktcharakter von wahrgenommener Geschichte im Zusammenhang mit musikalischen Revivalbewegungen betonen auch Hill und Bithell und bezeichnen diese als »subjective, fragmented, malleable, multidimensional, and multivalent«. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 13.

94 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 4. Vgl. Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music« (wie Anm. 41 der Einleitung), S. 44ff.

95 Jeismann, Karl-Ernst: »Geschichtsbewußtsein«, in: Bergmann, Klaus/Fröhlich, Klaus/Kuhn, Annette u.a.: *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997, S. 42.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nennt[96] – können sich auf geografischer[97], sozialer[98], kultureller und zeitlicher Ebene vollziehen[99] sowie auf der Ebene der Performanz, Transmission[100] und Repräsentation/Verbreitung[101].

Revivalbewegungen werden zumeist von einer (oder mehreren im Widerstreit stehenden) *Ideologie* begleitet, die sich letztlich auch wieder in Debatten um Authentizität niederschlägt[102], bzw. in einem Kampf zwischen Purismus und Progression. Diese Verhandlung zwischen Innovation und (vermeintlicher) historischer Akkuratesse erzeugt zwar Spannungen innerhalb des Revivals, gleichzeitig ist sie aber auch der Garant für stilistische Vielfalt und gewissermaßen der Motor, der die Bewegung vorantreibt.

Tamara E. Livingston betont in ihrer theoretischen Reflexion ebenfalls den prozesshaften Charakter, wenn sie Revivals als

> »social movements which strive to ›restore‹ a musical system believed to be disappearing or completely relegated to the past for the benefit of contemporary society.«[103]

beschreibt.

Der Begriff »social movement« impliziert, dass ihrer prozessorientierten Ansicht nach in einem Revival der Fokus für gewöhnlich nicht auf dem Objekt, dem Artefakt, liegt, sondern auf dem musizierenden, rezipierenden und organisierenden Menschen,

---

96 Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music«, S. 45f.

97 Wenn etwa rurale Traditionen in Städten als neuen Zentren musikalischer Revivals gepflegt und/oder neu interpretiert/transformiert werden (beispielsweise in Form von urbanen Festivals oder auch verdeutlicht durch die Tatsache, dass Runrig als eine durch rurale gälische Traditionen beeinflusste Band in ihrer Frühphase einen großen Teil ihrer Unterstützer und Anhänger unter gälischen Studierenden in den städtischen Zentren fanden). Gleiches gilt für die Performanz musikalischer Traditionen innerhalb von Diaspora-Kulturen als Folge von Migrationsbewegungen (z.B. die gälische Kultur im kanadischen Nova Scotia).

98 Während Source Singers oder Tradition Bearers in der Regel älter und häufig Teil niederer Klassen oder Schichten der Gesellschaft waren (auch wenn das, wie bereits erwähnt, nicht vollumfänglich auf die gälische Kultur zutrifft), waren Revivalists zumeist mittleren Alters und stammten aus der weißen Mittelschicht.

99 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 4. Vgl. Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music«, S. 45.

100 Hier ist insbesondere der Shift von oraler und schriftlicher hin zu audio-visueller Transmission zu nennen.

101 Bei der Verbreitung und Repräsentation traditioneller (gälischer) Musik haben neben den klassischen Print- und audiovisuellen Medien wie Radio und Fernsehen in der Vergangenheit insbesondere digitale, webbasierte Verbreitungsmethoden wie Foren und digitale Archive sowie Festivals an Bedeutung gewonnen.

102 Erwähnt seien an dieser Stelle beispielhaft die untypische mehrstimmige Aufführung gälischer Lieder auf den frühen Mòds während des First British Folk Revival, die selektive und teils manipulative (im Sinne von verändernder bzw. zensierender) Sammlung von Folk Songs durch die Sammler des frühen 20. Jahrhunderts wie Sharp oder Kennedy-Fraser oder auch Ewan MacColls restriktive Maßgabe – in voller Anerkennung seiner Verdienste – in seinen Folk Clubs nur unbegleitete regionale Musik zu spielen.

103 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 66.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der absichtsvoll und bewusst in dieser Bewegung agiert und auftritt.[104] Sie hat den Ausdruck »restore« zu Recht in Anführungszeichen gesetzt, denn auch ihr ist bewusst, dass die genaue Wiederherstellung einer kontextgebundenen historischen Musizierweise oder Aufführungspraxis aus oben genannten Gründen nicht möglich ist.

Was unter »musical systems« verstanden werden kann, konkretisiert Neil V. Rosenberg in seinem Werk *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*. Diese seien demnach

> »contextual aggregates of shared repertoire, instrumentation, and performance-style generally perceived as being historically and culturally bounded by such factors as class, ethnicity, race, religions, commerce and art«.[105]

Auch Rosenberg unterstreicht nachdrücklich die historische und kulturelle Kontextgebundenheit eines solchen Systems durch die von ihm beispielhaft genannten Faktoren.

Der Begriff »Revival« suggeriert, dass etwas tot, nicht mehr lebendig ist.[106] Ich folge in diesem Punkt allerdings der Auffassung Livingstons, die konstatiert, dass der Terminus auch auf musikalische Systeme angewendet werden kann, die sich im Niedergang befinden, fragil und gefährdet sind bzw. von denen man annehmen muss, dass sie ohne Intervention in Zukunft verschwunden sein werden. Die schottische Tradition – beispielsweise die Balladentradition im Nordosten Schottlands[107] mit den Muckle Sangs (Popular Ballads, Big Songs) oder den Bothy Ballads – war nie ganz tot, ebenso wenig wie die gälische Kultur. Daher ist auch der Begriff *Survival*, wie er von Jean Bechhofer vorgeschlagen wurde, überaus treffend.[108] Dieser bedeutet laut Eberhard Bort:

> »Sie [die Tradition] wieder in den Mittelpunkt zu stellen, ihr wieder ihr angestammtes Recht zu geben und ihre Wichtigkeit zu betonen für die schottische Kultur und die schottische Nation.«[109]

Warum also der Begriff ›Revival‹?, fragt Hamish Henderson, der Vater des schottischen Folk Revivals, und gibt die Antwort gleich selbst. So könne es sich keine (nationale) Tradition erlauben, statisch und unflexibel zu sein. Jeder Tradition könne der Niedergang

104 Vgl. auch Wallace, Anthony F. C.: »Revitalization Movements«, in: American Anthropologist 58 (1956), S. 264–281, hier S. 265.

105 Rosenberg, Neil V.: »Named-System Revivals«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 177–182, hier S. 177.

106 Der Musikethnologe Mark Slobin konstatiert, dass der Begriff »Revival« oft falsch gebraucht werde, da Traditionen bzw. kulturelle Praktiken häufig nicht einfach aussterben und daher wiederbelebt werden müssen, sondern diese neuinterpretiert werden. Vgl. Blaustein, Richard: »Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 258–274, hier S. 271.

107 Insbesondere die heutigen Council Areas von Aberdeen, Aberdeenshire, Angus und Moray.

108 Bechhofer, Jean: »The Survival of Folk Music in Scotland: A Personal Comment«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 93–97, hier S. 94. Der Begriff »Survival« soll dabei jedoch keinesfalls eine Unveränderlichkeit der Tradition suggerieren.

109 Interview mit Eberhard Bort (wie Anm. 83, Kap. 2), Z. 630–632.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

drohen, weshalb sie, genauer gesagt, die involvierten Personen, offen für Veränderung sein müssen.[110] Genau dies sind Anliegen und im besten Falle Ergebnis von prozessorientierten Revivals.

In ihrer Studie konnte Tamara Livingston eine Reihe von Merkmalen ausmachen, die einer Vielzahl von Revivals gemeinsam sind. Das von ihr entwickelte Modell wird im Rahmen dieser Arbeit auf das Revival schottischer bzw. gälischer traditioneller Musik angewendet. Sie stellt fest, dass häufig sogenannte (1) *Core Revivalists* an prominenter Stelle die Bewegung entweder initiiert haben oder um deren Fortbestand bemüht sind. Oft sind diese Core Revivalists nicht Teil der kulturellen Gruppe, deren Traditionen wiederbelebt werden sollen. Stattdessen projizieren sie als Außenstehende ihre eigenen Ästhetiken und Wertvorstellungen auf die jeweiligen kulturellen Praktiken und definieren, was Teil der Tradition sei und was nicht.[111] Während des schottischen Folk Revivals fungierten diese zentralen Figuren gleichsam als Initiatoren und Katalysatoren und nahmen durch ihre Tätigkeit als Sammler, Folklorist, Organisator, Publizist, politischer Aktivist und aktiver Musiker Einfluss sowohl auf die inhaltliche und strukturelle Ausrichtung als auch auf die mit dem Revival verbundenen (2) *ideologischen Konzepte* und Diskurse, die oft mit der Frage nach Authentizität verbunden waren[112] und ein Spannungsfeld aufmachten, das von den beiden Polen Purismus/Traditionalismus und Innovation/Progression geprägt war. Dabei bedienten sie sich der Hilfe von (3) *Informanten und historischer Quellen*[113]. Innerhalb eines Revivals sind diese nicht selten stilbildend und fungieren authentifizierend als maßgebliche Vorbilder (auch gemäß einer spezifischen Ideologie der Revivalists) für nachfolgende Revivalmusiker bezüglich Repertoire und Performance-Stil. In der vorliegenden Untersuchung sind dies die sogenannten Source Singers[114] oder Tradition Bearers, die noch in der originären Tradition mündlicher Überlieferung stehen. Um

110 Henderson, Hamish: »Foreword«, in: Munro, Ailie: *The Democratic Muse. Folk Music Revival in Scotland*, Aberdeen 1996, S. ix–xi, hier S. xi.

111 Bruce Jacksons spitzt diese Beobachtung wie folgt zu: »[…] it [the folksong revival] appealed primarily to individuals who celebrated traditions not their own«. Siehe Jackson, Bruce: »The Folksong Revival«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 73–83, hier S. 73. Dieser Umstand trifft insbesondere auf das First British Folk Revival zu, jedoch auch auf das Nachkriegsrevival sowohl in Amerika als auch in Großbritannien. Der Musikethnologe Mark Slobin bemerkt hierzu: »A great deal of contemporary revivalism is done not by people who claim a direct lineage to the expressive culture involved…a group of people more or less arbitrarily decides that a certain self-defined tradition means so much to them that they will not only become engrossed in it themselves, but will try to teach it to others, even going so far as returning to the putative homeland of the tradition to do so.« Zitiert nach Blaustein, Richard: »Rethinking Folk Revivalism« (wie Anm. 106, Kap. 1), S. 271.

112 Wenngleich im Zusammenhang mit musikalischen Revivals auch andere Fragen in den Vordergrund gerückt sind, wie etwa Kommerzialisierung, Kommodifizierung, Globalisierung und Deterritorialisierung sowie Digitalisierung und mediale Repräsentation, spielen Diskurse um Authentizität auch im 21. Jahrhundert noch immer eine Rolle. Vgl. auch Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 6.

113 Vgl. auch Feintuch, Burt: »Musical Revival as Musical Transformation«, S. 187–189.

114 Nach Ailie Munro haben Source Singers ihr musikalisches Repertoire durch mündliche Überlieferung erworben oder in der Kindheit gelernt. Revival Singers hingegen fanden ihre Quellen in schriftlichen Aufzeichnungen oder historischen Aufnahmen. Sie erwarben ihr Material von Source Singers oder anderen Revival Singers. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 52. Wie noch zu zei-

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Core Revivalists sammelt sich häufig eine Gruppe von Anhängern – es bildet sich eine (4) *Revivalist Community* heraus. Diese Gemeinschaft wird durch (5) *Revivalist Activities* wie Organisationen (z.B. Fèisean nan Gàidheal oder An Comunn Gàidhealach), Festivals (z.B. Fèisean, Celtic Connections oder Hebridean Celtic Festival) oder Wettbewerbe (z.B. das Royal National Mòd) organisiert, strukturiert und zusammengehalten. Letztlich entfalten sich im Zuge von Revivals zumeist (6) *Revivalist Enterprises*, ein Netzwerk verschiedener Medien (z.B. Magazine wie Living Tradition oder fRoots) und Plattenlabels (z.B. Greentrax Records oder Macmeanmna), die eine bestimmt Zielgruppe ansprechen und einen Markt bedienen[115], wobei es zu Konflikten kommen kann, wenn ideologische oder ästhetische Vorstellungen mit den Anforderungen des Marktes nicht kompatibel sind.

Die spezifische Phaseneinteilung von Revivalbewegungen erweist sich oft als relativ schwierig, da die Übergänge fließend und insbesondere die personale Fluktuation zwischen verschiedenen musikalischen Gruppen hoch sind. Das gilt insbesondere auch für das Second Folk Revival in Großbritannien. Hilfreich erscheint hier die grundsätzliche Beschreibung und Einteilung, die Mark Slobin in *Retuning Culture* vorgenommen hat. Slobin geht davon aus, dass sich musikalische Phänomene auf drei temporären Levels im Bewusstsein der Menschen manifestieren: *long-term*, *recent* und *current*.[116] Alle drei Zeitebenen sind aber im Bewusstsein der Gegenwart simultan vorhanden. Diese Unterscheidung lässt sich meiner Ansicht nach gut auf den Gegenstandsbereich der Arbeit übertragen. Mit *long-term* können demnach die originären musikalischen Traditionen bezeichnet werden, die in Form mündlicher Überlieferung durch Tradition Bearers oder Source Singers weitergegeben und schon zuvor von Sammlern wie Frances Tolmie, Lucy Broadwood, Margaret Fay Shaw oder John Lorne Campbell schriftlich fixiert wurden und als Vorlage für die Revivalmusiker dienten. Deren musikalische Umsetzung und Adaption ist aus heutiger Sicht auf dem *recent* Level angesiedelt (in den 1960er und 1970er Jahren galt sie demnach als *current*) und diente wiederum zeitgenössischen oder *current* Musikern als Vorbild.[117] Diese Einteilung hebt sowohl die Veränderlichkeit und fluide Natur musikalischer Revivals hervor sowie die Gleichzeitigkeit verschiedener musikalischer Strömungen und Einflüsse. So werden zeitgenössische (current) Musiker zukünftigen Generationen als Inspiration dienen und als Recent Musicians angesehen werden.

Bezüglich des Wesens und der Bedeutung von Traditionen und somit auch von Revivals konstatiert Ailie Munro völlig richtig:

> »The old Songs and ballads, with their images and archetypes of human behaviour and their melodies shaped by generations […], the wordless instrumental music […]; the symbolism of the stories too […] – all these would inform the unconscious by

gen sein wird, wird eine solch strikte Definition und Trennung der Überlieferungsrealität zuweilen nicht gerecht.

115 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 70.

116 Slobin, Mark: »Introduction«, in: Slobin, Mark (Hg.): *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham/London 1996, S. 1–13, hier S. 11f.

117 Die Band Bodega hat auf ihrem gleichnamigen Album 2006 mit »Stamping Ground« einen von der Band Runrig *komponierten* Song gecovered. So gehen selbst *Original Recordings* in das ›traditionelle Repertoire‹ heutiger Musiker ein.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> stretching tentacles far back into the past and bringing it forward, making it *relevant* [Hervorhebung durch Autor] to the fleeting and ever stressful present.«[118]

Die Bedeutsamkeit von Traditionen und Revivals ist dabei aber nicht nur auf die Vergegenwärtigung, die Rekonkretisierung der Vergangenheit, beschränkt. Revivals als soziale Bewegung und symbolische Verbindung mit eben jener Vergangenheit können mit einer Vielzahl von Bedeutungsebenen und Intentionen verbunden werden. Hinter der rein musikalischen Ebene kommen für gewöhnlich weitere Schichten zum Vorschein, auf denen regelrechte Kämpfe stattfinden (Oppositionscharakter von Revivals). Sie sind – gespeist durch eine fundamentale Unzufriedenheit mit Aspekten der Gegenwart und den Drang nach kultureller, sozialer oder politischer Veränderung[119] – zum Beispiel gegen Modernisierung, Kommerzialisierung und ›kulturellen Mainstream‹, Urbanisierung und Dehumanisierung der Gesellschaft (Beeinflussung der Folkrevival-Ideologie durch die Anti-Kriegsbewegung in den USA, Protest-Songs gegen die Stationierung von amerikanischen U-Booten mit atomaren Raketen vom Typ Polaris in der Holy Loch Base) gerichtet oder sind Ausdruck des Kampfes bestimmter geografischer Regionen (Spannungsfeld von Zentrum und Peripherie), sozialer Schichten und kultureller Gruppen (z. B. der gälischen Community) um Anerkennung, Wertschätzung und Sichtbarkeit.[120] Sie sind somit zugleich Antrieb für und Ausdruck von Veränderung. Durch die musikalische Aktion – insbesondere durch die Herausbildung einer Revivalist Community – kann darüber hinaus ein Gemeinschaftsgefühl, ein Gefühl sozialer Zugehörigkeit geschaffen werden (Konstruktion von individueller und kollektiver Identität) – auch durch die Konstruktion eines gemeinsamen Bildes der Vergangenheit in der Gegenwart.[121]

Wie in den vorangegangenen Ausführungen dargelegt worden ist, sind Revivals immer mit Transformationen bzw. Shifts verbunden sowie mit spezifischen (oft ideologisch geprägten) Motivationen. Wo jedoch führen diese hin? Sind die ideologischen Spannungen – etwa zwischen Traditionalisten/Puristen und Progressiven – zu groß, führe dies zu einem Niedergang des Revivals, wie Livingston argumentiert.[122] Andere Autoren wie Robert Burns sprechen mit Blick auf Revivalprozesse innerhalb der englischen traditionellen Musik im ausgehenden 20. und 21. Jahrhundert in Abgrenzung zum Second Folk Revival bereits von einem Third Revival.[123] Caroline Bithell und Juniper Hill führen den Terminus des »Post-Revivals« ein,[124] der auch in diesem Buch

118 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 4.

119 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 3f.

120 Ronström, Owe: »Revival Reconcidered«, S. 8–10. Vgl. Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival« (wie Anm. 88, , Kap. 1), S. 77. Vgl. auch Hills und Bithells Ausführungen über die Motivationen von Revival Musikern. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 10–12.

121 Ronström, Owe: »Revival Reconcidered«, S. 18.

122 Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 69.

123 Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 235–245.

124 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 28–30.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zur Anwendung kommen soll. Post-Revival-Phasen seien gekennzeichnet durch eine vorangegangene Konsolidierung, die sich zumeist in Institutionalisierungsprozessen zeige, das heißt der Etablierung von neuen Strukturen im Bereich der Repräsentation und Transmission. Hierzu zählen staatliche Einrichtungen (etwa im Bildungsbereich) genauso wie beispielsweise kommerzielle und semi-kommerzielle Labels oder Festivals. Dabei werde allgemein angenommen, die ursprünglichen Traditionen als Gegenstand des Revivals seien innerhalb neuer Bedeutungszusammenhänge ›gesichert‹ und bedürften keiner weiteren ›Rettung‹.[125] Kennzeichnend sei weiterhin die Überwindung von ideologischen Fesseln, was neue musikalische Formen und Ausprägungen zulasse, innerhalb globaler kultureller Austauschprozesse und unter Nutzung der durch das vorangegangene Revival geschaffenen Strukturen.[126] Da Kulturen jedoch dynamisch sind und sich ebenso verändern wie die darin agierenden Menschen, sind Post-Revivals – so Hill und Bithell – immer auch Ausgangspunkt neuer Transformationsprozesse.

125 Ebd., S. 29.

126 Ebd., S. 29f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Historische und musikalische Entwicklung der Folk Revivals in Schottland

Wesentlich für die vorliegende Untersuchung über Transformations- und Identifikationsprozesse innerhalb der schottischen traditionellen Musik in Verbindung mit dem musikalischen Schaffen der Gruppen Runrig und Capercaillie ist das sogenannte Second Folk Revival in Großbritannien. Denn im Zuge dessen sind musikalische Traditionen wiederentdeckt, beschrieben, gesammelt, fixiert und archiviert, sind Institutionen eingerichtet und eine Infrastruktur erschaffen worden, welche das musikalische Wirken von Generationen nachfolgender Musiker maßgeblich beeinflussten, und nicht selten bis heute die Grundlage bilden für deren künstlerischen Schaffensprozess. Die in diesem Buch vorgestellten Gruppen und Einzelkünstler stellen dabei keine Ausnahme dar.

Das Second Folk Revival steht in der musikgeschichtlichen Entwicklung jedoch nicht isoliert da. So schreibt Hamish Henderson in seinem Vorwort zu Ailie Munros bedeutender Untersuchung zum schottischen Folk Revival:

> »It has been suggested, and not without demonstrable plausibility, that the Scottish folk tradition – at any rate since the early eighteenth century – has been nothing other than the sum total of a succession of revivals.«[1]

Wenn man davon ausgeht, dass die Sammlung und schriftliche Fixierung von musikalischem Material, die letztlich zum Erhalt dieses Kulturgutes führen[2], Wesensmerkmale von Revivals sind, so können die Aktivitäten der Sammler des 18. und 19. Jahrhunderts durchaus in der Tradition eines kontinuierlichen Revivalprozesses gesehen werden.

Gälische Songs und Balladen wurden jedoch in der Regel mündlich weitergegeben. Die orale Transmission war zwar nicht der ausschließliche Weg der Weitergabe; die

1 Henderson, Hamish: »Foreword« (wie Anm. 110, Kap. 1), S. x. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Robert Shelton in seiner Betrachtung des amerikanischen Folk Revivals der 1950er und 1960er Jahre: »[…] it was just another link in the chain of earlier revivals.« Siehe Shelton, Robert: »Something Happened in America«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 7–44, hier S. 9.

2 Da Variation ein essentielles Charakteristikum mündlicher Überlieferung ist, trägt die schriftliche oder audio-visuelle Fixierung natürlich immer auch zu einer Form der Homogenisierung bei.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schottisch-gälischen Barden waren wie die irischen durchaus lese- und schreibkundig. Im Vergleich mit dem irischen schriftlichen Corpus sei – so Derick Thomson – der Umfang des schottischen jedoch ungleich geringer.[3] Die Gründe hierfür sind vielfältig. Zum einen habe häufige Kriegsführung auf lokaler und regionaler Ebene eine Prosperität auf materieller Ebene verhindert und ein Klima der Instabilität geschaffen, in dem sich formale Bildung nur schwer entwickeln konnte.[4] Zum anderen hatten gälische Lieder eine unterhaltende und soziale Funktion, denn sie wurden zumeist in Gesellschaft gesungen. Des Weiteren erfüllten sie einen praktischen Zweck, erleichterten insbesondere gälische Arbeitslieder (Spinning Songs, Milking Songs, Rowing Songs, Waulking Songs u.a.) doch in erheblichem Maße die alltägliche Arbeit. Ein weiterer Grund für die überwiegend orale Tradierung von Balladen und Songs lag in der Illiteralität eines Großteils der gälischen Bevölkerung, zumal gedruckte Sammlungen von Balladen und Songs in der Herstellung sehr teuer waren. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden gälische Lieder verstärkt gesammelt und publiziert. Gleichwohl haben die theoretischen Überlegungen zum Begriff des Revivals im vorangegangenen Abschnitt gezeigt, dass dieser mehr umfasst als das bloße Sammeln und Archivieren von (ehemals) mündlich tradierten Liedern und Geschichten, und er einen komplexen, soziokulturellen, prozesshaften – und somit fluiden und dynamisch-veränderlichen – Vorgang der Transformation beschreibt.

2.1 Die Entwicklung bis zum Second Folk Revival

Nachdem spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts die gälische Sprache und Kultur im Niedergang begriffen war[5], kam es gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Bewegung, in deren Zuge Pressure Groups zur Förderung des Gälischen, insbesondere auch auf dem Feld der Wissenschaft, gegründet wurden. Eine der wichtigsten unter ihnen war die Gaelic Society of Inverness (1871) mit ihrem Periodikum *Transactions*, das die wissenschaftliche Untersuchung eines breiten Spektrums der gälischen Kultur, von der Sprache über Literatur und Musik bis zur Sozialgeschichte, zum Gegenstand hatte. Die zweite

3 Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition«, in: The Proceedings of the Scottish Anthropological and Folklore Society 5/1 (1954), S. 1–17, hier S. 1, 3.

4 Ebd., S. 1.

5 Ursächlich hierfür sind neben dem Ende des unabhängigen *Kingdom of the Isles* Ende des 15. Jahrhunderts vor allem die *Statutes of Iona* (1609), die die Clan Chiefs zwangen, ihre Kinder auf englischsprachige Schulen in die Lowlands zu schicken, und die Freizügigkeit der wandernden Barden reglementierten, und insbesondere der Education Act von 1872, der die gälische Sprache aus der Schulbildung vollständig in den Privatbereich verdrängte. Deren Gebrauch im Unterricht und auf dem Schulhof wurde sogar unter Strafe gestellt. Vgl. Chapman, Malcolm: *The Gaelic Vision in Scottish Culture*, London 1978, S. 11. Vgl. Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 65. Der fehlgeschlagene Jacobitenaufstand von 1745/46, die Highland Clearances und die damit einhergehende Emigration großer Teile der Bevölkerung insbesondere nach Kanada und die USA, sowie die gesellschaftliche Transformation in den Highlands seit Mitte des 18. Jahrhunderts verbunden mit dem Niedergang der Clangesellschaft müssen ebenfalls als ursächlich angesehen werden. Siehe auch MacKinnon, Kenneth: *Gaelic – A Past and Future Prospect* (wie Anm. 8 der Einleitung), S. 27–97.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hälfte des 19. Jahrhunderts war allgemein gekennzeichnet von einer zunehmend wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem, was im anglo-amerikanischen Bereich unter dem Terminus ›Folklore‹[6] subsumiert wird und als übergeordnetes Konzept für verschiedenste Aspekte von »vernacular culture and cultural traditions«[7] dient. Bedeutende Wegpunkte waren dabei die Etablierung der Folklore Society (1878) und der Folk Song Society (1898) in London, wenngleich noch viele Jahrzehnte vergehen sollten, bis eine vergleichbare Institution in Schottland gegründet wurde. All diese Entwicklungen führten unter anderem zu einem Anstieg gälischsprachiger Literatur und Sammlungen von Geschichten und Liedern. Dabei sind vor allem die *Carmina Gadelica* von Alexander Carmichael (1832–1912) aus dem Jahr 1900 sowie die bereits zwischen 1860 und 1862 von dessen ›Mentor‹ John Francis Campbell (1822–1885) herausgegebenen *Popular Tales of the West Highlands* zu nennen.[8] Ein Kennzeichen des verstärkten Interesses an der gälischen Kultur, die häufig mit dem Begriff ›Celtic‹ gleichgesetzt wurde, war auch die Herausgabe neuer Zeitschriften, die bezeichnenderweise nicht selten jenen Begriff im Titel trugen, wie etwa *The Celtic Magazine* (1875) oder *The Celtic Monthly* (1892) und sich ebenfalls als Informationsmedium insbesondere für die in die Städte migrierten Highlander sowie als Verbreitungsmedium für gälische Lieder, Geschichten und Gedichte verstanden. Ein wichtiger Meilenstein in diesem Zusammenhang war darüber hinaus die Einrichtung des ersten Lehrstuhls für »Celtic Studies« an der Universität von Edinburgh durch Prof. John Stuart Blackie[9] im Jahre 1882.[10]

Die Entstehung der oben genannten Pressure Groups und ein verstärkter Output an gälischer Literatur änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass insbesondere in akademischen Kreisen die Sorge bestehen blieb, die vorwiegend mündlich tradierte gälische Liedkultur könne aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen, die zu einem Großteil von

6 Der Begriff Folklore ist zuerst durch William John Thoms im Jahre 1846 gebraucht worden. Vgl. West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 33.

7 The Folklore Society: »About the Folklore Society«, http://folklore-society.com/about/. Stand: 02.02.2016. Richard Dorson beschreibt die Ziele der Folklore Society und somit den Gegenstand von Folklore Studies als »scientific study of the survivals of archaic beliefs, customs, and traditions in modern times.« Zitiert nach: De Val, Dorothy: *In Search of Song: The Life and Times of Lucy Broadwood*, Farnham/Burlington 2011, S. 69.

8 Vgl. auch Cameron, Ewan A.: »Embracing the Past – The Highlands in Nineteenth Century Scotland«, in: Broun, Dauvit/Finlay, Richard J./Lynch, Michael (Hg.): *Image and Identity – The Making and Re-making of Scotland through the Ages*, Edinburgh 1998, S. 195–219, hier S. 205f. Vgl. Chapman, Malcolm: *The Gaelic Vision in Scottish Culture* (wie Anm. 5, Kap. 2), S. 116ff.

9 Blackie seinerseits war ein wichtiges Mitglied im Netzwerk gälischer Aktivisten durch seine Protegierung und Förderung von Sammlerinnen und Bardinnen wie Mary MacPherson (Màiri Mhòr nan Òran) und Mary MacKellar oder auch Sängerinnen wie Jessie Niven MacLachlan. Zu diesem (vor allem auf Edinburgh konzentrierten) Netzwerk gehörte auch Alexander Carmichael, der beispielsweise Marjory Kennedy-Fraser bei der Suche nach gälischen Texten für ihre gesammelten Melodien unterstützte und 45 Jahre zuvor schon Frances Tolmie ermutigt hatte, im Zuge ihrer ihrer Sammeltätigkeit neben den Texten unbedingt auch die Melodien zu notieren. Vgl. Scott, Priscilla: ›*With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause*‹ (wie Anm. 20 der Einleitung), S. 191, 200, 223. Vgl. Bassin, Ethel: »The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie«, in: Transactions of the Gaelic Society of Inverness 39/40 (1963), S. 334–349, hier S. 337.

10 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye* (wie Anm. 11 der Einleitung), S. 78.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Binnenmigration und Urbanisierung sowie von Auswanderung großer Teile der Bevölkerung gekennzeichnet waren[11], verloren gehen. »In less a decade, therefore, English folk singing will be extinct«[12], prophezeite Cecil Sharp 1907 in *English Folk-Song: Some Conclusions* und fürchtete, seine Bemühungen und die seiner Zeitgenossen sei lediglich »the belated attempt to gather up the crumbs«[13] – vergleichbar mit den »Last Leaves«, die die Schotten Greig und Duncan vorzufinden glaubten.[14] Daher waren die Sammler verstärkt bemüht, diese vermeintlich letzten traditionellen Songs und Melodien festzuhalten und zu archivieren. Dabei ist es interessant zu beobachten, dass diese Angst vor dem Verschwinden der musikalischen Traditionen kein Phänomen ist, das auf die Sammler des 20. und späten 19. Jahrhunderts allein zuträfe. Calum Maclean berichtet, dass schon die frühen Sammler des 19. Jahrhunderts wie John Francis Campbell of Islay oder Alexander Carmichael das vollständige Verschwinden der Folktraditionen auf den Hebriden vorausgesagt hatten.[15] Bereits im Vorwort zu der frühesten Sammlung gälischer Songmelodien, der *Collection of Highland Vocal Airs* (1784), schreibt der Herausgeber Rev. Patrick MacDonald (1729–1824)[16]: »In less than twenty years, it would be vain to attempt a collection of Highland music. Perhaps it is rather too late at present…«[17] – eine aus heutiger Sicht glücklicherweise zu pessimistische Vermutung.

Die Sammlertätigkeit ist jedoch kontextuell einzuordnen in ein Phänomen, das nicht allein auf Schottland beschränkt war. Vielmehr ist sie Teil eines Prozesses, der als *First British Folk Revival* bezeichnet wird. Ursächlich dafür war nicht allein die Sorge um musikalische Traditionen, von denen die Protagonisten dieses ersten Revivals annahmen, dass sie im Niedergang begriffen waren – hauptsächlich durch die Auswirkungen von Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozessen –, sondern auch die Suche nach einem nationalen Kunstmusikstil, der sich von deutsch-österreichischen Vorbildern und Einflüssen emanzipieren sollte. So schreibt Ralph Vaughan Williams in *National Music and Other Essays*:

> »What is the classical style? It is nothing more or less the Teutonic style. It so happened that for nearly a hundred years, in the eighteenth and early nineteenth centuries, the great composers … were all German or Austrian.«[18]

---

11 Ursächlich hierfür waren massive Missernten zwischen 1846 und 1857 sowie die zwischen 1790 und 1880 durchgeführten Highland Clearances (gäl. *fuadach nan gàidheal*, ›die Vertreibung der Gälen‹). Vgl. Mitchison, Rosalind: »The Clearances«, in: Daiches, David (Hg.): *The New Companion to Scottish Culture*, Edinburgh 1993, S. 52–54, hier S. 52. Siehe auch: Richards, Eric: *The Highland Clearances – People, Landlords and Rural Turmoil*, Edinburgh 2000.

12 Sharp, Cecil: *English Folk-Song: Some Conclusions*, S. 150.

13 Ebd., S. 127.

14 Ein Teil der von Greig und Duncan gesammelten Songs und Tunes wurde zuerst im Jahr 1925 unter dem Titel *Last Leaves of Traditional Ballads and Ballad Airs Collected in Aberdeenshire by the Late Gavin Greig* veröffentlicht. Siehe auch Anm. 28, Kap. 1.

15 Maclean, Calum: »Hebridean Traditions«, in: Gwerin 1/1 (1956), S. 21–33. Hier S. 25.

16 Die Melodien waren von seinem Bruder Joseph MacDonald gesammelt worden.

17 Zitiert nach: Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, in: The Proceedings of the Scottish Anthropological and Folklore Society 5/2 (1955), S. 67–82, hier S. 67.

18 Zitiert nach: Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Zuge dieses ersten Revivals kam es zu einer verstärkten Sammlung von englischen und schottischen Balladen und Liedern. Zu nennen sind hierbei vor allem James Francis Child[19] und Cecil Sharp[20], auf schottischer Seite insbesondere Gavin Greig und James Bruce Duncan[21]. Diese Erscheinung beruhte auf der Ansicht vieler zeitgenössischer Sammler und Komponisten, ein nationaler Kunstmusikstil habe sich aus dem reichen Schatz des Folk Song zu speisen, was sich unter anderem in der Verarbeitung traditioneller Melodien sowie der Anwendung pentatonischer und hexatonischer Modi in den Werken Gustav Holts, Edward Elgars, Percy Graingers, George Butterworths und Ralph Vaughan Williams', den Vertretern der sogenannten »pastoralen Schule« manifestierte.[22] Schottland hatte sein Äquivalent zu dieser Zeit in den Komponisten Alexander Mackenzie, Hamish MacCunn oder John McEwen, die ebenfalls darum bemüht waren, eine Art ›Scottishness‹ in ihren Werken zu kreieren, wobei diese sich nicht durch eigene Sammlertätigkeit im Feld auszeichneten wie etwa Vaughan Williams.[23] Dabei ist zu betonen, dass die Besinnung auf die eigene musikalische Tradition und die Herausbildung von musikalischen Nationalstilen oder ›Schulen‹ eine Erscheinung war, die auch in anderen europäischen Ländern beobachtet werden konnte, wenn man seinen Blick beispielsweise auf die Werke von Sibelius, Bartók und Kodály oder aber Grieg, Smetana und Dvořák richtet. Überhaupt ist das First Folk Revival des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts mit einer Epoche verbunden, die von einem aufkommenden Nationalismus in ganz Europa geprägt war.

Fast allen Personen, die im First British Folk Revival involviert waren, ist gemein, dass sie von der Vorstellung einer ›echten‹, ›reinen‹ und ›authentischen‹ Tradition ge-

19 Child gelang es, durch intensives Studium mündlicher und schriftlicher Quellen den Text von 305 Balladen (zum Teil in unterschiedlichen Versionen) zu rekonstruieren, die unter dem Namen *Child Ballads* bekannt sind. Siehe: Child, Francis James: *The English and Scottish Popular Ballads*, 10 Bde., Boston/New York u.a. 1882–1898. Bertrand Harris Bronson konnte später die Melodien (und ihre Varianten) zu allen Child Ballads zusammentragen und zwischen 1959 und 1972 in vier Bänden veröffentlichen. Siehe: Bronson, Bertrand Harris: *The Traditional Tunes of the Child Ballads: With Their Texts, According to the Extant Records of Great Britain and America*, 4 Bde., Princeton (NY) 1959–1972.

20 Sharp sammelte über 5000 Songs und Tunes und war Gründer der English Folk Dance Society (1911), die im Jahr 1932 mit der Folk-Song Society (1898) zur *English Folk Dance and Song Society* fusionierte (EFDSS). Sharp sah in den Folksongs die Grundlage für einen eigenständigen nationalen Kunstmusikstil. Zudem erkannte er deren Bedeutung für den Musikunterricht in der Schule und forcierte die Integrierung des Folksong im nationalen Curriculum, wenngleich er die Texte sprachlich abmilderte (bowdlerisation) und mit selbst komponierten Klavierbegleitungen versah – ein Vorwurf, der später auch Marjory Kennedy-Fraser gemacht werden sollte und in dem Kontext schwerer zu wiegen scheint als in Bezug auf Cecil Sharp. Siehe auch: Sharp, Cecil: *English Folk-Song*. Vgl. Baring-Gould, Sabine/Sharp, Cecil: *English Folk-Songs for Schools*, London 1906. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 46, 211.

21 Die 8 Bände der *Greig-Duncan Folk Song Collection*, die zwischen 1981 und 2002 von Pat Shuldham-Shaw und Emily Lyle in Zusammenarbeit mit der English Folk Dance and Song Society, der University of Aberdeen und der School of Scottish Studies herausgegeben wurden, umfassen insgesamt 3050 Songs und 3100 Tunes nebst ausführlichen Anmerkungen.

22 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 46.

23 Vgl. Davie, Cedric Thorpe: *Scotland's Music*, Edinburgh 1980, S. 45f. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 21. Vgl. Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, S. 144.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leitet wurden[24], die es zu ›bewahren‹ galt, von einer Musikkultur, die ohne ihre Sammlertätigkeit verloren zu gehen drohe. Dieses Revival muss daher der Terminologie Ronströms folgend als *objektorientiert* bezeichnet werden. Dabei ist für viele Revivalists nicht nur die Idee eines »goldenen Zeitalters« handlungsleitend, wie Baumann herausgestellt hat[25], sondern auch die einer »cultural cradle«, das heißt einer (ruralen) Region, die in der Vorstellungswelt der Revivalists mit einer gewissen Unberührtheit und Authentizität verbunden ist, einer Gegend also, in der bestimmte musikalische Traditionen unbeeinflusst von Modernisierung und Urbanisierung gepflegt und fortgeführt werden.[26] Die Sammler gälischer Lieder im frühen 20. Jahrhunderts, die im folgenden Abschnitt vorgestellt werden sollen, sahen diese »kulturelle Wiege« in den Inseln der Inneren und Äußeren Hebriden, einer Gegend, die auch in heutiger Zeit noch den höchsten Anteil an gälischsprachiger Bevölkerung aufzuweisen hat.

2.1.1 Die Sammler des frühen 20. Jahrhunderts

Die Sammlung gälischer Lieder und Melodien reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück. Die früheste Sammlung von Melodien ist die bereits erwähnte Collection von Patrick MacDonald aus dem Jahr 1784, die erste Sammlung, die sowohl Text als auch Melodien enthält, ist die *Albyn's Anthology*[27] von Alexander Campbell (1816). Da der Fokus der vorliegenden Arbeit auf der Entwicklung der gälischen Musik im 20. Jahrhundert liegt, kann auf diese und andere frühen Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts nicht näher eingegangen werden. Es sei daher an dieser Stelle auf die Ausführungen und Erläuterungen William Mathesons verwiesen.[28] Obgleich das Netzwerk in Edinburgh um John Stuart Blackie und Alexander Carmichael mit den ›assoziierten‹ Sammlerinnen und Bardinnen

24 So schreibt Cecil Sharp: »My greatest desire is that at the outset these songs and dances shall be introduced to the present generation in the purest form possible.« Siehe Sharp, Cecil: »Letter to Miss Neal of the Esperance Club«. Zitiert nach: Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 6. Es sei noch einmal auf seine zensorischen Aktivitäten hingewiesen, die seiner im Zitat geäußerten Intention zwar nicht entgegenstehen, sie aber dennoch ein wenig relativieren bzw. sie Teil der zeitgenössischen gängigen Praxis werden lassen. Zur Verteidigung Sharps muss auf den Umstand verwiesen werden, dass die von ihm gesammelten Songs zur Veröffentlichung bestimmt waren und eine gewisse Zensur angesichts der zu der Zeit geltenden Moralvorstellungen unumgänglich war. Sharp war bei seinen editorischen Aktivitäten jedoch auch auf Transparenz bedacht und vermerkte diese in seinen Notizbüchern. Vgl. auch den Abschnitt über Marjory Kennedy-Fraser in Kapitel 2.1.1 in diesem Buch.

25 Vgl. Anm. 88, Kap. 1.

26 Ronström, Owe: »Revival in Retrospect« (wie Anm. 30 der Einleitung), S. 39. Vgl. auch Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 73.

27 Campbell war einer der ersten Sammler, die, wie Marjory Kennedy-Fraser beinahe 100 Jahre später, englische Übersetzungen zu den Melodien lieferten (u.a. durch Walter Scott), was von Wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts wie William Matheson oder Derick Thomson kritisiert wurde, da sich die transkribierten Melodien in Rhythmik und Metrik häufig an den englischen und nicht etwa den gälischen orientierten. Siehe Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition« (wie Anm. 3, Kap. 2), S. 11. Vgl. Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song« (wie Anm. 17, Kap. 2), S. 72.

28 Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wie Mary MacPherson, Mary MacKellar, Frances Tolmie und Marjory Kennedy-Fraser[29] Herausragendes bezüglich der Sammlung und Dokumentation von gälischen Meldodien und Liedern geleistet haben, bleibt dennoch anzumerken, dass es sich dabei um Aktionen einzelner Enthusiasten handelte und eine Institutionalisierung auf dem Gebiet erst gut 50 Jahre später stattfand.[30]

Amy Murray

Eine der frühesten Sammlerinnen deren Aktivität von ernsthaftem wissenschaftlichem Interesse geleitet wurde, war die Amerikanerin Amy Murray (1865–1947). Im Jahr 1905 besuchte sie die kleine Hebrideninsel Eriskay, wo sie mit Hilfe des örtlichen Priesters, Schriftstellers und Folkloristen Father Allan MacDonald (gäl. Maighstir Ailein) angeblich über 100 Melodien transkribierte. Allerdings ist lediglich ein geringer Teil von ihnen veröffentlicht worden; sieben Airs wurden in der Celtic Review (1906) publiziert, 26 in ihrem Buch *Father Allan's Island*.[31] 14 weitere Airs entdeckte John Lorne Campbell in einem Notizbuch von Allan MacDonald, das sich in seinem Besitz befand, der Rest galt als verschollen, bis die Manuskripte Ende der 1990er Jahre wiederentdeckt wurden.[32] Nimmt man Murrays Transkriptionsweise in Augenschein und vergleicht diese mit Niederschriften in später entstandenen Sammlungen wie der von Margaret Fay Shaw oder John Lorne Campbell, wird offensichtlich, dass Murray versuchte, das zu notieren, was sie tatsächlich hörte – im Gegensatz zu den Bearbeitungen von Marjory Kennedy-Fraser, die sich zur gleichen Zeit auf Eriskay aufhielt. Das betrifft insbesondere die Kombination verschiedener Taktarten, Akzente, Ornamentierungen und rhythmische Spezifika wie den Scots Snap[33] (siehe Abb. 1). Diese Eigenheiten der Melodien zu beachten und festzuhalten, hielt Father Allan MacDonald für absolut essenziell, wie Murray in ihrem Buch notiert.[34]

29 Vgl. Anm. 9, Kap. 2.

30 Treffend sind in diesem Zusammenhang – obgleich hauptsächlich auf die Aktivitäten der englischen Sammler und Core Revivalists bezogen – die Äußerungen Vic Gammons: »[…] the country lanes were not full of collectors on bicycles, occasionally with an Edison phonograph attached to the back, visiting every village in the land. The significant collectors comprised a tiny number of people. Their contact with the singers they visited did no more than scratch the surface of a rich vernacular musical culture which they only partially documented«. Siehe Gammon, Vic: »One Hundred Years of the Folk-Song Society«, in: Russell, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 14–27, hier S. 15.

31 Murray, Amy: *Father Allan's Island*, New York 1920.

32 Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist* (wie Anm. 10 der Einleitung), S. 75. Vgl. McGuire, Nancy R.: »Amy Murray's Eriskay Collection«, in: Scottish Gaelic Studies 19 (1999), S. 83–92. Hier findet sich auch eine Auflistung der von Murray transkribierten Songs.

33 Die rhythmische Figur des Scots Snap besteht aus einer 16tel-Note gefolgt von einer punktierten Achtel, die besonders häufig im Strathspey zu finden ist, einem originär schottischen Tanz nebst dazugehöriger Tune. In der Praxis wird die 16tel-Note häufig besonders kurz gespielt, sodass effektiv eine 32tel-Note erklingt, gefolgt von einer doppelt punktierten Achtel.

34 Murray, Amy: *Father Allan's Island* (wie Anm. 31, Kap. 2), S. 90ff., 104f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 1: Transkription des Songs »Ailein Duinn«.



Quelle: Murray, Amy: *Father Allan's Island*, S. 151.

Abb. 2: Transkription des Songs »Ailein Duinn«.



Quelle: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folk-songs*, Bd. 1, Oxford 1969, S. 243.

Gleichzeitig erkannte Murray – im Gegensatz zu ihren Vorgängern – die Bedeutung einer Transkription sowohl der Melodie als auch des Textes. So schreibt sie:

> »One may, of course, set down the tunes without the words; but never so fully, to my way of thinking, for want of the delicate syllables to guide the ear.«[35]

Konzertankündigungen bezeugen darüber hinaus, dass Murray ihre gesammelten Songs auch selbst zur öffentlichen Aufführung brachte.[36]

Frances Tolmie

Eine weitere bedeutende Sammlung gälischer Songs konnte durch die Arbeit Frances Tolmies (1840–1926) zusammengestellt und 1911 als Doppelausgabe des *Journal of the Folk*

35 Ebd, S. 127.

36 Siehe Newell, William Wells: »Gaelic Folk-Music«, in: The Cambridge Tribune, 25. November 1905, S. 4, http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Tribune19051125-01.2.42, Stand: 02.09.2013. Vgl. o. V.: »Cambridge Club«, in: The Cambridge Chronicle, 18. April 1908, S. 19, http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Chronicle19080418-01.2.121, Stand: 02.09.2013. Konzertankündigungen und -berichte in der New York Times zeigen, dass Amy Murray auch schon vor ihrem ›collecting trip‹ nach Eriskay im Jahr 1905 als Interpretin gälischer Lieder in Erscheinung getreten ist. Vgl. o. V.: »What is doing in society«, in: New York Times, 24. April 1904, http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F50914FB39541B728DDDAD0A94DC405B848CF1D3, Stand: 02.09.2013. Vgl. o. V.: »What is doing in society«, in: New York Times, 02. Oktober 1903, http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10F17FA3C5417738DDDAB0894D8415B838CF1D3, Stand: 02.09.2013.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Song Society veröffentlicht werden.[37] Die leitende Herausgeberin Lucy Broadwood[38] bezeichnete in ihrer Einführung die Tolmie Collection als

> »one of the most important contributions yet made towards the preservation of the purely traditional music and poetry of our British Isles in general and of Scotland in particular.«[39]

Ihre Bedeutung liegt dabei in der genauen und sorgfältigen Dokumentation der Songs. So wurden nicht nur die Melodien samt ihrer Texte transkribiert[40], sondern auch einzelne Formteile der Waulking Songs farbig markiert sowie Informationen zu den Songs und den Sängerinnen und Sängern, die als Informanten dienten, notiert. Ein vollständiger Index der Lieder rundet die Sammlung ab. Dabei folgte Tolmie keiner Systematik, das heißt, sie suchte nicht systematisch nach Varianten der einzelnen Lieder. Zudem kann der Kreis ihrer Informanten als eher klein bezeichnet werden.[41] Es kann jedoch durchaus festgestellt werden, dass die Art und Weise, wie sie die Lieder sammelte, den Weg zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung und Dokumentation aufzeigte und damit den Standard für spätere Sammlungen und auch die Arbeit der 1951 gegründeten School of Scottish Studies vorgab.[42]

Durch Klavierstunden in der Kindheit war ihr Gehör ausreichend geschult, dass sie in der Lage war, die Melodien eigenhändig zu transkribieren. Aufgrund der Tatsache, dass sie nicht nur die englische sondern auch die gälische Sprache beherrschte, war sie

---

37 Tolmie, Frances: »Tolmie Collection of Gaelic Song«, in: Journal of the Folk Song Society 4/16 (1911), S. 145–276 [nachgedruckt als: *One Hundred and Five Songs of Occupation from the Western Isles of Scotland*, Ceredigion, 1997].

38 Die Herausgabe erfolgte in Zusammenarbeit mit George Henderson und Anne G. Gilchrist. Als Gründungsmitglied und spätere Präsidentin der *English Folk Song Society* und Herausgeberin des *Journals* war sie eine der bedeutendsten Figuren des First British Folk Revival. Sie war darüber hinaus nicht nur eine profilierte Pianistin, Komponistin und Sammlerin englischer Folk Songs und Carols, sondern leistete durch ihre eigene Sammlung gälischer Songs in Arisaig (1906 und 1907) und London (1908) einen gewichtigen Beitrag zur Dokumentation und zum Erhalt gälischen Liedgutes. Dabei arbeitete sie – da sie der gälischen Sprache nicht mächtig war – eng mit Frances Tolmie zusammen. Siehe auch: Bassin, Ethel: »Lucy Broadwood, 1858–1929: Her Contribution to the Collection and Study of Gaelic Traditional Song«, in: Scottish Studies 9 (1965), S. 145–152. Vgl. De Val, Dorothy: *In Search of Song* (wie Anm. 7, Kap. 2), S. 105–116.

39 Broadwood, Lucy E.: »Introduction to the Tolmie Collection«, in: Journal of the Folk Song Society 4/16 (1911), S. v–xiv, hier S. v.

40 Wie genau sie sich bei ihren Transkriptionen an das vermutlich Gehörte hielt, offenbart beispielsweise ihre Übertragung des Laments bzw. Wiegenliedes »Griogal Cridhe«, bei dem sie die ›mixolydische kleine Septime‹ notiert, anstatt die Melodie an das Dur/Moll-System anzupassen. Siehe Tolmie, Frances: »Griogal Cridhe«, in: *Music Book of Tunes for Children's Songs in Ms. 14904*, Folio 17 recto, National Library of Scotland, Sammlung »Gaelic Manuscripts of Scotland«, https://bit.ly/3kdYKu7, Stand: 20.07.2020. Vgl. auch die Ausführungen in Anm. 267, Kap. 4.

41 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 84f. Zu diesem zählte insbesondere ihre Mutter sowie Mary Ross aus Kilmaluag/Skye, ein Dienstmädchen ihrer Schwester in Oban. Siehe ebd., S. 19, 76.

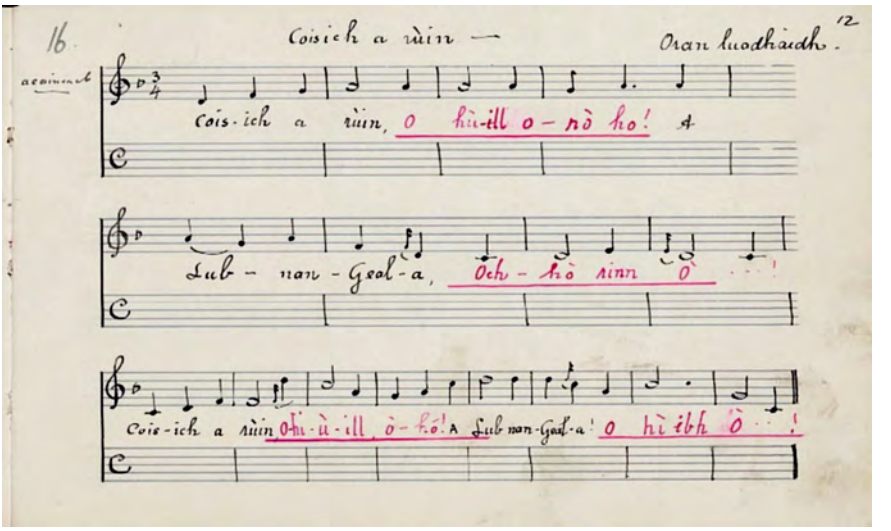
42 Howes, Frank: »Musical Foreword«, in: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye. Frances Tolmie and Her Circle*, London 1977, S. xv–vi, hier S. xv.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bei der Niederschrift des Textes auch nicht – wie beispielsweise Marjory Kennedy-Fraser – auf externe Hilfe angewiesen.[43]

Tolmie kam von frühester Kindheit an in Kontakt mit der lokalen gälischen Liedkultur und Dichtung ihrer Gemeinde und begann im Alter von 18 oder 19 Jahren, bewusst alte Lieder zu sammeln.[44] Ihr besonderes Interesse galt dabei den Waulking Songs, die vornehmlich von älteren Frauen gesungen wurden und laut Tolmie von zeitgenössischen Sammlern weitestgehend ignoriert wurden, da sie nicht als ›hochwertig‹ und somit als nicht sammelwürdig betrachtet wurden.[45]

Abb. 3: Autograph der Transkription des Waulking Songs »Coisich a Rùin« durch Frances Tolmie.



Quelle: Tolmie, Frances: »Coisich a Rùin«, in: *Music Book of Tunes for Waulking Songs and Other Songs in MSS. 14902–14903*, Folio 12 recto, National Library of Scotland, Sammlung »Gaelic Manuscripts of Scotland«, https://bit.ly/3wsYo5b, Stand: 01.07.2021.

Dass Waulking Songs Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung wurden, ist daher nicht zuletzt auch ihr Verdienst. Dabei sah sich Tolmie primär nie als professionelle Sammlerin oder gar Wissenschaftlerin, wollte sie doch ›lediglich‹ einen Beitrag zum Erhalt der Lieder leisten, die sie seit frühester Kindheit begleiteten.[46] Dies ist ihr nicht

43 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 31, 153.

44 Scott, Priscilla: ›*With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause*‹, S. 188. Vgl. Bassin, Ethel: »The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie« (wie Anm. 9, Kap. 2), S. 337.

45 »[…] not deemed poetry or worthy of notice by song-collectors of that period«. Frances Tolmie zitiert nach: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 36. Vgl. auch Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs*, Bd. 1, Oxford 1969, S. 25. Vgl. Scott, Priscilla: ›*With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause*‹, S. 180.

46 »[I] did not mean to make a collection, but simply to arrest further decay in the old songs.« Frances Tolmie zitiert nach: Broadwood, Lucy E.: »Introduction to the Tolmie Collection« (wie Anm. 39, Kap. 2), S. x. Weiterhin heißt es in einem Brief an Marjory Kennedy-Fraser vom 9. August 1912: »I do not

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nur mit der Veröffentlichung ihrer Manuskripte in der Tolmie-Ausgabe des Journal of the Folk Song Society gelungen, sondern auch durch die Zusammenarbeit mit anderen Sammlerinnen wie Lucy Broadwood und durch die bereitwillige Weitergabe vieler ihrer Transkriptionen, unter anderem an die wohl bekannteste und zugleich umstrittenste Sammlerin des frühen 20. Jahrhunderts: Marjory Kennedy-Fraser.[47]

Marjory Kennedy-Fraser

Dass das Leben und Wirken Marjory Kennedy-Frasers (1857–1930) von der Musik bestimmt werden würde, zeichnete sich früh ab. Ihr Vater David Kennedy war seiner Zeit ein bekannter Sänger, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, »to sing the Songs of Scotland to the exiled Scots scattered through the world«.[48] Schon in früher Kindheit erhielt Kennedy-Fraser Klavierunterricht und begleitete bereits im Alter von zwölf Jahren ihren Vater am Klavier. Darüber hinaus übte sie sich im Gesang und bildete zusammen mit drei ihrer Geschwister ein Gesangsquartett als Background für ihren Vater.[49] Konzerttourneen führten sie in der Folge bis nach Australien, Neuseeland, die USA, Kanada und Südafrika.[50]

Während eines Studienaufenthaltes in Paris war Kennedy-Fraser fasziniert von der Vielsprachigkeit der Menschen, denen sie in ihren Kreisen begegnete, woraufhin sie sich die Frage stellte, warum sie nie versucht hatte, in der Sprache ihres Großvaters zu singen, der in seiner Jugend nur Gälisch gesprochen hatte. Daraufhin nahm sie ab 1882 auch gälische Lieder in das Familienrepertoire auf. Da sie diese jedoch aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse nur phonetisch lernen konnte, begann sie noch im selben Jahr, Unterricht bei der gälischsprachigen Schriftstellerin Mary Mackellar zu nehmen, während dessen sie sowohl am Sprachverständnis als auch an der Aussprache der Songs arbeiteten.[51] Dabei muss jedoch angemerkt werden, dass Kennedy-Frasers Konversationsfähigkeit auf Gälisch zeitlebens als eher beschränkt einzustufen ist.[52] Ab den späten 1880er Jahren begann sie, eine Reihe jährlich stattfindender Konzerte zu geben, in der sie eine Einführung in die Vokalmusik Irlands, Wales', Cornwalls, Schottlands sowie der Isle of

---

wish to step out among the scholars – I am ready enough to appear among those who remember.« Frances Tolmie zitiert nach: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 121.

47 Wie noch gezeigt wird, hat Kennedy-Fraser eine ganze Reihe von Liedern von Tolmie übernommen – zumeist in bearbeiteter Form, teilweise aber auch direkt aus dem *Journal*. In der Regel findet sich ein Hinweis auf Tolmie, jedoch nicht immer. Bassin vermutet, dass Tolmie möglicherweise etwas zu freigiebig mit ihren gesammelten Liedern und zu gutmütig in ihrer Art war, was unter anderem in Sammlungen wie der *Gesto Collection* oder *Puirt-a-Beul* von Keith Norman MacDonald resultierte, in deren Anhang sich auch von Tolmie gesammelte Songs wiederfinden und von deren Bearbeitung Tolmie laut Bassin sehr enttäuscht war. Siehe Bassin, Ethel: »The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie«, S. 335, 337.

48 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, London 1929, S. 4.

49 Ebd., S. 6–14.

50 Ebd., S. 15–40; 46–52.

51 Ebd., S. 78f. MacKellar selbst war ebenfalls eine profilierte Sammlerin von Geschichten, Gedichten und Songs. Vgl. Scott, Priscilla: ›*With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause*‹, S. 183f.

52 Ein Umstand, auf den sie selbst hinweist. Siehe Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. xvii.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Man und der Bretagne gab. Angeregt durch die Arbeiten Bourgault Ducoudrays und Maria Jane Williams', die ihrerseits in der Bretagne bzw. Wales traditionelle Songs gesammelt und transkribiert hatten, entschloss sich Kennedy-Fraser, das Gleiche mit gälischen Liedern zu versuchen.[53]

Als Ziel ihrer Forschungsreise wählte sie Eriskay, eine abgelegene Insel der Äußeren Hebriden, auf der sie Menschen in ihrer ursprünglichen Lebensweise zu finden hoffte.[54] Denn auch sie war der Überzeugung – wie auch Frances Tolmie und andere Sammler des First British Folk Revival – dass die mündlich tradierten Songs aufgrund von Veränderungen in der Lebensweise der Menschen und in der Art ihres Zusammenlebens[55] mit der Zeit verschwinden würden, wenn sie schreibt: »While there is yet time it would be wise to collect zealously in every corner […] that we may save what is fast dying out.«[56] So reiste sie im Jahr 1905 nach Eriskay mit dem Ziel »[…] to preserve and restore some of their songs […]«[57], in dem gleichen Jahr also, in dem sich auch Amy Murray auf der Insel aufhielt, von der sie auch einige der Songs bekam, die später unter Zusammenarbeit mit Kenneth Macleod in den Kollektionen *Songs of the Hebrides* (1909, 1917, 1921), *Sea Tangle. Some More Songs of the Hebrides* (1913), *From the Hebrides. Further Gleanings of Tale and Song* (1925) und *More Songs of the Hebrides* (1927) veröffentlicht wurden.[58] Wie bereits erwähnt, profitierte Kennedy-Fraser auch von der Arbeit Frances Tolmies. Insgesamt 26 der von Tolmie gesammelten Songs sind in die oben aufgeführten Kollektionen als Bearbeitungen übernommen worden.[59]

Bei ihrer Sammlertätigkeit auf den Äußeren Hebriden benutzte Kennedy-Fraser – im Gegensatz zu vielen englischen Revivalists – Technologie zur Tonaufzeichnung in Form des von Thomas Alva Edison erfundenen Phonographen.[60] Ein gewichtiger Ma-

53 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song* (wie Anm. 48, Kap. 2), S. 100f.

54 Kennedy-Fraser schreibt diesbezüglich: »[…] it has remained ›unspotted from the world‹, and during the twenty years that Father Allan Macdonald ministered to the people of the island he told me that probably not more than twenty people from the outside world had visited it.« Siehe Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1 (wie Anm. 52, Kap. 2), S. xvi.

55 Beispielsweise dadurch, dass sich die Menschen nicht mehr im *tàigh cèilidh* (Cèilidh House) zum Austausch von Geschichten und Songs treffen bzw. durch den Niedergang des traditionellen Waulkings und dem Verlust des damit verbundenen Korpus an Waulking Songs.

56 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, S. xvi.

57 Ebd., S. x.

58 Ebd., S. xxi. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, 3 Bde., London 1909, 1917, 1921. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Sea Tangle. Some More Songs of the Hebrides*, London 1913. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *From the Hebrides. Further Gleanings of Tale and Song*, Glasgow/London 1925. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *More Songs of the Hebrides*, London 1927.

59 Eine Übersicht darüber, welche der von Frances Tolmie gesammelten Songs Eingang in die Veröffentlichungen Kennedy-Frasers gefunden haben, findet sich bei Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 185–192.

60 Einer der scheinbar vehementesten Befürworter von Aufnahmetechnologie unter den frühen Sammlern war der in Australien geborene Pianist und Komponist Percy Grainger, der darin die Möglichkeit sah, auch subtile Variationen in der Performanz von Folksongs zu erfassen. Vgl. Woods, Fred: *Folk Revival. The Rediscovery of a National Music*, Poole/Dorset 1979, S. 16f. Obzwar Sharp,

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lus bestand allerdings in ihrer Methodik. So nahm sie für gewöhnlich lediglich die erste Strophe und einen Refrain auf, um so viele Melodien wie möglich aufzeichnen zu können. Diese Vorgehensweise ist klar der begrenzten Aufnahmekapazität der Wachszylinderrollen geschuldet, die zu diesem Zeitpunkt je nach Rillendichte zwischen zweieinhalb und vier Minuten lag.[61] Doch häufig, so Francis Collinson, brauchen gälische Tradition Bearer eine gewisse Zeit, um die Melodie sicher zu erinnern und in die ›Performance zu finden‹:

> »Often, also, the true version or ›norm‹ of a Gaelic folk-tune does not appear immediately at the beginning of the performance, and the singers, whether soloist or chorus, may take several verses to sing themselves into the ›correct‹ version […].«[62]

Dieser Umstand ist von späteren Sammlern erkannt worden, sodass von einem Song zumeist mehrere Text- und Melodievarianten gesammelt wurden. Allerdings besaßen diese auch bessere Aufnahmetechnik.

Vaughan Williams, Broadwood (die Grainger wahrscheinlich mit dem Phonographen vertraut machte) und andere führende Mitglieder der Folk Song Society Aufnahmetechnologie durchaus nutzten, wurde sie von ihnen und anderen frühen englischen Revivalists skeptisch betrachtet, unter anderem deshalb weil – laut Sharp – der Phonograph die Sänger nervös machte. Frank Kidson bemerkt in *English Folk-Song and Dance* (1915) diesbezüglich: »eight folk-singers out of ten asked to sing into that strange funnel above a moving cylinder will not sing their best, either in time or in tune.« Zitiert nach: Bearman, Christopher J.: »Percy Grainger, the Phonograph and the Folk Song Society«, in: Music & Letters 84/3 (2003), S. 434–455, hier S. 440. Siehe auch Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 55f. Thomson erklärt ebenfalls: »Nothing inhibits good folk singing so much as the feeling, on the part of the singer, that he or she is giving a performance. It is best in its natural setting.« Siehe Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition«, S. 15. Doch auch Kennedy-Fraser wusste um die Grenzen der frühen Aufnahmetechnologie. So schreibt sie in ihrer Autobiografie: »I must say here, however, that such records are not very reliable unless one has *heard* the song. Often the rhythm is lost, and at times the singer begins singing before the voice is directed towards the bell.« Siehe Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 126. Der ursprünglich für Diktate konzipierte Phonograph sei laut Christopher Bearman aufgrund seiner empfindlichen Mechanik (und der dadurch resultierenden Unvereinbarkeit mit Sharps Methode, ins Feld zu den Informanten zu gehen) und Anfälligkeit der Wachswalzen wie auch seiner Beschränkung auf Frequenzen zwischen 168 und 2000 Hz und der verzerrten Wiedergabe für ethnomusikologische Feldforschung gänzlich ungeeignet und allenfalls zum Überprüfen handschriftlich und unter Zuhilfenahme des menschlichen Gehörs notierter Melodien geeignet, da er gerade nicht in der Lage sei, die von Grainger gelobte Wiedergabe subtiler Variationen in der Performanz zu leisten. Siehe Bearman, Christopher J.: »Percy Grainger, the Phonograph and the Folk Song Society«, S. 441f. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass Grainger zwar öffentlich offensiv für den Gebrauch des Phonographen eintrat, ihn aber im Zuge seiner eigenen Sammlertätigkeit weit seltener gebrauchte als gemein hin vermutet wird. Siehe ebd., S. 444ff.

61 Die 280 Wachszylinderrollen Kennedy-Frasers befinden sich heute im Besitz der School of Scottish Studies.

62 Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, in: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs*, Bd. 1, Oxford 1969, S. 205–238, hier S. 224. Da Variation, wie bereits von Cecil Sharp beschrieben, allerdings ein wesentliches Merkmal traditioneller Musik (und damit auch gälischer Songs), ihrer Transmission und ihrer Wiedergabe ist, ist das Wort »correct« richtigerweise in Anführungszeichen gesetzt. Vgl. Sharp, Cecil: *English Folk-Song: Some Conclusions*, S. 16–31.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wie zu Beginn des Abschnitts angeführt, ist Marjory Kennedy-Fraser in ihrem Wirken nicht unumstritten, weil sie die von ihr gesammelten bzw. von anderen Sammlern übernommenen Melodien bearbeitet und mit Klavierbegleitung versehen als Arrangement veröffentlichte, was in Widerspruch zur Aufführungspraxis von traditionellen gälischen Liedern steht, die zumeist unbegleitet und unisono vorgetragen werden, insbesondere die von ihr gesammelten Waulking Songs.[63] Die Frage ist jedoch, ob Kennedy-Fraser an einer objektorientierten, das heißt, auf Konservierung und Authentizität ausgelegten Herangehensweise überhaupt interessiert war. Die Wahl der abgelegenen Inseln Eriskay und später Barra sowie ihr Vorhaben »to preserve […] their songs« lassen dies vermuten. Ein Blick in ihre Songkollektionen sowie ihre Autobiografie *A Life of Song* offenbart ein anderes Bild und zeigt, dass Kennedy-Fraser gar nicht vorhatte, die Melodien authentisch zu übertragen.[64] So schreibt sie:

> »They are indeed but germs, many of them – material with which to work – ›motives‹ capable of elaboration and re-arrangement. And even the present day folk-singers treat them as such, and in the singing of the very old people one can still trace an old time bardic freedom in the use of melody, which should put an end to all disagreements as to authentic versions of this air or of that.«[65]

Weiterhin schreibt sie ihre Klavier-Arrangements betreffend:

> »These many years devoted to showing what the great songwriters could do in their settings of a simple vocal line of melody were surely my best apprenticeship for the task of trying to blend traditional melody with appropriate harmonic setting. […]«[66]

Ferner spricht sie von den Möglichkeiten, eine neue nationale Kunstliedform zu kreieren und liegt dabei gedanklich nahe bei den anderen Komponisten des First Revivals wie Holst, Vaughan-Williams, MacCunn oder McEwen, die versuchten, eine neue nationale Kunstmusikform zu etablieren, indem sie auf Elemente der traditionellen englischen und schottischen Musik zurückgriffen:

---

63 Kennedy-Fraser hatte bereits im Jahre 1882 einfache dreistimmige Arrangements gälischer Lieder produziert, ab 1895 probierte sie diese mit Klavierbegleitung. Vgl. Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 120.

64 An vielen Stellen in ihrer Autobiografie behauptet sie jedoch, Melodien exakt so übernommen zu haben, wie sie sie gehört und aufgezeichnet hat. Allerdings erfordern das Hinzufügen einer Klavierbegleitung sowie textliche Änderungen immer auch Adaptionen der Melodie selbst. Insofern sind die Selbstaussagen Kennedy-Frasers mit Vorsicht zu betrachten. Zudem gibt sie an, dass in manchen Songs auch verschiedene Melodien miteinander kombiniert worden seien: »[…] and lastly ›Sea Tangle‹ in which I have incorporated four different melodies, each singly associated with the words.« Siehe ebd., S. 149. Dies offenbart zumindest große Freiheiten im Umgang mit dem transkribierten Material.

65 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, S. xxi.

66 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 120.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »The Ducoudray Breton volume[67], with its strangely beautiful airs on unfamiliar scales, its poetically and musically suggestive pianoforte accompaniments, and its French singing translations, had long before opened to my mind a vista of the possibilities there were of a new development in the direction of a national Scoto-Celtic song – an art song that should incorporate faithfully within itself our Scoto-Celtic heritage, while at the same time growing organically out of the miniature forms which it this enlarged and enframed.«[68]

Ob die Arrangements passend und den ursprünglichen Melodien angemessen sind, ist eine andere Frage. Oft wurden auch die Melodien selbst adaptiert. Diese Änderungen betreffen die Melodieführung und den Rhythmus, wie auch Tempi und Betonungen. Dies ist problematisch, da Text und Musik im Gaelic Song eng miteinander verbunden sind und Schwerpunkte innerhalb der Melodie klar durch die sprachlichen Betonungen vorgegeben werden.[69] Vergleicht man beispielsweise das Kennedy-Fraser Arrangement von »Ailein Duinn« (von Kennedy-Fraser in »Harris Love Lament« umbenannt) mit den von John Lorne Campbell/Francis Collinson und Margaret Fay Shaw veröffentlichten Versionen[70], fällt auf, dass die ursprüngliche Taktart von $\frac{2}{4}$ auf $\frac{4}{4}$ geändert worden ist, was eine Augmentierung der Notenwerte zur Folge hat. Dadurch geht dem Song jedoch ein gutes Stück seiner rhythmischen Dynamik verloren.[71] Durch die Vortragsbezeichnung *Andante con moto* und die langsame Tempovorgabe von Viertel=88 ist das Stück ›sentimentalisiert‹ worden. Gleiches gilt für die Bearbeitung des Waulking Songs »Alasdair Mac Colla« [Alister, Son of Coll the Splendid]. Durch die statische Klavierbegleitung, die zumeist aus vollen Akkorden in halben und ganzen Noten besteht, gibt der Song kaum die Dynamik des ursprünglichen Arbeitsliedes wieder. Zudem wird die Bearbeitung der Aufführungspraxis eines Waulking Songs nicht gerecht. Waulking Songs wurden während des Prozesses der Tweedherstellung gesungen, während der nasse Stoff durch das Aufschlagen auf das

---

67 Hierbei bezieht sich Kennedy-Fraser auf Bourgault-Ducoudray, Louis Albert: *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, Lemoine & Cie, Paris 1885. Bourgault-Ducoudray hat nicht nur bretonische Lieder gesammelt und bearbeitet sondern auch griechische wie auch schottische, irische und walisische, die er unter der Bezeichnung »mélodies celtiques« subsumierte.

68 Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, S. 120f.

69 Newton, Michael: *Gaelic in Scottish History and Culture*, Belfast 1997, S. 23f. Collinson bemerkt hierzu: »However, in the case of Waulking songs, the words of the songs are so intimately linked with the tunes that it can be said that any variation in the prosody of the verse lines is likely to produce a variation in the tune. […] the tunes must accommodate themselves to the stress system of the Scottish Gaelic language […].« Siehe Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs« (wie Anm. 62, Kap. 2), S. 223. Auch Piper Alan MacDonald stützt Collinsons und Newtons Aussagen mit Blick auf die ›klassische‹ Musik der Great Highland Bagpipe, dem *ceòl mòr* oder *piobaireachd*: »Pipers who want to play it should listen to the Gaelic song. The linguistic idiom and the musical idiom are, for the Gael, one and the same. They're inseparable.« Zitiert nach: Paterson, Mike: »Piobaireachd's Gaelic Soul«, in: The Living Tradition 19 (1997), S. 38f., hier S. 39.

70 Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, S. 130–133. Vgl. Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 241–244. Vgl. Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, S. 258.

71 Matheson berichtet, dass das Verlangsamen von Tempi, oft in Verbindung mit einem Wechsel des Metrums, bereits unter den frühen Sammlern des 18. und 19. Jahrhunderts nicht unüblich war. Siehe Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, S. 81.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Waulking Board (gäl. *clàr*, entweder eine Tischplatte oder oft auch eine herausgehobene Tür) verdichtet und geschmeidig gemacht wurde. Während eines Waulkings wurden mehrere Songs hintereinander gesungen. Da der Stoff zunehmend an Feuchtigkeit verlor und somit leichter wurde, stieg dementsprechend auch das Tempo der Songs. Die ›schwerfällig‹ wirkende Klavierbegleitung steht dieser Praxis jedoch entgegen. Und auch in diesem Arrangement kommen der Puls und die Akzentuierungen, die sich direkt aus dem rhythmischen Arbeitsprozess und dem Aufschlagen des Stoffes auf das Waulking Board ergeben, nicht zum Tragen.[72]

Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Behandlung des gälischen Texts durch Rev. Kenneth Macleod, mit dem Kennedy-Fraser ab 1908 zusammenarbeitete. Nicht selten wurden die gälischen Liedtexte auf ein Minimum reduziert, mit den Texten anderer Songs kombiniert oder gar von Macleod neu gedichtet. Mit den ursprünglichen Versionen haben die Texte der Kennedy-Fraser-Arrangements häufig nicht mehr viel gemeinsam.[73] Auch die englischen Übersetzungen, die Kennedy-Fraser zusammen mit Macleod anfertigte, sind zum großen Teil sentimentalisiert, was im Übrigen auch auf die Begleittexte bzw. Einführungen Macleods zu manchen der Kennedy-Fraser-Songs zutrifft. So schreibt Macleod den Songs der Hebriden eine eigentümliche Traurigkeit und Schwermütigkeit zu:

> »Hebridean folk-song, with its sadness and its longing, will probably be brought forward as another proof of what is called the Celtic Gloom. […] The Celt is a creature of extremes; his sadness is despair, his joy is rapture; and owing to quite explainable causes, the extreme of sadness makes the greater impression […] Later on, the two men, still full of the Celtic Gloom, strolled through the mystic treeless island, and in the faint moonlight everything they saw and heard became steeped in sadness.«[74]

Auch Bassin beklagt diese offensichtliche Romantisierung. Zu dem Kennedy-Fraser-Arrangement des Songs »Sea-Sounds« bemerkt sie: »[…] thanks to Mrs. Kennedy-Fraser and Kenneth MacLeod, out of the original deeply-felt lament has emerged a sentimental nostalgic drawing-room song«.[75]

Das Werk Kennedy-Frasers muss jedoch aus ihrer Zeit heraus betrachtet werden. Die Romantisierung und teilweise Mystifizierung der Hebriden und ihrer Musikkultur, wie auch die vereinzelte Zensur vermeintlich freizügiger oder vulgärer Textstellen ist der

---

72 Zur Bedeutung des Metrums und dessen Verbindung zum Waulking-Prozess siehe Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, S. 220.

73 Die textlichen Umarbeitungen der von Frances Tolmie zur Verfügung gestellten Songs werden sehr gut von Ethel Bassin diskutiert und kritisiert. Siehe Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 132–143. Vgl. Bassin, Ethel: »The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie«, S. 345–348.

74 Macleod, Kenneth: »The Celtic Gloom«, in: Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. 168.

75 Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 139. Auch Thomson kritisiert: »Where she was at fault, and her advisers with her, was in imparting to this body of song an aura of twilight and fairy lights, when either bright noon or pitch midnight would have been more appropriate.« Gleichzeitig relativiert er aber seine Aussage: »But in these days it was fashionable for Highlanders to look romantically through rose-coloured spectacles at their own country«. Siehe Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition«, S. 15.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Highlandromantisierung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, dem Phänomen des »Celtic Twilights«[76] wie auch den moralischen Vorstellungen des Viktorianischen und Edwardianischen Zeitalters geschuldet.[77] Die Zensur als anstößig empfundener Textstellen war generell unter den Sammlern des First Revivals verbreitet – ein Umstand, der nicht nur im Widerspruch zum Bestreben steht, möglichst ›reine‹ und ›authentische‹ Songs zu sammeln, sondern auch ein verzerrtes und idealisiertes Bild ländlicher Gemeinschaften aus dem Blickwinkel der (zumeist urbanen) Mittelklasse offenbart.[78]

Zeitgenossen galt Kennedy-Fraser als Retterin der Songtradition auf den Hebriden. So schreibt George Malcolm Thomson 1929:

> »[…] not only is it clear that the essentials of the originals are generally preserved and that the alterations and additions are improvements; it is even doubtful if, in many cases, anything would have survived without the interested labours of these collectors.«[79]

Auch die Äußerung Thomsons muss im zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden. Die Hebriden waren zu diesem Zeitpunkt und auch noch lange danach nur schwer zu erreichen. In den Lowlands, außerhalb der gälischen Gemeinden in den urbanen Zentren, war die gälische Liedkultur kaum präsent und einem Großteil der dort ansässigen (insbesondere urbanen) Bevölkerung nahezu unbekannt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die von Kennedy-Fraser in ihren Konzerten vorgetragenen Bearbeitungen als Werke betrachtet wurden, die die Wesenszüge der gälischen Liedkultur bewahrt haben. Transkriptionen wie die Frances Tolmies waren nur dem kleinen Kreis der Leser des *Journal* bekannt, die wiederum Mitglied der Folksong Society sein mussten, um es zu beziehen. Darüber hinaus fand die Sammlertätigkeit Kennedy-Frasers lange vor der verstärkten Herstellung von Feldaufnahmen und der wissenschaftlichen und syste-

---

76 Als Celtic Twilight wird ein Teilaspekt des Celtic Revival zwischen 1890 und 1930 bezeichnet. Ursprünglich mit dem Erstarken und Wiederentdecken irischer Kultur, vor allem der Literatur, und insbesondere mit den Autoren Yeats und Synge verbunden, wird der Twilight-Begriff bezüglich schottischer Kultur auf einen Diskurs von »mystic otherworldness« und dem »re-claiming of premodern values and practices« (seitens des städtischen Bürgertums) angewendet. Die für einen »bourgeoisen« Konsum adaptierten Sammlungen Kennedy-Frasers seien – so Ray und Kathryn Burnett – »emblematic of racial and ethnic otherness«, eine Form der Exotisierung und damit Perpetuierung des ›Noble Savage‹-Stereotyps. Siehe Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides. Song and Culture, Transmission and Transformation«, in: Baldacchino, Godfrey (Hg.): *Island Songs. A Global Repertoire*, Lanham/Toronto/Plymouth (UK) 2011, S. 81–101, hier S. 92. Für den großen gälischen Dichter Sorley Maclean bedeutete der Begriff »Celtic Twilight« nichts anderes als »a vague, misty, cloudy, romanticism«. Zitiert nach: Ebd.

77 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 129.

78 Max Peter Baumann bemerkt hierzu, dass im Zuge musikalischer Revivals Impulse oft von ›kulturell Außenstehenden‹ wie etwa Kennedy-Fraser kommen. Diese schreiben Traditionen bestimmte Werte zu, die diese erhaltenswürdig erscheinen lassen. Dabei würden oft Ästhetiken einer dominanten Kultur auf die Minderheitskultur übertragen (etwa durch bestimmte Arrangements oder Zensur). Siehe Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival«, S. 74, 77.

79 Zitiert nach: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs* (wie Anm. 45, Kap. 2), S. 29.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

matischen Erfassung gälischer Lieder statt. Ein Vergleich von ›Original‹ und ›Bearbeitung‹ war demzufolge schwierig.

Ferner traf die Bearbeitung für Klavier und Singstimme, die Harmonisierung und die Romantisierung des Textes nicht nur, wie oben erwähnt, den Zeitgeist, sondern auch den Musikgeschmack der Salongesellschaft. Auch die Lieder von Robert Burns wurden in ähnlicher Weise bearbeitet und von Sängern mit trainierten Stimmen vorgetragen, wenn sie im Konzert zur öffentlichen Aufführung gelangten.[80] Dass Kennedy-Frasers Arrangements als »improvements« angesehen wurden, ist vor diesem Hintergrund nur verständlich.[81]

Mit steigender Zahl an Feldaufnahmen, der wissenschaftlichen Dokumentation und Erforschung gälischer Lieder (insbesondere von Waulking Songs[82]) und öffentlicher Performances durch Sängerinnen wie Kitty MacLeod, Flora MacNeil oder Joan Mackenzie im Zuge des Second Folk Revival, ist das Werk Kennedy-Frasers stark kritisiert worden, was sich unter anderem in der ablehnenden Haltung von Morag MacLeod oder Ethel Bassin zeigt. Eine solche Kritik ist in der Retrospektive zwar durchaus angebracht und auch notwendig, jedoch sollten auch die Verdienste Kennedy-Frasers Erwähnung und Würdigung finden. Dass viele der von ihr gesammelten Songs noch immer in ihrer ursprünglichen Form gehört werden können, wie Morag MacLeod zu berichten weiß[83], sowie die Tatsache, dass ein nicht unerheblicher Teil des gälischen Liedgutes von den Sammlern der School of Scottish Studies aufgenommen und bewahrt worden ist, davon konnte im Jahr 1929 nicht ohne weiteres ausgegangen werden. Zudem muss letztlich die Frage gestattet sein, welchen Zweck eine Konservierung von Liedern hat, wenn diese nicht aufgeführt werden. In dieser Hinsicht hat Kennedy-Fraser durch ihre Konzerttätigkeit in Form von »lecture-recitals« einen bedeutenden Teil zur Verbreitung und zur verstärkten Wahrnehmung der gälischen Liedkultur in den Metropolen Europas und Nordamerikas geleistet und eine Zuhörerschaft in Kontakt mit dieser ihr unvertrauten Liedkultur gebracht. Darüber hinaus sind die *Songs of the Hebrides* zumindest vereinzelt von dahingehend interessierten Lehrern noch in den 1950er Jahren auch im schulischen Unterricht genutzt worden, obgleich diese Begegnungen nicht den Erfahrungen und musikalischen

80 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 3.

81 Siehe hierzu auch Matheson: »These early collectors […] were systematisers and improvers. They were inclined to think, because the people who sang folk-songs were innocent of musical theory, that therefore their singing of their own music was imperfect: it was quite legitimate […] to see to it that imperfections were removed, and that the music was made to conform to the style which was fashionable in the drawing-rooms of the day.« Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, S. 75. Auch Stokes und Bohlman konstatieren: »The Victorian collector […] subordinated the act of collecting to the imperatives of domestication (that is, adaption for the performance on the piano), academic theoreticism, and sexual and political prudery, in various combinations.« Siehe Stokes, Martin/Bohlman, Philip V.: »Introduction«, in: Stokes, Martin/Bohlman, Philip V. (Hg): *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Lanham (MD)/Oxford 2003, S. 1–26, hier S. 4.

82 Hierzu zählen insbesondere die Sammlung und Untersuchung von Waulking Songs durch Collinson und Campbell.

83 Morag MacLeod behauptet in diesem Zuammenhang: »It was generally thought that Mrs. Kennedy-Fraser had saved Hebridean Song from oblivion, whereas the truth is that there is not one of the songs in her collection which could not have been recorded in its original form until recent times.« Siehe MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 129.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einflüssen innerhalb der Familie und Community außerhalb der Schule entsprachen, wie die Lewis-stämmige gälische Sängerin Mary Smith aus ihrer Grundschulzeit berichtet:

> »They [the songs] were all in English and we'd snigger about the phonetic spelling of the Gaelic. Still, we took them at their face value – quite liked them actually, and the book's illustrations, too – but didn't realise they were related to our own songs at all.«[84]

Zusammen mit ihrer Tochter Patuffa, die sie häufig in Konzerten auf der Harfe begleitete, hatte Kennedy-Fraser zudem maßgeblichen Anteil am Clàrsach-Revival zu Beginn des 20. Jahrhunderts[85] und beeinflusste nachfolgende Forscher und Sammler wie beispielsweise die amerikanische Folkloristin und Fotografin Margaret Fay Shaw. Sänger wie Kenneth McKellar oder Sydney MacEwan erlangten – obgleich mit ›klassisch‹ trainierten Stimmen – internationale Bekanntheit auch mit Interpretationen von Kennedy-Fraser-Songs.[86]

Die Bearbeitungen Kennedy-Frasers, das heißt die Transformation von gälischen Liedern, insbesondere von Waulking Songs, in eine Form der Kunstmusik, zeugen von einer bewussten *Prozessorientierung* im Sinne Ronströms, denn ihr war klar, dass eine publikumswirksame Aufführung der Lieder eine gewisse Adaption erfordern würde. Die Konzerte wurden gut aufgenommen, was zum einen an der amüsanten und qualitativ guten Art der Darbietung lag, bei der zu den jeweiligen Songs immer auch eine Einführung mit Hintergrundinformationen gegeben wurde, zum anderen war es auch der Tatsache geschuldet, dass zu dieser Zeit nur wenige Gälen im urbanen Konzertpublikum zu finden waren, die an der musikalischen und textlichen Umarbeitung sowie

84 McGrail, Steve: »Mary Smith. The Singer from the Singing Island«, in: The Living Tradition 71 (2006), S. 22f., hier S. 23. Die ebenfalls auf der Isle of Lewis geborene Sängerin Margaret Stewart berichtet von ähnlichen Erfahrungen: »at that time any music teaching we encountered in school was far removed from the traditional music and song we were exposed to outwith its walls […]«. Vgl. Stewart, Margaret: www.margaretstewart.com/about-margaret.html, Stand: 11.08.2020.

85 Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 250. Ebenso bedeutsam für das Clàrsach-Revival war das Wirken Hèloïse Russell-Fergussons (1896–1969), die insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren weltweit (unter anderem in Südafrika und Südostasien) tourte und gälische Lieder im Stile Kennedy-Frasers aufführte (sie arbeitete hierfür auch mit Kenneth MacLeod zusammen). Durch ihre spieltechnischen Innovationen beeinflusste sie unter anderem maßgeblich die Musik Alan Stivells und das Clàrsach-Revival in der Bretagne. Zwischenzeitlich geriet ihr Name und Wirken in Vergessenheit, neuere Forschungen haben jedoch das Interesse an ihrem Werk neu erweckt. Siehe Eydmann, Stuart/Witcher, Hélène: »Seeking Hèloïse Russell-Fergusson«, https://raretunesdotnet.files.wordpress.com/2020/03/raretunes-russell-fergusson-eydmann-and-witcher-paper.pdf, Stand: 10.11.2020. Für eine Aufnahme ihrer Interpretation von »A Chruinneag Leach« [The Islay Maiden] vom 28. September 1933 siehe Various: *60 Years of Scottish Gaelic 1899–1959* (Frémaux & Associés, 2012), CD 2, Tr. 3.

86 Coombs, John: »Marjory Kennedy-Fraser – A Life of Song«, in: Journal of the Sydney Society for Scottish History 11 (2007), S. 23–39, hier S. 35. Vgl. Bruford, Allan/Blankenhorn, Virginia: »Gaelic Songs«, in: Folk Review 8/5 (1979), S. 8–14, hier S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufführungspraxis mit trainierter Stimme hätten Anstoß nehmen können.[87] Doch selbst Frances Tolmie fand als gälische Muttersprachlerin mit eher objektorientiertem Ansatz bezüglich der eigenen Sammlertätigkeit lobende Worte für die Arbeit Kennedy-Frasers:

> »I listened with much pleasure, as I recognised each familiar strain, but at the same time with bewilderment, and a sense of my own profound ignorance of the region into which you were leading the audience.«[88]

Und weiter heißt es:

> »…and listened once more to the ancient melodies of our country adapted to the conditions of the present day. In peace I sat hearing each varied theme needing so much care and experience in arrangement and performance, & which seemed so fitted to the personality of each player and singer, & recite; […]«[89]

Tolmie bezeichnete die Arbeit Kennedy-Frasers als »work of both revival and evolution«.[90] Es ist interessant zu sehen, dass Tolmie den Begriff »revival« tatsächlich aus einer objektorientierten Perspektive betrachtet und dabei eher an ein Anknüpfen an ›Althergebrachtes‹ denkt. Gleichzeitig bezeichnet sie aber die Bearbeitungen Kennedy-Frasers als Akt der Innovation und Weiterentwicklung. Und darin liegt ihre wahre Bedeutung. Unabhängig von persönlichem Geschmack hat Kennedy-Fraser zur Weiterentwicklung der gälischen Liedkultur beigetragen. Im Prinzip tat sie damit nichts

87 Dies geht beispielsweise auch aus Konzertkritiken hervor. Siehe o. V.: »Give Hebrides Folk Songs«, in: New York Times, 17. März 1916, http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9907E6D6103FE233A25754C1A9659C946796D6CF, Stand: 15.09.2013. Vgl. Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 117. Aufnahmen mit Interpretationen von Marjory, Margaret (ihre Schwester) bzw. Patuffa Kennedy-Fraser sind auf Schellack-Platten des Columbia-Labels aus dem Jahr 1930 (aufgenommen in London am 25. Mai 1928) erhalten, jedoch äußerst rar. Einen Eindruck bekommt man jedoch auf YouTube unter »Patuffa Kennedy-Fraser – Songs of the Hebrides – 78 RPM – HMV 109 Gramophone«, https://www.youtube.com/watch?v=T7t1KscdrS8, hochgeladen von videocurios am 28.09.2018, Stand: 24.08.2020. Vgl. auch »Songs of the Hebrides – Marjory Kennedy Fraser Playing Piano – Margaret Kennedy Contralto – 78 RPM«, https://www.youtube.com/watch?v=3Bx7HVFCqJw, hochgeladen von videocurios am 30.01.2019, Stand: 24.08.2020. Vgl. Eydmann, Stuart/Hoy, Derek: »Margaret Kennedy«, in: RareTunes. An Archive of Scottish Sound, https://raretunes.org/margaret-kennedy/, Stand: 06.11.2020. Dass bei diesen Aufnahmen und den Aufführungen auf der Konzertbühne der Geschmack des Zielpublikums Beachtung fand bzw. finden musste, beweist auch ein Artikel aus dem Jahr 1930, der die neueste Veröffentlichung mit den oben genannten Aufnahmen Margarets und Marjorys bewirbt und konstatiert: »The various members of the Kennedy family sing these songs with as near an approach to the native manner as is compatible with public presentation.« Siehe o. V.: »Hebridean Songs«, in: British Musician and Musical News 6/50 (1930), S. 83.

88 Brief an Marjory Kennedy-Fraser vom 30. Nov. 1909, zitiert nach: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye*, S. 118.

89 Ebd., S. 124.

90 Ebd., S. 121.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderes als Runrig und auch Capercaillie 70 Jahre später. So resümiert der bekannte gälische Sänger Arthur Cormack:

> »[…] in terms of innovation you can say that she was doing exactly the same things as people like Runrig did and Capercaillie did and Blair does and Eilidh Mackenzie does. They've done things with the songs and made them accessible to wider audiences […]«[91]

2.1.2 Das Royal National Mòd

Während die Etablierung von Organisationen wie der Gaelic Society of Inverness und die Einrichtung des Chair of Celtic Studies an der University of Edinburgh Ausdruck der institutionellen und wissenschaftlichen Seite des frühen gälischen Revivals waren, kam es in den 1890er Jahren auch zu öffentlichkeitsbezogenen Entwicklungen. 1891 wurde in Oban *An Comunn Gàidhealach* (The Highland Association bzw. The Gaelic Speakers' Association) mit dem Ziel ins Leben gerufen, die gälische Sprache, Musik, Literatur und Kultur im Allgemeinen zu fördern und zu unterstützen.[92]

Eines der Hauptanliegen von An Comunn Gàidhealach war die Etablierung eines kompetitiven Festivals für gälischen Gesang (Solo und Chorgesang) und Literatur. Dieses fand unter der Bezeichnung *National Mòd* erstmals in Oban am 13. September 1892 statt.[93] Das Vorbild für die Veranstaltung fand man im walisischen *Eisteddfod*-Festival, einer Serie von literarischen und musikalischen Wettbewerben, die ihren Ursprung im 12. Jahrhundert haben und, nachdem sie im 16. Jahrhundert im Niedergang begriffen waren, im 17. Jahrhundert ein Revival erlebten.[94] Obwohl es sich um ein eher kleines Event handelte – an dem nur wenige Stunden andauernden Wettstreit waren lediglich 40 Teilnehmer in 10 Einzelwettbewerben beteiligt[95] – war es für die Entwicklung der gälischen Kultur von enormer Bedeutung, da es ein Modell darstellte und somit den Weg für nachfolgende Festivals bereitete, vor allem aber weil es das Interesse der Gälen an ihrer eigenen Sprache wiedererweckte.[96] Seitdem findet das National Mòd an wechselnden Austragungs-

---

91 Interview mit Arthur Cormack vom 15.07.2013, Portree, Z. 857–859. Mit dieser Äußerung will Cormack die Arbeit Kennedy-Frasers jedoch nicht mit den Innovationen der genannten Künstler bezüglich der Kreation neuer Songs gleichsetzen. Vgl. Cormack, Arthur: E-Mail-Kommunikation vom 07.09.2022.

92 Murchison, Thomas M.: »An Comunn Gàidhealach«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 48f. Ein Hauptziel ist seit Gründung die Förderung der gälischen Sprache im Schulwesen. Das Vorbild für die Organisation war die im Jahre 1884 gegründete Gaelic Athletic Association (GAA) in Irland.

93 Die Mòds sind in ihrer Anlage und ihren Zielen mit dem erstmals 1897 in Dublin veranstalteten *Feis Ceoil* vergleichbar. Vgl. Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland*. (wie Anm. 46, Kap. 1), S. 37.

94 Thompson, Frank: *The National Mod*, Stornoway 1979, S. 7, 11. Vgl. Morgan, Prys: »From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period«, in: Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983, S. 43–100, hier S. 56–62.

95 MacLeòid, Dòmhnall Iain: *Dualchas an Aghaidh nan Creag (The Gaelic Revival 1890–2020)*, Inverness 2011, S. 44.

96 Thompson, Frank: *The National Mod* (wie Anm. 94, Kap. 2), S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

orten statt und ist in Bezug auf Umfang und Teilnehmerzahl stetig gewachsen. Dies ist auch einer beständigen Erweiterung und Anpassung der Wettbewerbskategorien zu verdanken, wodurch eine größtmögliche Anzahl an potenziellen Bewerbern angesprochen werden konnte.[97]

Um eine ursprüngliche und traditionelle Aufführungspraxis im *seann-nòs*-Stil war man jedoch nicht bemüht, stattdessen wurden die Lieder mit Klavierbegleitung versehen und von trainierten Sängerinnen und Sängern aufgeführt. Dieser Umstand spiegelt ebenfalls den Einfluss Kennedy-Frasers wieder.[98] Darüber hinaus waren die Juroren zumeist Nicht-Gälen, die sich an westeuropäischen Kunstmusikstandards orientierten.[99] Charakteristische Skalen und Rhythmen wurden dabei aus der gälischen Musik getilgt[100], was die ursprüngliche Intention der An Comunn Gaìdhealach, nämlich die Förderung der gälischen Kultur, zumindest teilweise ad absurdum führte. Diese Praxis hielt sich bis in die späten 1950er Jahre.[101] Auch die heute weitverbreitete gälische Chortradition entwickelte sich aus den eigentlich untypischen mehrstimmigen Gesängen auf den frühen Mòds. Christine Primrose, eine der bekanntesten zeitgenössischen gälischen Interpretinnen, bemerkt zur inauthentischen Aufführungspraxis:

> »There has always been a tendency to undervalue traditional Gaelic Singing. Certain sectors of the Scottish musical establishment have tried to mould it into a kind of stylized, drawing-room entertainment.«[102]

Noch im Jahr 1978 findet Calum Benn in seinem in der *New Edinburgh Review* veröffentlichten Artikel zur Aufführungspraxis auf den National Mòds deutliche Worte, wenn er schreibt:

---

97 Ebd., S. 31–35.

98 Der Einfluss Kennedy-Frasers hatte laut Arthur Cormack auch zur Folge, dass auf Jahre hinweg der Gebrauch des Klaviers zur Begleitung gälischer Lieder bei ›Traditionalisten‹ verpönt gewesen sei: »I think for years, because of the Kennedy-Fraser influence, the use of a piano to accompany Gaelic Songs was kind of frowned upon, as well. People were more accepting of something like a guitar or clàrsach accompanying a Gaelic song rather than the piano.« Siehe Interview mit Arthur Cormack (wie Anm. 91, Kap. 2), Z. 843–846.

99 Vgl. auch Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. xvi.

100 Dies betrifft zum Beispiel die sogenannte »flattened note«, ein Vierteltonintervall, das häufig zur Betonung bestimmter Wortsilben in der gälischen Sprache gebraucht wird. Juroren, die mit den Spracheigenheiten des Gälischen nicht vertraut waren, konnten demnach zu dem Schluss kommen, der Teilnehmer singe unsauber. Ein weiteres Problem ergab sich, wenn Teilnehmer von der Vorgabe der ausnotierten Pflichtstücke (in denen besagte Vierteltonintervalle nicht gekennzeichnet waren) abwichen, weil sie sich an einer mündlich tradierten Variante orientierten. Siehe Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 36f. Auch Francis Collinson äußerte sich im Jahre 1950 kritisch zur Beurteilung mancher Darbietungen: »I noticed that another of the adjudicators took marks off one girl's performance for what he described as approaching the notes of the tune from below, but which I felt was an appropriate and artistic use of grace notes in the traditional manner.« Zitiert nach: Ebd., S. 35. Siehe auch die Äußerungen Fred Macaulays zu dieser Thematik in Maclennan, Dolina: *Dolina – An Island Girl's Journey*, Laxay 2014, S. 128.

101 Siehe MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 129f.

102 Zitiert nach: Sawyers, June Skinner: *The Complete Guide to Celtic Music*, London 2000, S. 113.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »The annual ten days of self glorification at the National Mòd is something for which they [An Comunn Gàidhealach] should feel ashamed rather than proud. This is the image they are presenting to the outside world. An image which consists of endless, boring competitions involving men dressed as they imagine Bonnie Prince Charlie to have appeared, and women making a brave effort at imitating Flora MacDonald, the whole creaking machinery lubricated by endless oiling of whisky.«[103]

Die Mòds haben sich allerdings in den letzten Jahrzehnten zu einem um interpretatorische Authentizität bemühten Event gewandelt. Ein bedeutender Schritt in diese Richtung war die Etablierung der Traditional Gold Medal im Jahr 1971.[104] Während im Wettbewerb um die Gold Medal die Stücke und vor allem ihre Vortragsweise vorgeschrieben waren – vergleichbar mit den Vortragsanweisungen in klassischen Werken – waren die Interpreten im Wettbewerb um die Traditional Gold Medal freier in der Stückwahl und auch in ihrer Interpretation, was Stilistik, beispielsweise das Aussingen melodischer Linien, die Rhythmik oder auch das individuelle Hinzufügen von Ornamentierung, betraf. Margaret MacLeod, Sängerin der wegweisenden Band Na h-Òganaich und Gewinnerin der Gold Medal im Jahr 1970 erinnert sich:

> »[…] we got a tape of traditional songs given to us and we had to choose one and I chose this one particular song. And it was from a lady called Joan Mackenzie. […] It was a traditional song from Lewis […] But I felt it was too slow the way she was singing it. […] So I said to Joan: ›I've chosen your song‹, […] ›Oh‹, she said, ›Dear, don't let me influence you. You sing that song the way you want to sing it.‹ And that's the whole idea, that's the whole thing about traditional music.«[105]

Auch Arthur Cormack, im Jahr 1983 mit 18 Jahren der seinerzeit jüngste Gewinner der Goldmedaille in der Kategorie »Gaelic Song«, berichtet von stilistischen Veränderungen im Gesang:

> »I think, there's certainly been a lot of effort put into, trying to make sure that music adjudicators on the Mòd have Gaelic, as well, and have knowledge of Gaelic music. And there are probably more music adjudicators now at the Mòd with the language than there ever were. And the singing style, I think, has changed because, I think, singing styles have changed in general, I mean, there are very few people now […] at the Mòd who sing in a competition who are kind of classically trained singers. There are some still but there tend to be fewer nowadays.«[106]

---

103 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music« (wie Anm. 40 der Einleitung), S. 24.

104 Bereits im Jahr zuvor war bei den Mòds ein ›Experiment‹ gestartet worden, bei dem die vorgeschriebenen Stücke nicht wie üblich in Sol-Fa-Notation ausgegeben wurden, sondern als Aufnahme, was eine bessere Orientierung an die überlieferte Singweise des traditionellen *seann nòs* ermöglichte hinsichtlich der Skalen und Ornamentierung. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 441.

105 Interview mit Margaret MacLeod vom 08.01.2015, Giffnock, Z. 239–254.

106 Interview mit Arthur Cormack, Z. 327–333.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Benn hat Recht, wenn er die Organisatoren dafür kritisiert, dass sie aus seiner Sicht nach außen hin ein stereotypes Schottlandbild vermittelten. Doch waren die Mòds nicht nur eine Möglichkeit für Gälen, sich zu treffen und auszutauschen, sie wirkten auch als Plattform und boten eine gute Gelegenheit der Außendarstellung. Somit fungierten sie als eine Art Katalysator für die Karriere gälischer Sängerinnen und Sänger. So meint Arthur Cormack:

> »I think, winning the gold medal on the Mòd, certainly when I won it, anyway, I think through the 50s and 60s, 70s and when I won in the 80s, I think […] it was seen as something [that] gave you bit of a leg-up if you were intending to make singing your career. […] it was something you kind of needed to do.«[107]

Und letztlich bieten sowohl die lokalen wie auch die nationalen Mòds wie kaum eine andere Veranstaltung die Gelegenheit, sich mit der gälischen Liedkultur auseinanderzusetzen, was auch Kenna Campbell[108] im Interview hervorhebt:

> »[…] what is really important about the Mòd is that people have to learn songs. Albeit sometimes full of mistakes but at least they learn them.«[109]

Obgleich wesentlich jünger als die einst prestigeträchtige Gold Medal, wird die Traditional Gold Medal von vielen Beteiligten heutzutage als diejenige angesehen, die die ursprüngliche gälische Gesangskultur in ihrem Wesen genauer widerspiegelt. Die Kontroverse über den Stellenwert beider Medaillen und der dazugehörigen Wettbewerbe sowie über die ›raison d'être‹ der älteren und von manchen als antiquiert betrachteten Gold Medal reicht bis in die heutige Zeit.[110]

Einen anderen Weg schlugen die Organisatoren im Jahr 1997 ein, als sie während des Mòds in Inverness unter dem Titel »Battle of the Bands« einen Rock Band-Wettbewerb durchführten. Diese Entscheidung ist möglicherweise getroffen worden, um die Mòds attraktiver für die Jugend zu machen – sicher auch unter dem Eindruck des Erfolgs von Runrig. Es verwundert nicht, dass (zu diesem Zeitpunkt Ex-Leadsänger) Donnie Munro Mitglied der Jury war. Wenngleich die Veranstaltung theoretisch eine gute Gelegenheit

107 Ebd., Z. 283–293.

108 Kenna Campbell, geboren im kleinen Ort Greepe auf der Isle of Skye, stammt aus einer Familie mit einer distinkten und tief verwurzelten Gesangstradition. Familienmitglieder der Campbells aus Greepe haben zwischen 1957 und 2011 insgesamt 10 Goldmedaillen beim National Mòd gewonnen. Kennas Bruder Seumas war die erste Person, die sowohl die Gold Medal als auch die Traditional Gold Medal gewann. Kenna selbst gewann ihre Gold Medal 1959 auf dem Mòd in Dundee. Für einen Überblick über die Familiengeschichte sowie einen Ausschnitt aus dem Familienrepertoire siehe The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe* (wie Anm. 19 der Einleitung).

109 Interview mit Kenna Campbell vom 27.09.2015, Glasgow, Z. 296f.

110 Siehe z.B. o. V.: »Lewis Woman Wins Coveted Mòd Traditional Singing Award«, in: Hebrides News vom 16. Oktober 2014, www.hebrides-news.com/traditional-gold-medal-161014.html, Stand: 25.11.2015. Vgl. o. V.: »Gold Medal Controversy Casts a Shadow over Mod Performances«, in: The Scotsman vom 18. Oktober 2007, www.scotsman.com/news/gold-medal-controversy-casts-a-shadow-over-mod-performances-1-695184, Stand: 25.11.2015.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gewesen wäre, die Produktion neuer gälischer Songs anzuregen, sang nur eine Band tatsächlich auf Gälisch. Die Songs der zweiten Gruppe waren englischsprachig gehalten, während die übrige rein instrumental war, was Munro zu der Forderung veranlasste, dass bei zukünftigen Events zumindest die Hälfte des Sets auf Gälisch gesungen werden sollte.[111] Der Wettbewerb blieb jedoch ein einmaliges Ereignis.[112]

2.1.3 Zentrale Sammlungen bis zum Beginn des Second Folk Revivals

Auch wenn die Publikation von Sammlungen gälischer Lieder insbesondere durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unterbrochen wurde und erst ab den 1950er Jahren ihre Fortsetzung fand, wurden die dafür notwendigen Feldaufnahmen und Transkriptionen während der 1930er Jahre unvermindert fortgeführt. Zwei der wichtigsten Personen, die sich um die Dokumentation der gälischen Liedkultur und des Alltagslebens auf den Äußeren Hebriden verdient gemacht haben, waren zweifelsohne Margaret Fay Shaw (1903–2004) und John Lorne Campbell (1906–1996).

Margaret Fay Shaw

Die Amerikanerin Margaret Fay Shaw wurde 1903 in Glenshaw/Pennsylvania geboren. Ihr Urgroßvater war bereits im Jahr 1782 von Schottland nach Amerika ausgewandert.[113] Erste Klavierstunden erhielt sie im Alter von 12 Jahren, wobei sie Stücke des klassischen Klavierrepertoires aber auch bereits schottische Melodien vornehmlich nach Gehör spielte und einstudierte. Ihre dadurch trainierten Hörfähigkeiten sollten ihr später bei der Transkription gälischer Lieder auf South Uist zugutekommen. Bei Konzerten in Philadelphia erlebte sie namhafte Komponisten und Pianisten wie Rachmaninov und den Australier Percy Grainger, der sich ebenfalls durch die Sammlung und kompositorische Verarbeitung englischer Folksongs auszeichnete und zu den bedeutenden Persönlichkeiten des First British Folk Revival gezählt wird.[114]

1921 siedelte sie auf Anraten eines Familienfreundes für ein Jahr nach Schottland über und besuchte die St. Bride's School in Helensburgh. Dort bemerkte sie, dass im täglichen Schulleben wie auch im Curriculum nahezu alles Schottische ausgespart blieb: »Now the school was so anglified that there was nothing of Scotland in it at all, nothing of Scottish history, the clans, the Gaelic language«, unter anderem eine direkte Folge des Education Act von 1872.[115] Dennoch kam sie sehr wohl in Kontakt mit der gälischen (Lied)kultur, insbesondere durch Konzerte und Vorlesungen von Marjory Kennedy-Fraser und ihrer Tochter Patuffa. Diese hinterließen einen bleibenden Eindruck. Zwar hatte Shaw als Kind Scots Songs und einige der Lieder von Robert Burns kennengelernt, die

111 o. V.: »Not Much Gaelic Rocks Mod Judges at New Competition«, in: The Herald, 16. Oktober 1997, https://www.heraldscotland.com/news/12287663.not-much-gaelic-rocks-mod-judges-at-new-competition/, Stand: 06.07.2021. Vgl. auch Porter, James: »The Folklore of Northern Scotland: Five Discourses on Cultural Representation«, in: Folklore 109 (1998), S. 1–14, hier S. 9.

112 Munro, Donnie: E-Mail-Kommunikation vom 05.07.2021.

113 Shaw, Margaret Fay: *From the Alleghenies to the Hebrides*, Edinburgh 2008 [1993], S. 1.

114 Ebd., S. 17–20.

115 Ebd., S. 25. Vgl. Anm. 5, Kap. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Songbearbeitungen von Kennedy-Fraser zu hören, war hingegen eine völlig neue Erfahrung. Gleichzeitig fühlte sie, dass die gälische Liedtradition mehr umfassen musste als die Kunstliedarrangements Kennedy-Frasers suggerierten. So schreibt sie rückblickend in ihrer Autobiographie:

> »Mrs. Kennedy-Fraser had collected songs in the Hebrides, travelling with a theological student, Kenneth MacLeod, who took down the Gaelic words and translated them for her. She composed elaborate accompaniments, converting them to art songs. […] But there was something wrong, I felt; there was something more to these songs. If I could only go to those far-off islands and hear those singers myself!«[116]

Nach ihrem Jahr in St. Bride's kehrte sie nach New York zurück, um ein Klavierstudium aufzunehmen, ihrer Leidenschaft, die sie in der schottisch-gälischen Liedtradition gefunden hatte, blieb sie jedoch treu. Sie lernte, Melodien zu transkribieren und begleitete Sänger bei schottischen und irischen Songs.[117] Zweimal, in den Jahren 1924 und 1926, kehrte sie nach Schottland zurück und unternahm ausgedehnte Langstreckentouren mit dem Fahrrad auf den Äußeren Hebriden und auf Skye. Dabei kam sie in intensiven Kontakt mit traditionellem gälischem Liedgut in seinem natürlichen Aufführungskontext wie auch mit den Menschen, deren Lebens- und Arbeitsalltag eng mit dieser Liedkultur verbunden war. Diese Reisen hinterließen einen bleibenden Eindruck bei Shaw. Nachdem sie ihr Klavierstudium aufgrund eines Rheumaleidens aufgeben musste, kehrte sie stattdessen nach South Uist zurück und entschied sich, gälische Lieder zu sammeln sowie die Sprache zu lernen, denn auch sie war sich der Verbindung von Melodie und Text bewusst, wenn sie schreibt:

> »I knew that one can't take down a Gaelic Song without knowing the words, because the difference between the long and short vowels of the language are so much a part of the rhythm of the tune.«[118]

Sechs Jahre lang lebte Shaw bei den beiden Schwestern Mairi und Peigi MacRae in der kleinen Crofting Community von Glendale nahe Lochboisdale auf South Uist, lernte und transkribierte eine Vielzahl gälischer Songs und wurde ein festes Mitglied der dortigen Gemeinschaft. Dabei war sie nicht an den bekannten gälischen Liedern interessiert, sondern an denen des ›Everyday Life‹ wie den Arbeits- und Wiegenliedern, den Songs also, die eine Verbindung zur täglichen Lebenswelt der Menschen hatten und für sie bedeutungsvoll waren.[119]

---

116 Ebd., S. 26.

117 Ebd., S. 30ff.

118 Ebd., S. 81. Vgl. Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, S. 76.

119 Shaw, Margaret Fay: *From the Alleghenies to the Hebrides* (wie Anm. 113, Kap. 2), S. 58–83. Eine Vielzahl der Songs wurde von ortsansässigen Personen komponiert bzw. erdacht. Diese Tatsache stellt erneut das statische Folksong-Konzept Cecil Sharps infrage, dass für diese Art von Song keine Autorenschaft vorsieht.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ihre Methodik unterschied sich dabei deutlich von der Kennedy-Frasers. Shaw notierte alle Strophen der Lieder und versah sie mit Informationen sowohl über die Songs selbst als auch über die Informanten. Ferner gab sie Quellen an, in denen sich weitere Transkriptionen der einzelnen Songs finden lassen. Entgegen den Kennedy-Fraser-Bearbeitungen übersetzte Shaw die gälischen Liedtexte exakt Zeile für Zeile, eine Vorgehensweise, die der von Frances Tolmie ähnelte. Zudem war Shaw eine talentierte Fotografin. Mit ihrer schweren Graflex Kamera, später auch mit einer 16 mm Filmkamera, schuf sie eine eindrucksvolle Dokumentation des Lebensalltags auf den Äußeren Hebriden in den 1930er Jahren. Viele dieser Fotografien sind in ihr bedeutendes Werk *Folk Songs and Folklore of South Uist* aufgenommen worden. Wie der Titel bereits erahnen lässt, umfasst diese Sammlung nicht nur Songs[120], sondern auch Geschichten, Gebete, Balladen sowie Sprichwörter und überlieferte Heilmittel bzw. Heilmethoden. Darüber hinaus gibt sie durch die detaillierte Beschreibung der Kleingehöfte und Arbeitsweisen (Arbeitsgeräte und Methoden u.a. des Kartoffelanbaus und des Torfstechens) sowie von Sitten und Bräuchen (Beschreibung von Festen sowie des verbreiteten Glaubens an das Übernatürliche und die ›Vorahnung‹ [Second Sight]) auf faszinierende Art und Weise Zeugnis von einer Lebens- und Arbeitswelt, die sich im Wandel befand.[121]

1934 lernte Shaw den Folkloristen, Linguisten und Musikwissenschaftler John Lorne Campbell kennen und heiratete ihn im folgenden Jahr. Zusammen kauften sie 1938 die kleine, rund 10 km² große Hebrideninsel Canna, die sie in ein Naturschutzgebiet verwandelten und auf der sie eine Crofting Farm errichteten. Dabei pflegten sie auch althergebrachte Anbaumethoden.[122]

Im Jahr 1937 unternahmen beide eine Reise nach Nova Scotia/Kanada. Dort nach Cape Breton Island waren im 18. und 19. Jahrhundert viele Schotten, insbesondere von der Herbrideninsel Barra, ausgewandert. Mit Wachszylindern nahmen sie eine Vielzahl der von den Nachfahren bewahrten und mündlich tradierten Songs auf, dokumentierten jedoch zugleich das Transformationspotenzial musikalischer Traditionen. Denn obgleich ihnen ein großer Teil der Songs bekannt vorkam – diese wurden noch immer auf Barra gesungen und weitergegeben – waren doch etliche Lieder in Text und Melodik variiert worden.[123] Die Transkriptionen der Aufnahmen, die Shaw und Campbell auf Cape Breton Island machten, fanden ihre Veröffentlichung im Werk *Songs Remembered in Exile*.[124]

Canna House beherbergt heutzutage das umfangreiche gälische Material, das von Campbell und Shaw gesammelt worden ist. Die Insel Canna selbst vermachte John Lorne Campbell im Jahr 1981 zusammen mit seinem Archiv und der Bibliothek dem National

120 Darunter Sailing Songs, Laments, Lullabies, Milking Songs, *puirt a beul*, Spinning Songs, Clapping Songs und Waulking Songs. Shaw weist darauf hin, dass nur etwa die Hälfte der von ihr transkribierten Songs in das Werk aufgenommen werden konnte, was letztlich nur ein Bruchteil von dem Material darstellt, das sie zusammen mit ihrem Mann John Lorne Campbell und Freunden im Feld aufgenommen hat. Siehe Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, S. 71.

121 Ebd., S. 1–17.

122 Shaw, Margaret Fay: *From the Alleghenies to the Hebrides*, S. 119ff.

123 Ebd., S. 116f.

124 Campbell, John Lorne: *Songs Remembered in Exile: Traditional Gaelic Songs from Nova Scotia Recorded in Cape Breton and Antigonish County in 1937*, Aberdeen 1990.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Trust for Scotland. Ein Großteil des aufgenommenen Audiomaterials, das etwa 1500 Songs sowie 350 Stories umfasst[125], ist seit jüngster Zeit durch das *Tobar an Dualchais/Kist o Riches Project* auch digital im Internet zugänglich.[126]

John Lorne Campbell

John Lorne Campbell war eine der zentralen Figuren des gälischen Revivals. Er leistete einen unschätzbaren Beitrag zur Sammlung, Archivierung und wissenschaftlichen Erforschung gälischen Materials vor allem in Nova Scotia, Barra und South Uist. Dies geschah durch seine Transkriptionen, sein gesammeltes Audio- und Fotomaterial, sowie durch seine zahlreichen Publikationen, wobei er sich auch als profilierter Übersetzer gälischer Texte hervortat.

Sein zentrales Werk ist zweifellos die dreibändige Sammlung *Hebridean Folksongs* (1969, 1977, 1981) die er zusammen mit Francis Collinson herausgegeben hat. Diese Kollektion ist die erste Publikation, die die wissenschaftliche Erforschung von Waulking Songs zum Gegenstand hatte. Sie beinhaltet eine detailierte Beschreibung des Waulking Prozesses und seiner sozialen Funktion innerhalb der Community, eine kritische Untersuchung der themenbezogenen Literatur (vornehmlich des 18. Jahrhunderts), sowie die Songtexte samt ausführlicher Anmerkungen. Die dazugehörigen Melodien wurden zwischen 1937 und 1969 zumeist in mehreren Versionen gesammelt und von Francis Collinson transkribiert. Während der erste Band sich noch hauptsächlich der Edierung und Übersetzung der von Donald MacCormick 1893 gesammelten Songs widmet[127], umfassen die nachfolgenden zwei Bände Campbells eigene Kollektion. *Hebridean Folksongs* zeichnet sich nicht nur durch Collinsons exzellente Darstellung der musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Grundlagen von Waulking Songs aus. Etwa ein Drittel der 135 in die Sammlung aufgenommenen Waulking Songs lässt sich bei Kennedy-Fraser wiederfinden. So leistete das Werk auch einen Beitrag zur kritischen Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit und ließ die Freiheiten erkennen, die sie sich bei der Transformation der traditionellen Songs in Kunstlieder nahm.[128]

Campbell war zudem ein Pionier in Bezug auf die Nutzung moderner Aufnahmetechnik im Feld. Führte er zunächst, wie 1937 auf Cape Breton Island, seine Aufnahmen mittels Phonograph durch, passte er seine Ausrüstung in der Folge den technischen

125 Cheape, Hugh: »Obituary: John Lorne Campbell«, in: The Independent, 02. Mai 1996, www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-john-lorne-campbell-1345284.html, Stand: 25.09.2013.

126 School of Scottish Studies: »Tobar an Dualchais/Kist o Riches«, http://kistoriches.com/, Stand: 23.09.2013.

127 Für einen Großteil der englischen Textversionen griff Campbell auf ältere, vor dem Hintergrund viktorianischer Moralvorstellungen erfolgte Übersetzungen Father Allan MacDonalds zurück, was von einigen gälischen Forschern wie Allan Bruford kritisiert worden ist. Siehe Bruford, Allan/Blankenhorn, Virginia: »Gaelic Songs« (wie Anm. 86, Kap. 2), S. 9.

128 Gleichzeitig diente die Sammlung anderen Revivalmusikern als Quelle und gar als Hilfe beim Erlernen der Sprache. So erklärt die Musikerin und gebürtige US-Amerikanerin Talitha Mackenzie im Interview, dass sie als Autodidaktin sich die gälische Sprache und das Singen gälischer Songs unter Zuhilfenahme der *Hebridean Folksongs* aneignete. Siehe Sofranko, Denise: »Talitha Mackenzie. The Voice of Sòlas«, in: Dirty Linen 54 (1994), S. 30–32, hier S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Neuerungen der Zeit an. So wechselte er zunächst auf einen Presto Disc Recorder, später nutzte er Tonbandgeräte von Philips und Grundig.[129] Damit trug er unter anderem zu einem Paradigmenwechsel in der Feldforschung bei, der bereits von John Lomax, insbesondere aber von seinem Sohn Alan Lomax forciert worden war. Galt zuvor der geschriebene (Noten)Text, das heißt die Transkription mit ihren Elementen wie Metrum, Rhythmus, Modi, Skalen etc. als maßgeblich dafür, was als ›authentisch‹ angesehen wurde, wurden diese ›Authentizitätsindikatoren‹ um das Element der Performance und des Stils erweitert. So konstatiert Rosenberg:

> »What was new about these criteria was that they added the textural elements of ›performance‹ and ›style‹ to the older textual criteria. Lomax was redefining authenticity to include aural dimensions.«[130]

Und weiter heißt es bei ihm:

> »With this […] Lomax effectively replaced the written or printed text with the recorded aural performance as the primary text.«[131]

Die Aufnahmen von Campbell und anderen Folkloristen halfen also dabei, klangliche Aspekte der Performanz gälischer Songs zu erfassen und zu erforschen, die in geschriebener oder gedruckter Form nicht festzuhalten sind.[132] Neben diese und die mündliche Weitergabe trat zunehmend die ›Aural Transmission‹[133].

Campbell war maßgeblich an der systematischen Erforschung der gälischen Oral Tradition beteiligt – auch durch die Einrichtung des *Folklore Institute of Scotland* (dessen Abkürzung FIOS ist ein Akronym, basierend auf dem gälischen Wort für ›Wissen‹), das sich die wissenschaftliche Erforschung sowie den Kampf um die Anerkennung des kulturellen Wertes der gälischen mündlichen Tradition zum Ziel machte.[134] Diese Bemühun-

---

129 Cheape, Hugh: »Obituary: John Lorne Campbell« (wie Anm. 125, Kap. 2), Stand: 25.09.2013.

130 Rosenberg, Neil V.: »Introduction« (wie Anm. 8, Kap. 1), S. 12. Vgl. auch Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 75f.

131 Rosenberg, Neil V.: »Introduction«, S. 13.

132 Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 180–193, hier S. 183. Kenneth Goldstein bemerkt hierzu: »Though music and text can be transcribed […] performance style is less amenable to such transcription. The subtle use of dynamics, timbre and tempo changes, so critical in distinguishing European traditional singing from popular and art singing styles, is only minimally capable of being transferred to the printed page.« Vgl. Goldstein, Kenneth S.: »The Impact of Recording Technology on the British Folksong Revival«, in: Ferris, William/Hart, Mary L. (Hg.), *Folk Music and Modern Sound*, Jackson (MS) 1982, S. 3–13, hier S. 9. Obgleich Goldstein mit dieser Bemerkung grundsätzlich Recht hat, ist sein Versuch, den subtilen Gebrauch der genannten Parameter in Kunst- und Popmusik zu negieren, selbstverständlich zu kritisieren.

133 Natürlich sind dabei ›Oral‹ und ›Aural Transmission‹ nicht gleichzusetzen, da auch Aufnahmen eben eine Fixierung von sich wandelnden Traditionen bedeuten, die auch im individuellen Weitergabeprozess einer ständigen Variation und Veränderung unterliegen, und es im Gegensatz zur ›Oral Transmission‹ nicht zu einem direkten Kontakt zwischen den involvierten Personen kommt.

134 Gillies, William: »John Lorne Campbell«,www.royalsoced.org.uk/cms/files/fellows/obits_alpha/campbell_john.pdf, Stand: 25.09.2013.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen führten letztlich zur Etablierung der School of Scottish Studies im Jahr 1951, welche im Zuge des Second Folk Revival eine neue Epoche der Erforschung gälischer Musik, aber auch von Scots Songs und schottischer Instrumentalmusik markierte.

Im vorangegangenen Abschnitt sind wichtige gälische Song Collectors des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie ihre zentralen Werke und Sammlungen vorgestellt worden. Trotz einer stark objektorientierten, das heißt bewahrenden Zugangsweise der Protagonisten des First Revivals und auch nachfolgender Sammler wie Shaw, Campbell und Collinson, die durch die Sorge um die zu verschwinden drohende gälische Liedkultur begründet war, konnte aufgezeigt werden, dass das Bewahren von Traditionen immer auch Veränderung bedeutet, sobald der Mensch als Mittler im Transmissionsprozess steht. Dies ist schon allein dadurch zu begründen, dass Transkriptionen immer nur ein Abbild der klingenden Realität sein können und ihnen somit per se der Keim der Veränderung inhärent ist. Dies gilt jedoch bekanntermaßen auch für die Oral Tradition bzw. die Weitergabe von Songs (und auch Tunes) im Zuge eines mündlichen Transmissionsprozesses, der immer auch mit Variation von Bekanntem einhergeht. Es zeigt sich somit, dass nicht nur das Revival als dynamischer Prozess aufzufassen ist, wie zu Beginn des Kapitels dargelegt wurde, sondern eben auch die Traditionen selbst, die auf verschiedene Art und Weise aus ganz bestimmten Intentionen heraus weitergegeben und in neue Kontexte gestellt werden. Dieser Umstand drängt geradezu danach, Konzepte, die eine statische und unveränderliche Natur traditioneller Musik im Transmissionsprozess postulieren, zu hinterfragen. Ronald D. Cohen bemerkt hierzu:

> »The idea of pristine songs and ballads, aurally transmitted and untouched by the modern world, is hardly valid for the twentieth century, and perhaps even earlier.«[135]

Dieser Auffassung folgt auch Britta Sweers und konstatiert: »›Folk music‹ was probably never a purely neutral, descriptive concept«[136], was, wie aufgezeigt worden ist, auch auf die traditionelle gälische Musik Schottlands zutrifft. Dies wird eindrucksvoll an den Bearbeitungen Kennedy-Frasers deutlich, die bewusst auf die Rezeptionsgewohnheiten eines städtischen Konzertpublikums zugeschnitten worden sind, aber auch an den Sammlungen Shaws und Campbells in Nova Scotia, die zeigten, dass schottische Auswanderer ihr traditionelles gälisches Liedgut als Erinnerung und kulturelle Brücke mit in die neue Welt nahmen, es also bewahren wollten, und die Songs dennoch – bewusst oder unbewusst – textlich und musikalisch veränderten.

Die Entwicklungen während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden überwiegend aus objektorientierten Intentionen heraus befördert und vollzogen sich häufig auf akademischer Ebene in relativ geschlossenen Zirkeln. Nach der Zäsur des Zweiten Weltkrieges kam es während der 1950er und 1960er Jahre in Schottland zu einem zweiten, volksnäheren und *prozessorientierten* Revival, dem *Second Folk Revival*. Dieses unterschied sich zwar in seiner Natur von den Entwicklungen während des ersten Revivals

135 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest. The Folk Music Revival & American Society 1940–1970*, Amherst/Boston 2002, S. x.

136 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und der Zwischenkriegsjahre, insbesondere durch eine Verlagerung in die urbanen Zentren, dennoch profitierte es zum einen von den Feldaufaufnahmen, die in den zwanzig Jahren zuvor entstanden waren und Revivalmusikern als (Stil)Vorlage dienten und als historische Quellen letztlich – nach Livingston – eine notwendige Voraussetzung für die folgenden Phasen des Folk Revivals darstellten,[137] zum anderen waren Protagonisten wie Shaw, Campbell und Collinson weiterhin tätig und übten einen großen Einfluss auf die Weiterentwicklung der schottischen traditionellen Musik, insbesondere auch auf die der gälischen Liedkultur aus. Es ist daher legitim, die Darstellungen des vorangegangenen wie auch des folgenden Abschnitts über personelle, institutionelle, soziokulturelle und musikalische Einflüsse des Second Revival, den Auffassungen Mark Slobins folgend,[138] in einen umfassenden, dynamisch-veränderlichen, vor allem aber kontinuierlichen Transformationsprozess einzuordnen.

2.2 Das Second Folk Revival

Das Second Folk Revival nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bedeutete einen massiven Boom der Produktion und Rezeption traditioneller Musik.[139] Es beschleunigte den anhaltenden Transformationsprozess,[140] insbesondere aufgrund der medialen Verbreitung der Musik durch Radio, Fernsehen und LPs, verbesserter Aufnahmetechnik sowie des kontinuierlichen Austausches zwischen Sammlern, Tradition Bearers und Informanten, Performern und der Zuhörerschaft.[141] Dieser Prozess des Austauschs führte darüber hinaus zu einer Diversifizierung der Musik aufgrund der partiellen Vermischung mit der populären Musik der Zeit (die von Traditionalisten häufig mit Kommerzialisierung gleichgesetzt wurde), vor allem aber zu einer Verlagerung der musikalischen Zentren in die Städte und einer gegenseitigen Beeinflussung von ruraler und urbaner Kultur, sowie einer Verbindung mit einer sich etablierenden Jugendkultur. Von Bedeutung ist in diesen Zusammenhängen vor allem das Handeln zentraler Core Revivalists, insbesondere der Amerikaner John und Alan Lomax sowie des Schotten Hamish Henderson und des Engländers Ewan MacColl.

---

137 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 70. Vgl. auch Dallas, Karl: »The Roots of Tradition« (wie Anm. 65, Kap. 1), S. 88f.

138 Slobin, Mark: »Introduction« (wie Anm. 116, Kap. 1), S. 11f.

139 Die soziale Bewegung des Nachkriegs-Folkrevivals als Teil eines kontinuierlichen Transformationsprozesses war nicht allein auf den anglo-amerikanischen Bereich beschränkt, sondern beeinflusste insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren musikalische Entwicklungen in anderen europäischen Ländern wie beispielsweise Schweden und Ungarn, aber auch Norwegen, Frankreich und Deutschland. Vgl. Woods, Fred: *Folk Revival* (wie Anm. 60, Kap. 2), S. 68. Vgl. Ronström, Owe: »Revival in Retrospect«, S. 39.

140 Vgl. Cantwell, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival*, Cambridge/London 1996, S. 18: »The postwar folk revival […] was just a series of transformations«.

141 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest* (wie Anm. 135, Kap. 2), S. 16. Vgl. Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945–1980*, Aldershot/Burlington 2007, S. 7f. Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland« (wie Anm. 132, Kap. 2), S. 182.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Um diesen Prozess in seiner Gänze verstehen zu können, ist es erforderlich, in dem folgenden Abschnitt die Einflüsse des amerikanischen Folk Revivals insbesondere der 1930er und 1940er Jahre auf die Entwicklung in Schottland zu skizzieren. Die Beeinflussung von amerikanischem und britischem Revival war bilateraler Natur und vollzog sich auf musikalischer, soziokultureller, struktureller und personaler Ebene. In der daran anschließenden Betrachtung des schottischen Revivals ist jedoch zu klären, inwiefern und in welchem Maße diese sozialen und kulturellen Prozesse Auswirkungen auf die gälischsprachige Musik Schottlands hatten.

2.2.1 Der Einfluss des amerikanischen Folk Revivals

Ronald D. Cohen beschreibt in seiner grundlegenden Publikation zum amerikanischen Folk Revival das Verhältnis zwischen diesem und dem britischen Revival als »symbiotic relationship, fueled by shared musical roots and interests«.[142] In der Tat waren die Folklore Studies in Amerika – wie auch in England und Schottland – zur Jahrhundertwende bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein stark vom statischen, auf ›Unberührtheit‹ und ›Authentizität‹ fokussierten Folk-Konzept der Child/Sharp-Schule beeinflusst, was eine starke Konzentration auf den Korpus der Child Ballads zur Folge hatte, die hauptsächlich in der Appalachen-Region im Süden bewahrt worden waren. Dieser Einfluss resultierte auch in dem Glauben, dass die Child Ballads Rudimente einer verlorengegangenen ›Folk Culture‹ seien, nicht etwa Zeugnisse einer lebendigen Tradition, und dass alles, was einer wissenschaftlichen Untersuchung bzw. Konservierung wert sei, britischen Ursprungs sein müsse.[143]

Einen Gegenpol zu dieser Denk- und Forschungstradition setzten in den 1930er Jahren die Folkloristen John (1867–1948) und Alan Lomax (1915–2002)[144], die ausgedehnte Collecting Trips in den US-amerikanischen Süden unternahmen und zeigten, dass Amerika eine originäre Musiktradition besaß, die lebendig und noch immer – wenngleich in anderer Form – gegenwärtig war. Statt einer Fokussierung auf die Texte britischer Balladen, wie noch von Child vorgenommen, galt ihr Forschungsinteresse den Songs von Cowboys, Holzfällern, Feldarbeitern und Gefängnisinsassen, die sie insbesondere auf ihrer Sammelreise im Jahr 1933 aufnahmen. Durch ihre Arbeit im Feld und daraus resultierende Aufnahmen entdeckten und verbreiteten John und Alan Lomax die Musik von Künstlern wie Muddy Waters, Woody Guthrie oder Huddie Ledbetter, die nicht nur maßgeblichen Einfluss auf den amerikanischen Folk und Blues hatten, sondern auch auf das Repertoire schottischer Revivalmusiker und der späteren Folk Clubs.

In den 1930er Jahren kam es zu einer zunehmenden Vermischung von Folk Music und links orientierter politischer Ideologie. Links gerichtete Gruppen formten 1935 die

142 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 36.

143 Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival (wie Anm. 141, Kap. 2), S. 25–28. Vgl.* Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 9.

144 Für einen Überblick über Alan Lomax Verdienste als Sammler, Konzertveranstalter und Produzent siehe auch: Gregory, David: »Alan Lomax: A Life in Folk Music«, in: Canadian Folk Music/Bulletin de Musique Folklorique Canadienne 36/4 (2002), S. 5–17.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sogenannte »popular front«, die Folk Music als ›Werkzeug‹ nutzte, um mittels »topical songs«[145] gegen soziale Ungerechtigkeit und für die Rechte der Arbeiter zu kämpfen.[146] Gleichzeitig wurde die Musik von der amerikanischen Linken instrumentalisiert, um ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen. Dadurch ist auch die Gewerkschaftsnähe und links orientierte politische Ausrichtung vieler Protagonisten des Folk Revivals zu begründen.[147] Dabei wurde häufig die alte Technik der Kontrafaktur genutzt und auf bereits bekannte Melodien, die der Bevölkerung geläufig waren, neue politische oder sozialkritische Texte gedichtet. Diese Praxis wurde in den 1950er Jahren von den Sängern schottischer Protest Songs weitergeführt.[148]

Neben dem von den Lomaxes entdeckten Woodie Guthrie beeinflussten und prägten vor allem Pete Seeger[149] und die von ihm mitbegründeten Gruppen The Almanac Singers (gegründet 1941) und The Weavers[150] (gegründet 1949) das Repertoire nachfolgender Revivalmusiker wie etwa Bob Dylan (der seinerseits musikalisches Vorbild war sowohl für die Runrig-Gründer Calum und Rory Macdonald als auch für die Leadsänger der Gruppe Donnie Munro und Bruce Guthro).

Insbesondere Guthrie trug durch sein Schaffen enorm zu einer Diversifizierung der Folk Music bei, sowie zu dem Umstand, dass sich das Verständnis von dem, was Folk Music sei und ausmache, gewandelt hatte. Geformt durch den kreativen Prozess des Revivals umfasste sie demnach nicht nur die Modifikation alter Songs und Balladen, sondern auch die »creation of *new* [Hervorhebung durch den Autor] songs […] to meet the needs of social expression«.[151] Auch durch die Arbeit von John und Alan Lomax wurde somit ein funktioneller Zugang zu einer Musik gefunden, die in der zeitlichen Gegenwart eine Bedeutung für die Menschen hatte und Ausdruck ihrer Ängste, Sorgen und Nöte war. Dieser Zugang spiegelte sich in der Ansicht wieder, dass

145 Unter *Topical Songs* werden in diesem Zusammenhang Songs subsumiert, die als Reaktion bzw. Kommentar der Menschen auf bestimmte politische Ereignisse oder soziale Um- bzw. Missstände verstanden werden können. Munro bemerkt hierzu: »[it's a] certain genre of songs [that] include dealing with especially current or local topics«. Siehe Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 9. Dazu zählen beispielsweise die Songs zum Miner's Strike, die Dust Bowl Ballads aber auch die Anti-Polaris Songs oder die ›Sangs o' the Stane‹ in Schottland.

146 Shelton, Robert: »Something Happened in America« (wie Anm. 1, Kap. 2), S. 11.

147 Eine links orientierte politische Einstellung lässt sich auch bei vielen Protagonisten des schottischen und englischen Revivals, wie Albert L. Lloyd, Hamish Henderson, Ewan MacColl oder schottischen Revivalsängern wie Dick Gaughan finden.

148 Buchan, Norman: »Folk and Protest«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 156–179, hier S. 167. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 10, 15.

149 Der Sohn des Musikwissenschaftlers Charles Seeger und der Geigenlehrerin Constance de Clyver Seeger beeinflusste als Instrumentalist, Folklorist, Filmschaffender, Archivar, Promoter, Autor und nicht zuletzt als Lehrer die amerikanische Folk-Szene wie kaum ein zweiter und zeigte durch seine extensive Konzerttätigkeit und Darbietung von Folk Songs, dass diese Musik lebendig ist und Ausdruck und Spiegel gegenwärtiger sozialer Verhältnisse sein kann.

150 Vor allem durch ihren Sound, geprägt von banjo-, gitarren- und bassgestütztem Satzgesang, zeigten The Weavers stilistisch den Weg für nachfolgende Bands auf wie den schottischen Corries oder den irischen Clancy Brothers.

151 DeTurk, David A./Poulin Jr., A.: »Preface«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 13f., hier S. 13f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »folk songs might have not only an ancient lineage but a dynamic present; they could serve practical purposes, energizing the folk to struggle against racism and oppression.«[152]

Durch diese Neuschaffung von Songs mit Gegenwartsbezug, politischem und gesellschaftskritischem Reflexionspotential und tatsächlicher Relevanz für die Menschen jener Zeit übte das amerikanische Revival einen großen Einfluss auf das britische und somit auch schottische Folk Revival aus. Dies berührt letztlich auch die Frage, ob Künstler und Gruppen, die neue Songs kreieren, als traditionell gelten können, was nicht nur Protagonisten des schottischen Revivals allgemein, sondern explizit auch des gälischen Revivals (und somit die Gruppen Runrig und Capercaillie) betrifft.

Auch in der soziokulturellen Ausprägung wurde das schottische Revival durch das amerikanische Revival beeinflusst. Im Norden, insbesondere in New York (Greenwich Village), hatte sich während der großen Depression der 1930er Jahre bis in die Nachkriegszeit hinein ein breitgefächertes, ideologisch links orientiertes, kulturelles Zentrum etabliert, in dem Folk Music – vor allem in den 1950er und 1960er Jahren – von einem überwiegend jugendlichen, weißen, urbanen, intellektuellen »middle class«-Publikum rezipiert und von Teilen dessen weiter politisiert wurde. Hot Spots der Nachkriegsrevivalbewegung wurden schnell auch die Campusse der Universitäten, weshalb sich die Folk-Zuhörerschaft zu einem nicht geringen Teil auch aus Studenten zusammensetzte.[153] Ursprünglich rurale Musiktraditionen des Südens und Westens waren somit in den Städten angelangt und zu einem urbanen Phänomen geworden. In den Städten, die durchaus als musikalische ›melting pots‹ fungierten, kam es schließlich zu einer weiteren Diversifizierung und Vermischung der musikalischen Strömungen. Diese fanden mittels Massenmedien wie der Schallplatte und dem Radio eine weite Verbreitung, was zu einer Erschließung neuer (vor allem jugendlicher) Zuhörerschaften führte. Die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren von einer regelrechten Folk Music-Explosion gekennzeichnet. Dies betraf nicht nur die Gründung einflussreicher Bands, sondern auch die Etablierung eines verzweigten Netzwerkes aus Folk Music-Institutionen (z.B. die politisch links orientierte Organisation *People's Songs*[154]), Platten-Labels (insbesondere das am 1. Mai 1949 von Moses Asch gegründete *Folkways*-Label) und Printmedien (etwa das von *People's Songs* herausgegebene *Bulletin* und ab 1950 das noch heute aufgelegte Nachfolgemagazin *Sing Out!*[155]).[156] Diese Entwicklungen sind auch

152 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 19.

153 Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival*, *S. 10f., 35, 54, 68. Vgl.* Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 27.

154 Durch *People's Songs* erfolgte die Herausgabe und Verbreitung von Notenmaterial, Songbooks, Broadsides und auch Aufnahmen.

155 In diesen Publikationen ist eine Vielzahl von Songs veröffentlicht worden, von Gewerkschaftsliedern über Anti-Kriegslieder bis hin zu Kinderliedern. Zudem bot die Zeitschrift auch eine Plattform für den ideologisch-geistigen und musikalisch-künstlerischen Austausch. Zu den Beiträgern zählten nicht nur amerikanische Musiker wie Woody Guthrie und Pete Seeger, sondern auch Schlüsselfiguren des englischen und schottischen Revivals wie Ewan MacColl und Hamish Henderson.

156 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 41–62, 74f. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beim schottischen Revival zu beobachten gewesen. Gleichzeitig führte die Dominanz amerikanischer Folk Music nicht nur in Schottland, sondern auch im Rest Großbritanniens dort zu einer kulturellen Gegenbewegung und einem Besinnen auf die eigene musikalische Tradition wie im nachfolgenden Kapitel noch aufgezeigt werden wird.

Durch ihre Aufnahmen trugen Künstler und Gruppen wie Guthrie, Seeger, The Almanac Singers oder The Weavers zu einer Popularisierung wie auch zu einer zunehmenden Kommerzialisierung der Folk Music bei. Die Spannung jedoch zwischen der politischen Überzeugung der musikalischen Akteure und einer unterstellten ›Anbiederung‹ an das Massenpublikum durch die Zensierung anstößiger oder kontroverser Textzeilen, sowie die ›Vereinnahmung‹ und den vermeintlichen Ausverkauf durch kommerzielle Plattenlabels (respektive kommerziellen Erfolg), sowie die sich darüber entfalteten Kontroversen sollten eine dauerhafte Begleiterscheinung des Folk Revivals bleiben. Bezogen auf die verstärkte Verwendung englischsprachiger Texte und Synthesizer-Sounds (um womöglich ein größeres Publikum anzusprechen) ist der Vorwurf des ›künstlerischen Ausverkauf‹ eine Anschuldigung – wenngleich in anderem Kontext –, mit denen sich 30 Jahre später auch Bands wie Runrig und Capercaillie konfrontiert sahen.

Gehemmt wurde die Entfaltung des Folk Music Revivals durch den Beginn des Kalten Krieges und den sogenannten Second Red Scare (1947–1954), besser bekannt als McCarthyismus, infolgedessen die USA von einer antikommunistischen Hysterie erfasst und viele Folk- bzw. politisch links orientierte oder gewerkschaftsnahe Musiker wie etwa Pete Seeger mit Auftrittsverboten belegt wurden oder keine Engagements bekamen. Dies führte letztlich nicht nur zur (vorläufigen) Auflösung der Weavers im Jahr 1952, sondern veranlasste Alan Lomax bereits zwei Jahre zuvor, die USA zu verlassen, nachdem er einen Vertrag mit Columbia Records über die Produktion einer 40 LPs umfassenden Kollektion traditioneller Musik aus aller Welt abgeschlossen hatte. Den Auftrag durch Columbia hatte Lomax dankend angenommen. Als Freigeist, Sympathisant der politischen Linken sowie als Vorreiter in der Verbreitung und Förderung der afroamerikanischen Kultur war er ins Visier von Senator Joe McCarthy geraten und entging auf diese Weise einer möglichen politischen Verfolgung.[157] Mit seiner Ankunft in Schottland 1951 wurde Lomax zusammen mit Hamish Henderson schließlich zu einem wichtigen Katalysator des schottischen und speziell auch gälischen Revivals.

Im vorangegangenen Abschnitt wurden in der gebotenen Kürze die politischen und soziokulturellen Faktoren für die Herausbildung und Entwicklung des amerikanischen Revivals bis zu Beginn der 1950er Jahre beschrieben, der Zeit also, als sich das Second Revival (als Teil eines kontinuierlichen Transformationsprozesses) auch in Schottland zu entfalten begann. Wirft man einen genauen Blick auf die soziale Bewegung des Revivals in den USA, stellt man fest, dass alle Bedingungen bzw. Komponenten nach Livingstons Kategorisierung (in der Folge kursiv dargestellt) erfüllt und die Voraussetzung für den Folk Boom der 1950er und 1960er Jahre geschaffen waren. Sammler wie Child und Sharp hatten geholfen, musikalische Traditionen zu bewahren, von denen man glaubte, sie seien im Niedergang begriffen oder bereits verschwunden. *Core Revivalists* wie John und Alan Lomax halfen bei der Konservierung, erweiterten jedoch durch ihre extensive Durchführung von Feldaufnahmen das Eigenschaftsspektrum des Revivals um die

157 Henderson, Hamish: »Foreword«, S. ix.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Komponenten des Performanzaspektes und der Aural Transmission und schufen damit die *Quellen*, an denen sich kommende Revivalmusiker orientierten. Gleichzeitig verlagerten sie den Fokus der Untersuchung weg von der ausschließlichen Betrachtung von Produkten der Vergangenheit hin zu einer lebendigen, bedeutsamen Gegenwartskultur, was mithin zu einer Erweiterung des Folkmusikbegriffes führte und auch Original Songs (mit häufig politischem und sozialkritischem Inhalt) wie die von Guthrie oder Seeger einschloss, die ihrerseits von nachfolgenden Sängern und Gruppen in deren Repertoire aufgenommen wurden. Die Überlieferung von der Vergangenheit in die Gegenwart als Eigenschaft von Folk Music im Sinne Cecil Sharps, eine notwendige Beständigkeit, »that a song must be sung by the folk for a ›reasonable‹ or ›fair‹ period of time«[158] – wurde damit nicht nur in ihrer Bedeutung relativiert, sondern war nicht mehr ausschließlich an eine wie auch immer geartete Vorstellung von Authentizität geknüpft, sondern an die Popularität der Songs. Das Revival wandelte sich von einem ursprünglich ruralen zu einem urbanen Phänomen und sah nicht nur eine weitere Diversifizierung und Vermischung musikalischer Stile, sondern – wie auch in Schottland – die Vereinnahmung durch ein junges, städtisches Publikum. Folk Music wurde Gegenstand einer sich herausbildenden Jugendkultur und zeigte gleichzeitig, vor allem durch den Erfolg von Gruppen wie The Almanac Singers, The Weavers oder The Kingston Trio ihr kommerzielles Potential. Aufnahmen dieser Gruppen und auch Musiker wie Leadbelly, Seeger und Guthrie fanden ihren Weg über den Atlantik und beeinflussten stark das Repertoire der Folksänger des frühen Revivals in Schottland. Die *ideologische Komponente* des Revivals zeigte sich in der Instrumentalisierung durch die politische Linke, respektive in der Gewerkschaftsnähe vieler Protagonisten des Revivals, aber auch in Kontroversen um Popularisierung, Kommerzialisierung und den Vorwurf des künstlerischen und ideologischen Ausverkaufs. Die vorgestellten Künstler und Gruppen waren ihrerseits Teil einer *Revivalist Community*, zeichneten sich durch *Revivalist Activities* aus[159] und schufen ein *Netzwerk* aus Organisationen und Medien. Von zentraler Bedeutung war schließlich auch die Gründung von *Labels* wie Folkways, welche die Dynamik des Revivals beschleunigten, die Verbreitung der Musik (auch nach Schottland) gewährleisteten und somit neue Zuhörerschaften gewannen.

Ab Mitte der 1960er Jahre erfolgte der Niedergang des songbasierten Second Revival in Amerika, zum einen aufgrund der Verbindung mit der Anti-Vietnamkriegs-, Hippie- und Bürgerrechtsbewegung und zum anderen aufgrund geänderter Hörerpräferenzen durch den Erfolg der Rockmusik und Gruppen wie etwa den Beatles, den Rolling Stones und den Animals im Zuge der »British Invasion« sowie der Vermischung von Folk- und

158 Siehe Greenway, John: »The Position of Songs of Protest in Folk Literature«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 112–129, hier S. 117.

159 Dazu zählten informelle Treffen zum gemeinsamen Singen und Gedankenaustausch in Coffehouses, Folk Clubs oder bei »rent partys«, sogenannten Hootenannys, genauso wie Folk Festivals wie etwa das Newport Folk Festival ab 1959. Vgl. Shelton, Robert: »Something Happened in America«, S. 18f. Vgl. Laing, Dave: »Troubadours and Stars«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. [Hg.]: *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 45–82, hier S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rockmusik und der Herausbildung hybrider Musikstile wie dem Folk Rock.[160] In Schottland hingegen wandelte sich das Folksong-Revival in den 1960er Jahren, vor allem aber in den 1970er Jahren, zu einem instrumentalen Revival, was zu Veränderungen des instrumentalen Setups führte. Bereits in den 1950er Jahren kam es – unter anderem durch den Einfluss des aus Amerika stammenden Skiffle – zur Herausbildung von Folk Groups, die damit begannen, traditionelles schottisches Songmaterial in ihr Repertoire aufzunehmen. Im Folgenden soll nun dargelegt werden, wie sich das amerikanisch beeinflusste Revival in Schottland weiterentwickelte und distinkte Züge annahm.

2.2.2 Die Entwicklung des Second Folk Revivals in Schottland

Das Jahr 1951 ist für die Entwicklung des Folk Revivals in Schottland von besonderer Bedeutung. Zum einen ist es das Gründungsjahr der *School of Scottish Studies*, die auch heute noch als Archiv von Audio-, Bild- und Videomaterial zur schottischen und insbesondere auch gälischen Sprache und Kultur eine Quelle der Inspiration sowohl für Forscher als auch Musiker darstellt. Zudem fand in diesem Jahr der von Hamish Henderson organisierte *First People's Festival Ceilidh* in Edinburgh statt. Das gab Source Singers wie Jeannie Robertson oder John Strachan ein Podium, gleichzeitig kam zum ersten Mal ein städtisches Publikum in den Kontakt mit unbegleitet vorgetragenen Bothy Ballads aus dem Nordosten Schottlands und – ebenso unerhört in (nicht-gälischen) urbanen Kreisen – der gälischen Liedkultur, vorgetragen durch Annie und Calum Johnston oder Flora MacNeil.

Und letztlich war es im Juni 1951, dass der berühmte amerikanische Folklorist Alan Lomax in Edinburgh eintraf, nachdem er bereits zuvor Ewan MacColl in London getroffen hatte. Der sich anschließende *Recording Trip* zusammen mit Hamish Henderson in den Nordosten Schottlands sowie auf die Äußeren Hebriden führte zur Aufnahme und Konservierung wertvollen musikalischen Materials, das andernfalls für die Nachwelt verlorengegangen wäre.

Die Ursachen für das Second Revival in Schottland sind vielfältiger Natur. Zum einen sind sie in der Haltung der schottischen (wie auch amerikanischen) Jugend zu suchen. Wie bereits am amerikanischen Revival beschrieben, wurde die Bewegung insbesondere in den Nachkriegsjahren von der Jugend getragen, die zunehmend eine kollektive Identität annahm, das heißt, sich selbst als ›Generation‹ mit eigenen Wünschen, Hoffnungen, Ängsten und Bedürfnissen wahrnahm.[161] Diese Jugendgeneration der Nachkriegsjahre war einerseits desillusioniert durch das Vermächtnis der ›Elterngeneration‹, das heißt, den Schrecken und die Folgen des Zweiten Weltkriegs sowie die allgegenwärtige Gefahr der atomaren Bedrohung[162], und suchte nach einer Ausdrucksform, die ihr Halt und Orientierung gab sowie die Möglichkeit bot, sozialen Protest zu artikulieren. Gleichzeitig

160 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 29f. Vgl. Shelton, Robert: »Something Happened in America«, S. 41. Vgl. Laing, Dave: »Troubadours and Stars« (wie Anm. 159, Kap. 2), S. 48. Vgl. Interview mit Eberhard Bort, Z. 508–512.

161 Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival*, S. 12.

162 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182. Auch Cantwell schreibt diesbezüglich: »The atomic bomb did not cause the folk revival […] And yet the revival as I knew it was permeated, if not by the bomb, then by the industrial, technical, economic, political and social

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

war ein großer Teil der Jugendlichen der als oberflächlich und euphemistisch empfundenen amerikanischen Musik der Tin Pan Alley überdrüssig.[163] Zum anderen war das Nachkriegsrevival politisch durch einen aufkommenden schottischen Nationalismus geprägt. Die schottische Industrie befand sich in einer Krise und nördlich des Tweed fühlte man sich von der Londoner Zentralregierung unverstanden.[164] Diese Einstellung fand Ausdruck in einer Vielzahl von zumeist satirischen Protestsongs. Zum Zusammenhang von Folk Song und dem Ausdruck von Protest bemerkt Norman Buchan:

> »any expression of a submerged group to be considered, or to express itself, has elements of protest. Protest and folk song are mutually stimulating«[165]

In der Tat zieht sich die Protest-Tradition der Satire in Form von Songs und Literatur durch die schottische Geschichte, wie Hamish Henderson zu berichten weiß, angefangen bei den Barden der verschiedenen Clans der Highlandregion, über gegen den Papst gerichtete Lieder und Verse während der Reformation bis hin zu den Jacobite Songs wäh-

---

system of which the bomb was an emblem.« Siehe Cantwell, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival* (wie Anm. 140, Kap. 2), S. 18. Vgl. auch Laing, Dave: »Troubadours and Stars«, S. 50f.

163 Viele Jugendliche seien »tired of the banality of popular songs about unspecified men and vague dream girls« gewesen, berichtet Adam MacNaughton, einer der Protagonisten des schottischen Folk Revivals. Siehe MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182. Pete Seeger äußert sich in der gleichen Weise, und nennt die »triviality of most popular songs« als einen Hauptgrund, warum er sich bereits in früher Jugend zur Folk Music hingezogen fühlte. Siehe Seeger, Pete: »Why Folk Music?«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 44–49, hier S. 46. Auch Fred Woods schlägt einen ähnlichen Ton an: »[…] the youngsters started to take matters into their own hands. Tired of being offered a tasteless diet of musical pap sung in an old-fashioned way by singers old enough to be their fathers, they looked for music that was more meaningful to them – music for themselves, of themselves and by themselves.« Siehe Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 52. Die Popularmusik jener Zeit ist mit einer Vielzahl von Bezeichungen belegt worden wie »candyfloss entertainment« (Woods, Fred: »The Present of the Past«, in: Folk Review 6/12 (1977), S. 10–13, hier S. 11) oder auch »soda-pop music« (Laing, Dave: »Troubadours and Stars«, S. 47, 53), die jedoch weniger über die Musik selbst als über die Einstellungen und Präferenzen der jeweiligen Personen aussagen. Allerdings darf diese stark ablehnende Haltung der Folkszene gegenüber der »Popularmusik« der Zeit nicht überbewertet werden, denn eine teils stark polemisierende Abgrenzung zum ›Mainstream‹ scheint schlicht zum Habitus vieler Folkmusiker und –symphatisanten jener Tage gehört zu haben und fungierte somit auch als Distinktionsmerkmal. Dass diese bewusste Distinktionshaltung noch immer präsent ist, zeigt sich beispielsweise in Kommentaren von Ian Anderson, Herausgeber des (inzwischen eingestellten) Folk- und World Music-Magazins *f* Roots, in denen er die Musik von Dido, Eva Cassidy oder Norah Jones als »easy listening« bezeichnet, als »music for lounges and lifts, for young people gone prematurely old in the head and yuppies parading their exquisite lack of taste […]«, während er der Folkszene zuschreibt, »uneasy listening« zu präferieren, »stuff with at least an edge, a whiff of danger, some attitude […]«. Siehe Anderson, Ian, »The Editor's Box«, in: fRoots 252 (2004), S. 13.

164 Purser, John: *Scotland's Music* (wie Anm. 23, Kap. 1), S. 310.

165 Buchan, Norman: »Folk and Protest« (wie Anm. 148, Kap. 2), S. 171.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rend der Jacobitenaufstände des 18. Jahrhunderts, die das Königshaus von Hannover in London zum Ziel hatten.[166]

Die Protesthaltung (und damit der Oppositionscharakter des urbanen Revivals der Nachkriegszeit) und die daraus resultierenden Songs wurden nach dem Zweiten Weltkrieg darüber hinaus insbesondere durch drei historische Ereignisse gefördert: Erstens, der Raub und die – wenngleich kurzfristige – Heimholung des schottischen Krönungssteins, des Stone of Destiny, von London nach Scone durch eine Gruppe schottischer Studenten am 1. Weihnachtstag des Jahres 1950, welche Anlass gaben für die Komposition der *Songs o' the Stane* (z.B. »The Wee Magic Stane« von Johnny McEvoy. Ein gälischer »Song of the Stone« entstand mit »Òran na Cloiche« beispielsweise aus der Feder von Donald MacIntyre [1884–1964]).[167]

Ein zweites Ereignis, das Anlass zu musikalischem und literarischem Protest gab, war die Krönung Königin Elisabeths II. In den sogenannten *EIIR-Songs* artikulierte sich der Unmut vieler Schotten über den Titel der neuen Königin, angesichts der Tatsache, dass Elisabeth I. lediglich die Monarchin Englands, nicht aber Schottlands war (z.B. Morris Blythmans »Scottish Breakaway«).

Die Tatsache, dass Schottland nach dem Krieg zum Nuklearstandort gemacht und – beginnend mit der Ankunft der USS Proteus am 1. März 1961 – amerikanische, mit Polaris-Raketen bestückte Atom-U-Boote in der Holy Loch Base, 40 Kilometer westlich von Glasgow, stationiert wurden, sowie die Ablehnung dieser Stationierung[168] fand Ausdruck in den zumeist in Scots gehaltenen *Anti-Polaris Songs*, die auf der berühmten Folkways-CD *Ding Dong Dollar* kompiliert wurden. Diese CD beinhaltet auch die erste (kommerzielle) Aufnahme von Hamish Hendersons berühmter Friedenshymne »Freedom Come-All-Ye« (obgleich Henderson nicht als Urheber genannt wurde).[169] Dabei

166 Hamish Henderson: »Ding Dong Dollar«, in: Booklet zu Glasgow Song Guild: *Ding Dong Dollar: Anti Polaris and Scottish Republican Songs* (Folkways, 1962), S. 1–7, hier S. 1. Vgl. Buchan, Norman: »Folk and Protest«, S. 156f. Die Protesthaltung der 1950er und 1960er Jahre findet ihre Fortführung im Wirken nachfolgender Künstler wie etwa Dick Gaughan und letztlich auch in der Musik gälischer Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen wie Runrig und Capercaillie (siehe auch den Abschnitt 4.3.4 zu Authentizität durch Haltung und politischen Protest), sowie auch in den Werken schottischer Pop- und Rockbands Bands wie Hue and Cry oder The Proclaimers.

167 Buchan, Norman: »Folk and Protest«, S. 174. Siehe auch: Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 257–271, hier S. 261.

168 Der Protest gegen die U-Boot-Stationierung hatte seine Ursprünge in der CND (Campaign for Nuclear Disarmament) und vermischte sich mit der allgemeinen Friedensbewegung. Zu den bekanntesten Sängern von Protest Songs dieser Zeit gehörten Matt McGinn und Morris Blythman (Thurso Berwick). Berwick gehörte zu einer Gruppe von Aktivisten, die sich als The Glasgow Eskimos bezeichnete aufgrund des letztlich erfolglosen Versuchs, das U-Boot »Proteus« mit Hilfe von Kajaks zu besetzen und des abfälligen Ausspruch des Kapitäns: »They're just a bunch of goddam Eskimos«. Kennzeichnend für die meisten der Eskimo-Protest Songs sind ein humoristischer Duktus sowie die Verwendung des Glasgower Dialekts. Veröffentlicht wurden die Songs sowohl auf der *Ding Dong Dollar*-CD wie auch im *Rebel Ceilidh Song Book* und dem *Ding Dong Dollar Song Book*. Siehe McCulloch, Gordon: »A.K.A. Thurso Berwick: Doon Amang the Eskimos«, in: The Bottle Imp 9 (2011), 5 S. Vgl. Buchan, Norman: »Folk and Protest«, S. 172–176.

169 Glasgow Song Guild: *Ding Dong Dollar* (Folkways Records, 1962), Tr. 14 (interpretiert von Jackie O'Connor).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wurden nicht selten amerikanische Tunes als Form der Parodie und Satire genutzt (der Song »Ding Dong Dollar« wurde beispielsweise auf die Melodie von »She'll Be Coming 'Round the Mountain« gesungen).[170] Auch in diesem Punkt zeigt sich die gegenseitige Beeinflussung des amerikanischen und des schottischen Revivals, wie auch in der Tatsache, dass der Vorschlag zur Produktion des *Ding Dong Dollar*-Albums von Pete Seeger kam, nachdem er auf seiner Tour durch Schottland mit den Anti-Polaris-Songs in Berührung gekommen war.[171] Mehr als die Hälfte der Melodien der Songs waren jedoch schottischen Ursprungs – ebenfalls ein Hinweis für ein verstärktes Interesse an schottischer Folk Music in dieser Zeit.[172]

Doch waren es nicht nur gesellschaftspolitische Ereignisse, die gewissermaßen als Kondensationskeime für den Ausdruck innerer Einstellungen dienten. Aus musikalischer Sicht war es vor allem der Skiffle als weitere Verbindung zwischen dem amerikanischen und britischen Folk Revival, in dem die schottische Jugend eine Möglichkeit sah, ihrer Haltung musikalische Gestalt zu geben.

Vom Skiffle zu den frühen schottischen Folk Groups

Obwohl er bereits in den 1920er und 1930er in den Armenvierteln der Städte Nordamerikas (insbesondere Chicago) einen ersten Höhepunkt erlebte[173], sah der aus dem Folk, Blues, Country und Jazz hervorgegangene Skiffle Mitte der 1950er Jahre im Zuge eines New Orleans Jazz-Revivals eine zweite Blütephase (die erste endete in den 1940ern mit dem Aufkommen von Radio und Fernsehen) und war für eine kurze Zeit lang die Musik der amerikanischen und – nachdem sie ihren Weg über Schallplatte und Radio nach Großbritannien gefunden hatte – auch schottischen Jugend, wodurch eine bestimmte Art von Folk Music erstmals ein wahres Massenpublikum erreichte. Als Gegengewicht zur als poliert und oberflächlich empfundenen amerikanischen Popularmusik der Zeit wurde der Skiffle mit seinen auf Jazzrhythmen und simpler Harmonik basierenden Worksongs nicht nur zum Sprachrohr des ›einfachen‹ Mannes der Arbeiterschicht, sondern entsprach dem Geist und der Haltung einer jungen Nachkriegsgeneration:

> »It expressed the frustrations of a generation born in war-time, raised in post-war austerity, and entering adulthood just before affluence and sexual permissiveness began to transform British society.«[174]

---

170 Mit dem Kreieren neuer Songtexte zu bekannten Melodien nutzten die Protagonisten des schottischen Folk Revivals ein Verfahren, das gebräuchliche Praxis in der gälischen bardischen Dichtung ist (siehe auch das Kapitel 7.2.1 zur musikalischen Bedeutung Runrigs).

171 Smith, Stephanie: »Ding Dong Dollar«, in: Smithsonian Folkways Magazine (2011), www.folkways.si.edu/magazine/2011_winter/archive_spotlight-ding_dong_dollar.aspx, Stand: 20.01.2014.

172 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 44. Vgl. auch Douglas, Sheila: »Scottish Political Song. A Review of the Last Three Decades«, in: The Living Tradition 6 (1994), S. 50.

173 Skiffle Partys wurden in den nordamerikanischen Metropolen ungeachtet der sozialen Komponente in erster Linie veranstaltet, um Geld zur Finanzierung der Mieten zu sammeln. Die Ursprünge des Skiffle können allerdings bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts und die Städte des amerikanischen Südens wie Memphis und New Orleans zurückverfolgt werden.

174 Sutton, Mike: »Skiffle – Past, Present and … Future?«, in: The Living Tradition 73 (2007), S. 20–22, hier S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Musik des Skiffle verfolgte ein neues Konzept, das nicht mehr glatte und trainierte Stimmen und angepasste Songarrangements präferierte, sondern Menschen, die mit rauer Stimme und regionalem Akzent sangen und dabei auf einfachen, oft selbstgebauten (daher preisgünstigen und leicht erlernbaren) Instrumenten wie Waschbrett, Waschwanne oder Teekistenbass begleitet wurden. Mit dem Leadbelly-Song »Rock Island Line« stürmte der 1931 in Glasgow geborene Anthony ›Lonnie‹ Donegan 1956 sowohl die britischen als auch die US-Charts und löste in Großbritannien die Skiffle-Welle aus.[175] Diese wurde unter anderem durch das veränderte Freizeitverhalten der britischen Jugendlichen begünstigt. Statt in Kirchen oder Gemeinderäumen unter der Aufsicht der Vikare und Eltern traf sich die Jugend nun verstärkt in Coffee Bars und Jazz Clubs (beschallt durch Jukeboxen oder auch Live Sessions) und bildete so den Adressatenkreis der neuen Musikrichtung.[176] Den Höhepunkt erlebte der Skiffle Craze als »healthy sign of musical democracy in an age of crass commercialism«[177] im Jahr 1957.

So schnell wie die Skiffle-Welle gekommen war, ebbte sie aufgrund der Übernahme durch kommerzielle Plattenlabels auch wieder ab und wurde zu großen Teilen vom aufkommenden Rock'n'Roll übernommen. Obwohl nur kurzlebig, fungierte der Skiffle als Sprungbrett für viele erfolgreiche Künstler und Bands der 1960er und 1970er Jahre.[178] Letztlich hatte der Skiffle einen enormen Breiteneffekt (da unabhängig von finanzieller Ausstattung und elaborierten musikalischen Fertigkeiten ein jeder diese Art von Musik spielen konnte)[179] und einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Herausbildung der Popmusik-Industrie.[180]

Als Katalysator für das Folk Revival in Schottland fungierte der Skiffle in zweierlei Hinsicht: Zum einen förderte er im Allgemeinen die instrumentale Begleitung von ehemals unbegleitet gesungenen Songs. Zum anderen begannen Skifflegruppen, traditionelle schottische (aber auch irische und amerikanische) Songs in ihr Repertoire aufzunehmen und bezeichneten sich schließlich als Folk Groups,[181] so etwa die Ian Camp-

175 Allein im Raum London habe es laut Melody Makers Bob Dawburn Hunderte Skiffle Groups gegeben. Neben Donegan haben jedoch lediglich die Chas McDevitt Group, Johnny Duncan and the Bluegrass Boys sowie die Vipers ein größeres Publikum erreichen können. Siehe Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 72f. Die Popularität des Skiffle in Schottland zeigte sich auch in den All Scotland Skiffle Championships. Der Wettbewerb des Jahres 1957 zählte über 100 Auftritte. Siehe Symon, Peter: »Scotland«, in: Horn, David/Laing, Dave/Shepherd, John (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. VII Europe, S. 342–349, hier S. 345.

176 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 36.

177 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 100.

178 Einige wie der Schotte Alex Harvey (Alex Harvey Skiffle Group) oder auch Paul McCartney und John Lennon (The Quarrymen) beschritten den Pfad des Rock'n'Roll und Rock, andere wie Martin Carthy (The Thameside Four) wurden führende Protagonisten der englischen Folk- und traditionellen Musikszene.

179 Die Gründe liegen in der Einfachheit und dem daraus folgenden geringen Anschaffungspreis der Instrumente sowie der zumeist simplen harmonischen Struktur der Songs.

180 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 35. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 36. Vgl. Winter, Eric: »Skiffle Not Stiffle«, in: Folk Roots 172 (1997), S. 23. Vgl. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 76.

181 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 188.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bell Folk Group[182], Joe Gordon Folk Four oder The Cumberland Three.[183] Diese umfassten mehrere Performer, ihr Stil war zumeist durch Harmoniegesang und Instrumentalbegleitung gekennzeichnet. Im Repertoire anfänglich stark durch den amerikanischen Folksong beeinflusst, schufen sie durch die Integration traditioneller schottischer und irischer Lieder einen Mix aus altem und neuem Songmaterial »and were to provide the musical education for the early revival singers«.[184] So unterstreicht auch Folk- und Jazzmusiker Alastair McDonald den Einfluss des Skiffle auf seine musikalische Sozialisation und seinen Weg in die Folkszene:

> »[…] my thoughts went, unbidden, immediately to a venue called the Corner House Café on Trongate, Glasgow, over half a century ago. It was the first ›folk club‹ I'd attended, having served my two guitar-chord apprenticeship with skiffle groups various, elbowed my way into a jazz band, been given an LP of *Pete Seeger & The Weavers at Carnegie Hall, New York* and, as a result, desperately attempting to get a noise like the 5 string banjo out of 4 strings & a plectrum (!!?), had taken up with fellow skiffler Nigel Denver to explore ›…the folk scene‹.«[185]

Ein weiterer wichtiger ideologischer Einflussfaktor auf das Folk Revival der späten 1950er und 1960er Jahre und Motivation vieler seiner Protagonisten in Schottland war die Reaktion auf die »populäre Musik« der Zeit, so Ailie Munro.[186] Damit bezieht sich Munro nicht zwingend allein auf amerikanische Musik der Tin Pan Alley, sondern vor allem auf die Art von Musik (und ihre Performer), die ein bestimmtes Image von Schottland kreiert bzw. transportiert und mit dem Begriff »Tartanry« verbunden werden kann. Dieser umfasst überbetonte bzw. Kitsch-Elemente der schottischen Kultur, und dient dazu, ein sentimental verzerrtes Bild von Schottlands Kultur und Geschichte zu zeichnen (z.B. die Reduzierung auf Tartan, Haggis, Thistle und den ›romantischen Burns‹).[187]

---

182 Die vom Schotten Ian Campbell in Birmingham gegründete Clarion Skiffle Group entwickelte sich unter ihrem späteren Namen als Ian Campbell Folk Group zu einer der einflussreichsten Formationen des frühen britischen Folk Revival. Kurzzeitige Mitglieder wie Dave Swarbrick oder Dave Pegg schlossen sich anschließend der bedeutenden Electric Folk-Band Fairport Convention an, die mit ihrem musikalischen Ansatz wiederum entscheidenden Einfluss auf die gälische Folk Group Na h-Òganaich sowie auf Capercaillie und Runrig hatte. Vgl. Miller, Sheila: »Ian Campbell Obituary«, https://www.theguardian.com/music/2012/nov/28/ian-campbell, Stand: 05.03.2021.

183 Eine gute, wenn auch jeweils kurz gehaltene Übersicht auch über weniger bekannte schottische Folk Groups findet sich bei Gatherer, Nigel: »Scottish Folk Groups«,www.nigelgatherer.com/perf/group.html, Stand: 23.01.2014.

184 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182.

185 McDonald, Alastair: »Corner House Café«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 98.

186 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 21.

187 McCrone bezeichnet Tartanry als »set of garish symbols appropriated by lowland Scotland at a safe distance from 1745, and turned into a music hall joke«. Er sieht die Ursachen für dieses Zerrbild (Hochland)-schottischer Kultur in den Lowlands verortet und eine Verantwortung insbesondere auch bei der Tourismusindustrie. Siehe McCrone, David: *Understanding Scotland: The Sociology of a Stateless Nation*, London 1992, S. 180, 192. Tom Nairn zufolge sei dieses »double-headed monster« aus Tartanry und Kailyard – so Gary West – auch eine Folge der Abwesenheit von politischem Nationalismus in Schottland während des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, denn politischer Na-

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zudem zeigt die Musik dieser Kategorie eine ›kulturelle Resonanz‹ zur romantisierten Kailyard-Schule[188] der schottischen Literatur, gegen die sich die von Hugh MacDiarmid initiierte Scottish Renaissance der 1920er Jahre wendete.[189] Zu dieser Musik zählten unter anderem die orchestrierten Music Hall-Songs (»Roamin' in the Gloamin'«, »I love a Lassie« u.a.)[190] des Entertainers Harry Lauder (1870–1950), der durch sein Auftreten in voller Highland Regalia das romantisierte Bild des Kilt tragenden Schotten transportierte,[191] wie auch die Country Dance-Musik (»Blue Bell Polka«) eines Jimmy Shand (1908–2000)[192], die Songs des Entertainers Andy Stewart (1933–1993) oder der Alexander Brothers wie auch ein nicht geringer Teil des Œuvres des gälischen Sängers Calum Kennedy (1928–2006), »[A] performer whose undoubted talent came packaged in tartan kitsch«[193]. Insbesondere die überaus beliebte, zwischen 1958 und 1968 von der BBC gesendete und von Andy Stewart moderierte Country Dance-Show *The White Heather Club*, in der die männlichen Tänzer ausnahmslos mit Kilt bekleidet waren, trug zum Tartan-Image Schottlands bei.[194] Auch Jean Bechhofer beklagt, dass in den 1950er und

---

tionalismus führe früher oder später auch zu der Frage, worin der kulturelle Unterschied zu dem liege, von dem man sich zu distinguieren versucht. So jedoch habe sich die Romantisierung schottischer Kultur vor allem durch Scott über die sogenannte »Balmorality« der viktorianischen Epoche hin zu Tartanry und zur Kailyard-Schule ungehindert ausbreiten können. Siehe West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 161–164.

188 Kailyard war ein Stil und eine literarische Strömung etwa zwischen 1880 und 1914, die vor allem das rurale Idyll Schottlands betonte und die harten Lebensrealitäten aufgrund von Urbanisierung negierte. Hauptvertreter dieser Richtung war Ian Maclaren und J. M. Barrie. Vgl. McCrone, David: *Understanding Scotland* (wie Anm. 187, Kap. 2), S. 177.

189 Maloney, Paul: *Scotland and the Music Hall, 1850–1914*, Manchester/New York 2003, S. 2.

190 Dossena weist darauf hin, dass bewusst eingesetzte Scottizismen wie *gloamin'* gerade in Music Hall Songs häufig genutzt wurden, um dem Song einen »distinctly tartanized flavour« zu geben. Siehe Dossena, Marina: »›And Scotland Will March Again‹. The Language of Political Song in 19th- and 20th-century Scotland«, in: Cruickshank, Janet; McColl Miller, Robert (Hg.), *After the Storm: Papers from the Forum for Research on the Languages of Scotland and Ulster Triennial Meeting, Aberdeen 2012*, Aberdeen 2013, S. 141–165, hier S. 144.

191 Symon, Peter: »Scotland« (wie Anm. 175, Kap. 2), S. 343f. Vgl. auch Irving, Gordon: *The Good Auld Days – The Story of Scotland's Entertainers from Music Hall to Television*, London 1977, S. 81f.

192 Gleichwohl war Shand ein bedeutender Vertreter und eine wichtige Figur bei der Förderung und Popularisierung des Akkordeons in der schottischen traditionellen Instrumentalmusik. Mit »The Laird of Drumblair« und »The De'il amang the Tailors« finden sich zudem zwei seiner Interpretationen unter Lomax' Schottland-Aufnahmen zur Serie *World Library of Folk and Primitive Music*, was zeigt, dass Lomax und sein Berater für die Lowland-Aufnahmen, Hamish Henderson, die Musik Shands für wichtig erachteten, um ein möglichst umfangreiches Bild der schottischen Musiktradition wiederzugeben. Somit scheint es vor allem auch die mediale Darstellung der Musik in Programmen wie *The White Heather Club* und die Nutzung der Musik als Begleitung für Scottish Country Dancing zu sein, das an Drawing Room-Entertainment erinnert und somit manchem Puristen unter den Revivalists ein Ärgernis gewesen sein dürfte.

193 Wilson, Brian: »Obituary: Calum Kennedy«, in: The Guardian, 22. April 2006,www.theguardian.com/news/2006/apr/22/guardianobituaries.artsobituaries, Stand: 24.01.2014. Arthur Cormack äußert sich im Interview in ähnlicher Weise, betont jedoch explizit: »[…] his Gaelic recordings still stand up pretty well.« Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 50–52.

194 Vgl. Irwin, Colin: »Der Fluch des White Heather Club«, in: Broughton, Simon/Burton, Kim/Ellingham, Mark u.a. (Hg.): *Weltmusik* (Rough Guide), Stuttgart/Weimar 2000, S. 18–26, hier S. 18f. Einige Ausschnitte aus der Show sind auf der Online-Plattform YouTube abrufbar. Siehe: »White

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1960er Jahren hauptsächlich formaler Country Dance im Radio und Fernsehen gesendet wurden:

> »Few Muckle Sangs [große Balladen der Lowlands] were then widely known or sung, but there was much Tartan Nostalgic Tat and Bowdlerised Burns on offer«.[195]

Und, indem er stellvertretend Jim Copelands Song »These Are My Mountains«, interpretiert durch die Alexander Brothers, anführt, ergänzt Rob Gibson:

> »[…] for many years our scenery was draped in a ›tartan‹ world view full of longing for fictitious scenes of sheilings and glens that were staple fare for music hall audiences.«[196]

Die ablehnende Haltung eines Teils der Folk-Szene gegenüber dieser Art von Musik und ihrer Präsentation muss daher als Gegenreaktion gegen dieses als stereotyp empfundene Image bewertet werden.[197] Gleichzeitig darf der ›mass appeal‹ dieser Show nicht unterschätzt werden. Sendungen wie *The White Heather Club* brachten eine Vielzahl von Menschen mit Folk Music in Berührung, die für gewöhnlich nicht in Folk Clubs oder bei Pub Sessions zugegen waren, zumal selbst in den schottischen Lowlands das Fernsehen in den 1950er Jahren eine relativ neue Errungenschaft war[198] und eine in Schottland produzierte Show mit schottischen Songs und Tunes schnell in der Lage war, ein großes Publikum zu binden – auch wenn die Songs mit Klavierbegleitung (z.B. durch James Urquart) oder als Folk Group (z.B. Joe Gorden Folk Four) präsentiert wurden, was manchem Puristen oder ›finger-in-the-ear-singer‹ ein Dorn im Auge gewesen sein mag. Auch Brocken konstatiert:

> »It is not only illogical to ignore BBC radio and TV Shows such as […] *The White Heather Club*, but outrageous to dismiss them as examples of force-feeding the public a diet of musical ›pap‹. If communication fluctuates in meaning as it passes between us, these programmes effectively ›produced‹ not only folk music within folk clubs (whether desired or not), but also a variety of receptive strategies about folk music, outside them.«[199]

Heather Club with Andy Stewart Part 1«, hochgeladen von Sergey Roy am 11.01.2009, www.youtube.com/watch?v=jyLXjPdBKEA, Stand: 24.01.2014.

195 Bechhofer, Jean: »The Survival of Folk Music in Scotland: A Personal Comment« (wie Anm. 108, Kap. 1), S. 94.

196 Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs« (wie Anm. 167, Kap. 2), S. 259.

197 Alastair McDonald berichtet diesbezüglich aus eigener Erfahrung: »[…] I was held in distinct suspicion by the ›folk‹ world because of, presumably, my TV appearances with people who wore (gasp!) TARTAN (eeuuggh!).« Siehe McDonald, Alastair: »Corner House Café« (wie Anm. 185, Kap. 2), S. 99.

198 Im schottischen Norden und auf den Inseln erfolgte eine stärkere Verbreitung des Fernsehens zum Teil erst in den 1970er Jahren. Siehe: Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, S. 265. Vgl. auch den Abschnitt zur »Gaelic Renaissance« im Kapitel 2.2.2 sowie das Kapitel 5.4.2 zur Entwicklung des gälischen Fernsehens.

199 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Entstehung von Folk Clubs

Der Einfluss des amerikanischen Folk Songs und des Jazz, die im Skiffle eine Synthese fanden, sowie die daraus resultierende Besinnung auf die eigene musikalische Tradition führten in Schottland zur verstärkten Gründung von Folk Clubs. Die frühesten Clubs in Schottland haben zwei engagierte Lehrer und Core Revivalists etabliert: Der im Jahr 1953 von Morris Blythman gegründete Folk Club an der Allan Glen's Secondary School for Boys, sowie Norman Buchans 1957 gegründeter Ballads Club an der Rutherglen Academy. Der Ballads Club hatte einen großen Einfluss auf das Revival, da in ihm viele der Revivalmusiker der 1970er Jahre ihre erste Begegnung mit traditionellen Scots Songs hatten. Darüber hinaus war Norman Buchan eine charismatische Persönlichkeit, die viele Schülerinnen und Schüler im direkten Umgang nachhaltig zu beeinflussen wusste. So berichtet die Sängerin und frühere Schülerin Buchans Anne Neilson:

> »First of all, when we went up to the secondary school at the age of 12 we were put into a room and told our English teacher would be along and this little character came not sidling into the room but kind of pattering into the room and I thought ›Oh gosh, uh, how unimpressive. I don't think I'm going to like him‹. And I think that lasted for all of 20 minutes and after that I was fairly hooked. I thought that Norman was amazing […] everything he said was interesting and opened up areas and it posed questions and it made you have to think. […] Once he came into the class and he announced he was going to…›This is not a poem in a book. This is a song‹. And he sang ›The Dowie Dens of Yarrow‹ and I remember being embarrassed out of sight because I was afraid people were laughing at him. It was totally alien to me in any case and I found it strange and I didn't know why he'd done it and nobody knew what it was meant to be and it had a strange tune and that was the first time I ever heard a folksong. […] then, when we got into second year and we had him again, he announced one week that anybody interested in learning some songs […] could come along […] But I didn't go and all the rest of my friends went and came back raving about it: ›It's marvelous. It's wonderful. It's this, it's that. It's everything‹. And they spoke about it through the whole of the succeeding week. So, the following Tuesday I had to go and I never missed another one from there until I left the school at the sixth year. And it just became, I think, probably the most important thing that had happened to me and the most significant thing, I would say, in my life.«[200]

Bei der Auswahl der Stücke erwies sich Buchan trotz einer Präferenz für unbegleitete Songs als überaus liberal und fortschrittlich. So ermöglichte er den Schülern den Zugang zu seiner privaten Sammlung von Platten und Aufnahmen, unter denen sich neben Songs von Jeannie Robertson und Jimmy MacBeath unter anderem auch Jazz- und Blues-Aufnahmen und Einspielungen der Weavers befanden. So erinnert sich Anne Neilson weiter:

---

200 School of Scottish Studies: »Norman Buchan, His School Ballads Club, and Concerts He Organised in Glasgow« (Anne Neilson im Interview mit Stephanie Smith Perrin, aufgenommen am 16.04.1987, Track ID: 85054),www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/85054, Stand: 6.10.2014., Min. 0:30-1:26, 1:50-3:42.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »He brought us in American records and we had The Weavers from an early stage. And there was even one group when we were in about the fourth or fifth year, four people who took off these Weavers records and were doing Weavers arrangements of Weavers songs, you know, and that was all quite acceptable. I mean, I remember once being told if I wanted to hear more of this I could come across to Partick on a Saturday afternoon and I was just given another of Norman's records and room and a record player and it was stuff like Josh White. I was listening to Bill Broonzy and, you know, odd things like that.«[201]

Auf dem Höhepunkt des Skiffle-Craze nutzte Buchan diesen neuartigen Musikstil, um seine Schüler für die eigene musikalische Tradition zu begeistern:

> »Because it was the time of Skiffle, some people brought guitars in, pretty ropey guitars as I think about them now, looked as if they were made of plywood. And they learned simple chords and somebody was, who was…certainly it was not Norman, but somebody was clever enough to just write some chord symbols down, say ›that's what you do for that song‹. And we were able to have simple accompaniments but I mean, when we started it was just voices. There were no accompaniments.«[202]

Regelmäßige Konzerte von Gruppen und Solokünstlern wie Pete Seeger, The Weavers, Ray und Archie Fisher sowie Cisco Houston bereicherten die musikalische Ausbildung der Schüler, deren Blick für die Vielgestaltigkeit des Folk Revival diesseits und jenseits des Atlantik geschärft wurde. Viele von ihnen entwickelten sich zu einflussreichen Protagonisten des Revivals der 1970er Jahre. Das Beispiel von Anne Neilson zeigt zweierlei: Zum einen verdeutlicht es die Bedeutung der Integration traditioneller Musik in den schulischen Unterricht, die bis in die 1980er Jahre hinein abhängig war vom Enthusiasmus einzelner Lehrer,[203] zum anderen zeigt es erneut den Einfluss des amerikanischen Folk Revival auf die Entwicklungen in Schottland sowie die immense Bedeutung von Core Revivalists wie Hamish Henderson, wie anhand des von ihm organisierten First People's Festival (bei dem wiederum Norman Buchan erstmals in Kontakt mit traditioneller Musik und Scots und Gaelic Songs gekommen ist) noch gezeigt werden wird.

Der erste öffentliche Folk Club Schottlands war The Glasgow Folksong Club, gegründet im Jahr 1959 durch ein Komitee, dem Blythman angehörte und Buchan vorstand. Weitere Gründer von Folk Clubs waren Arthur Argo (Urenkel von Gavin Greig und Gründer des Aberdeen Folk Club) und Hamish Henderson (Gründer des Folk Clubs »The Howff«,

201 Ebd., Min. 9:27-10:17.

202 Ebd., Min. 7:20-7:53.

203 Für einen Überblick bezüglich der Integration traditioneller Musik in den schulischen Musikunterricht siehe auch Schröder, Martin: »›It Sounds Like a Drunk Man Singing in the Shower!‹: Zur Rezeption traditioneller Musik durch schottische Sekundarschüler«, in: Möller, Hartmut/Schröder, Martin (Hg.): *Musik | Kultur | Wissenschaft*, Essen 2011, S. 177–206, hier S. 200. Vgl. Schröder, Martin: »Die Vermittlung traditioneller Musik an schottischen Sekundarschulen – Zum Zusammenspiel von Rezeptionsverhalten, Rahmenbedingungen und Unterrichtsmethodik«, in: Diskussion Musikpädagogik 67 (2015), S. 47–52.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eines wichtigen Anlaufpunkts für Folk-Musiker in Edinburgh in den frühen 1960er Jahren). Dass das Nachkriegs-Folkrevival auch in Schottland in großem Maße von der jugendlichen Studentenschaft getragen wurde, zeigt die Tatsache, dass sich viele dieser Folk Clubs an Universitäten oder Colleges etablierten, wie beispielsweise die 1958 von Hamish Henderson und Stuart McGregor gegründete Edinburgh University Folk Society.[204]

Wurden in den Clubs anfänglich hauptsächlich amerikanische Songs von Leadbelly, Muddy Waters, Woody Guthrie, Pete Seeger oder den Weavers gespielt (die aufgrund ihrer Plattenaufnahmen einen großen Einfluss auf die schottische Folkszene hatten), fungierten mit der einsetzenden Fokusverlagerung auf die schottische Song- und Balladentradition zunehmend Tradition Bearers und Source Singers wie Jimmy MacBeath, John Strachan, Willie Scott oder die von Hamish Henderson ›entdeckten‹ Travellers Belle Stewart (of Blairgowrie) und Jeannie Robertson.[205]

Die Folk Clubs hatten einen großen Einfluss auf das Revival der späten 1950er und 1960er Jahre. Zum einen boten sie vielen Musikern die Möglichkeit, sich auszuprobieren und Erfahrungen zu sammeln, einen Ort des »musical apprenticeship«, wie es Fred Woods nennt.[206] Zum anderen waren sie Raum des musikalischen Austauschs sowohl zwischen den Künstlern selbst als auch zwischen den Künstlern und dem Publikum. Im Gegensatz zu gewöhnlichen Konzerten fand in den Folk Clubs keine strikte Trennung von Performern und Zuhörerschaft statt.[207] Die Gastmusiker mischten sich unter das Publikum, hörten den anderen Musikern zu und führten rege Gespräche mit anwesenden Gästen. Zudem brachte das Publikum in Form von Floor Singers selbst Performer hervor, die als Amateurmusiker auftraten – in der Regel vor den Gastmusikern (sofern vorhanden). Dies führte nicht nur zu der ein oder anderen Entdeckung von musikalischen Talenten, sondern stärkte das Selbstvertrauen der Leute sowohl in die eigenen musikalischen Fähigkeiten als auch allgemein in die musikalische Tradition. Vor allem aber leisteten die Folk Clubs als Teil eines Revivalist Networks durch die Möglichkeit der regelmäßigen Zusammenkunft auf wöchentlicher oder monatlicher Basis einen gewichtigen Beitrag zur Herausbildung einer Revivalist Community, die nach Livingston essentiell für den Fortbestand einer sozialen Bewegung wie die des Folk Revival ist. Förderlich dabei war ein musikalisch offener Zugang und eine vielgestaltige Programmatik,

204 Harper, Colin: *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*. London 2006 [2000], S. 55ff. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 33. Vgl. Bort, Eberhard: »1951 and All That«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 1–31, hier S. 9.

205 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182, 188f.

206 Woods, Fred: »The Present of the Past« (wie Anm. 163, Kap. 2), S. 12. Vgl. auch Niall: *The British Folk Scene* (wie Anm. 89, Kap. 1), S. 87ff.

207 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 5. Die Zuhörerschaft in den Folk Clubs insbesondere aber in den Folk Pubs war überaus heterogen, wie Munro am Beispiel von *Sandy Bell's* herausstellt: »You may be having an engrossing conversation […] with a miner, a tapestry weaver from an old town studio, a doctor from a nearby infirmary, an Irish traveller, a university lecturer escaping from academia, […] a visiting world famous authority on some esoteric subject, or a well-known alcoholic on whom the management keeps a watchful eye […]«. Siehe ebd., S. 6. Somit kann durchaus behauptet werden, dass in diesen Etablissements zumindest für die Verweildauer des Einzelnen die Schranken einer Klassengesellschaft zeitweilig überwunden werden konnten.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die ein größtmögliches Publikum mit heterogenen Präferenzen zu erreichen vermochte. So stellt Sweers fest:

> »With the thriving living tradition, however, Scottish clubs were never as dogmatic as in England and always presented a mixture of American, Irish, Scottish and English music.«[208]

Der bekannte Folksänger Dick Gaughan konstatiert in gleicher Weise:

> »There was less emphasis on antiquarianism, and much more catholic in its outlook. Virtually anything was acceptable within the context of a folk club.«[209]

Die eindrucksvolle Liste von Künstlern und Bands, die in Glasgow's Grand Hotel Club und anderen schottischen Folk Clubs in den 1960er Jahren auftraten, versammelt die führenden Protagonisten des schottischen, irischen wie auch englischen Revivals: von Arthur Argo, den Stewarts of Blairgowrie und dem Vater des Shetland-Fiddle-Revival Tom Anderson sowie dessen Schüler Aly Bain, über Albert L. Lloyd, Martin Carthy und die Watersons bis hin zu den irischen Clancy Brothers und den Chieftains.[210]

In seiner Studie über das britische Folk Revival schildert Brocken eine zunehmende Isolation und Authentizitätsfokussierung innerhalb der (englischen) Folk Clubs während der 1970er Jahre. Er beschreibt diese als einen ›Rückzugsort‹ für Puristen, gekennzeichnet von einer zunehmenden Hierarchisierung und Regulierung in Verbindung mit einer Art Kanonbildung von angemessener, das heißt als authentisch empfundener Musik, wofür er in Anlehnung an Hobsbawm und Ranger die Bezeichnung »invented tradition« verwendet, um den Konstruktcharakter eines solchen Kanons zu betonen.[211] Gleichzeitig stellt er eine sich immer deutlicher abzeichnende Trennung von Performer und Publikum innerhalb der Clubs fest. Brocken berichtet weiterhin, dass Folk Clubs häufig nicht in der Lage gewesen seien, aktuelle Entwicklungen wie das Aufkommen des Electric Folk aufzunehmen, was er unter anderem als Grund für fallende Besucherzahlen anführt,[212] und zitiert dabei einen Clubbesucher mit den Worten: »If you went along expecting to hear stuff like the Pentangle, you were disappointed!«[213] Dagegen wendet Adam MacNaughton ein, dass Electric Folk-Bands wie Five Hand Reel oder die JSD Band zumindest

208 Sweers, Britta: Electric Folk, S. 257.

209 Zitiert nach: Anderson, Ian/Holland, Maggie/Walton, Bob: »A Thin Slice of Gaughan«, in: Southern Rag 18 (1983), S. 13–17, hier S. 13.

210 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 36.

211 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 118f. Siehe auch Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition* (wie Anm. 60, Kap. 1).

212 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 121. Vgl. Zum Problem des Purismus in manchen Folk Clubs und deren Unfähigkeit, neue musikalische Impulse von außen aufzunehmen siehe auch Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 137–176, hier S. 139, 144.

213 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 116.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in schottischen Folk Clubs ohnehin nur selten auftraten, da die Räume meist zu klein und die Bands, auch aufgrund der zu begleichenden Energierechnungen, zu teuer waren.[214]

Obgleich Sweers und MacKinnon den informellen und nichtprofessionellen Charakter der Folk Clubs betonen[215], berichtet Eberhard Bort im Interview, dass die Folk Clubs seit den 1980er Jahren in der Tat formaler in ihrer Struktur geworden sind und eher Konzertcharakter besitzen (wobei auch zwischen kleineren und größeren Einrichtungen unterschieden werden muss) wenngleich man bemüht sei, eine möglichst informelle Atmosphäre beizubehalten. Dies sei zum einen dem Umstand geschuldet, dass viele Stammgäste es überdrüssig waren, immer den gleichen Floor Singers zuzuhören, weshalb man sich beispielsweise im Edinburgh Folk Club auf eine Reduzierung der Floor Spots geeinigt habe, zum anderen sei man auch in ›Konkurrenz‹ zu häufig stattfindenden Pub Sessions getreten:

> »Es gibt Folk Clubs, die kleineren, die haben nur einmal im Monat einen Gast zum Beispiel und haben die anderen drei Dienstage oder Donnerstage oder wann immer sie sich treffen als ein Sing Around, also Session im Prinzip. Und dann leisten sie sich halt einmal im Monat einen Gast. Hier in Edinburgh [ist das] praktisch nicht machbar, weil, man hört es ja, wir haben hier tagsüber und abends und nachts Sessions. Man kann einen Stein schmeißen in Edinburgh und man trifft eine Session. Wenn der Edinburgh Folk Club jetzt auch noch ankommt und eine Session veranstaltet…Blödsinn. […] Wir sind im Prinzip durch diese Entwicklung auch gezwungen, ein Konzert anzubieten. Und ein Konzert anzubieten bedeutet natürlich, dass wir Gagen zahlen müssen, bedeutet, dass wir Eintritt nehmen und das bedeutet auch, dass wir drauf achten müssen, dass es eben nicht eine Pub Session ist, sondern dass die Leute dann eben ihre acht Pfund oder so was zahlen, dass die dann auch in den Genuss kommen der Musik, […] und ich kann nicht zulassen, dass dann Leute drin sind, die also rumkrakeelen […] das ist in einem Pub anders.«[216]

Darüber hinaus sei man durch gestiegene Fixkosten wie Miete und Stromkosten gezwungen, Konzerte mit entsprechenden Eintrittspreisen anzubieten. Eine fehlende Flexibilität seitens mancher Folk Club-Betreiber, auf musikalische Veränderungen einzugehen, und so junge Hörerschaften zu gewinnen, wie von Brocken behauptet, mag ein Grund für den Rückgang der Besucherzahlen sein. Bort weist jedoch zu Recht auf eine Vielzahl weiterer Gründe hin, so unter anderem auf ein reichhaltiges Angebot von alternativen Konzertstätten insbesondere in den Städten, was eher für eine Verschiebung bzw. Aufteilung der Besucherzahlen spricht, sowie gesellschaftliche Veränderungen, die

214 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191. Die Entgegnung von MacNaughton deckt sich auch mit den Äußerungen von Karl Dallas und Robin Denselow über die logistischen Anforderungen an Electric Folk-Bands und Folk Clubs gleichermaßen. Vgl. Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 84. Vgl. Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain« (wie Anm. 212, Kap. 2), S. 144. Niall MacKinnon weist überdies darauf hin, dass das Vorhandensein von PA-Systemen zur Verstärkung bis in die frühen 1980er Jahre eher die Ausnahme denn die Regel war. Siehe MacKinnon, Niall: *The British Folk Scene*, S. 119.

215 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 32. Vgl. MacKinnon, Niall: *The British Folk Scene*, S. 77ff.

216 Interview mit Eberhard Bort, Z. 900–917.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu einer Lockerung in der Beziehung bzw. in der ›Loyalität‹ zwischen den Besuchern und ›ihrem‹ Club führten.[217]

Auf das Revival gälischsprachiger Musik hatten die Folk Clubs lediglich einen geringen Einfluss. Die Clubs als Ergebnis des urbanen anglo-amerikanischen Folkrevivals konzentrierten sich in den Städten, im gälischsprachigen Nordwesten waren sie kaum zu finden. Stattdessen konnte dort, wie auch in den übrigen ruralen Gebieten Schottlands insbesondere während des instrumentalen Revivals der 1970er Jahre ein signifikanter Anstieg von Fiddle- und Akkordeonclubs verzeichnet werden.[218] In den urbanen Folk Clubs selbst war die Performance gälischer Songs eine Seltenheit. So seien laut Adam MacNaughton lediglich »the two Gaelic songs which were printed in The Rebel's Ceilidh Songbook«[219] zu hören gewesen. In seinem Beitrag »New Directions in Gaelic Music« beklagt Calum Benn ebenfalls, dass sich kaum traditionelle gälische Lieder im Repertoire der Künstler und Bands in den Lowland Folk Clubs finden ließen. Ohne Ausnahme, konstatiert er, stammten die wenigen gälischen Songs, die zu hören waren, aus der Music Hall-Tradition, womit er sich auf »tuneful«, das heißt eingängige, Songs aus den Sammlungen Kennedy-Frasers bezog.[220] Auch Morag MacLeod stellt fest, dass der gälischen Songtradition seitens der Folk Groups der 1950er Jahre keine große Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Eine Ausnahme stellte die gälische Sängerin und Schauspielerin Dolina Maclennan von der Isle of Lewis dar, die gelegentlich in Folk Clubs zu hören war und unter anderem mit der Gruppe The Night Hawks in Edinburgh auftrat.[221] Es bleibt festzustellen, dass es eine Unterrepräsentation gälischer Musik in den Folk Clubs der 1950er

217 Ebd., Z. 938–1006.

218 Barrow, John: »Folk Now«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 194–205, hier S. 197.

219 *The Rebel's Ceilidh Songbook* wurde von der Bo'ness Rebels' Literary Society während der 1950er und 1960er Jahre herausgegeben, umfasste ein breites Spektrum an Protest Songs und war eine der wichtigsten Sammlungen politischer Lieder jener Zeit. Vgl. Bort, Eberhard: »1951 and All That« (wie Anm. 204, Kap. 2), S. 5. Vgl. Henderson, Hamish: *Alias MacAlias* (wie Anm. 36, Kap. 1), S. 13.

220 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 24. Zudem berichtet Flora MacNeil, dass bei ihrer Ankunft in Edinburgh im Jahr 1947 selbst innerhalb der gälischen Community eine Präferenz von Songs im Kennedy-Fraser-Stil gab: »I moved to Edinburgh when I was 19 […]. I met a lot of people there and once they found out that I could sing a song I was invited to a lot of ceilidhs […] but quite often I was told to sing something not too traditional, imagine! It was mostly Gaelic speakers at these ceilidhs but what was popular with them was a piano accompaniment. […] they were just waiting for a tune – the drawing room and Victorian thing was still going strong when I came to Edinburgh.« Zitiert nach: Urpeth, Peter: »Flower of Barra«, in: fRoots 191 (1999), S. 35–39, hier S. 37.

221 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 131. Vgl. Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 24. Dass dem breiten Publikum in den Lowlands die gälische Songkultur überwiegend unbekannt war, legt auch eine Anekdote Maclennans selbst nah. So berichtet sie: »Lawrence […] and I used to do old folks' clubs in Cowdenbeath and Cardenden […] I remember one night we were singing in the British Legion […] and Lawrence introduced me and I sang a Gaelic song. The place was absolutely stunned and not very appreciative at all. The MC said, ›Yous can all say that you heard something different the night…and now for wir ain Jeannie.‹ And she started singing ›I'll Take You Home Again Kathleen‹ and they returned to happiness after that.« Siehe Maclennan, Dolina: *Dolina* (wie Anm. 100, Kap. 2), S. 62.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und 1960er Jahre gab, an der sich bis heute wenig geändert hat, wie Eberhard Bort berichtet:

> »Also, es ist kein Zweifel, wenn ich im Edinburgh Folk Club einen gälischen Act buche, habe ich größere Schwierigkeiten, ein Publikum in Edinburgh dafür zu interessieren, weil die dann sagen, ich verstehe ja kein Wort. Und das hat auch ein bisschen was damit zu tun, dass insgesamt natürlich in Großbritannien das Interesse an internationaler anderssprachiger Kultur relativ gering ist. […] Das ist im Prinzip das Bewusstsein, dass man schließlich Englisch spricht hier. […] Und das irgendwo auch in den Mindset reinkommt, was Gälisch angeht, dass also Leute hier in den Lowlands dann sagen, was haben wir mit Gälisch am Hut?«[222]

Allerdings ist das Fehlen gälischer Songs in den Programmen der Folk Clubs damals wie heute nicht verwunderlich, da zum einen, wie Bort ebenfalls betont, das Gälische für den überwiegenden Teil der Zuhörerschaft eine fremde Sprache ist und die Songs damit nur schwer zugänglich sind. Zum anderen war die Etablierung von Folk Clubs ein Phänomen der Lowlands[223], die über eine eigenständige und distinkte Musiktradition von ›Muckle Sangs‹ (die klassischen Scots Ballads), Bothy Ballads (insbesondere in Aberdeenshire im Nordosten Schottlands) und Scots Songs verfügen[224], zumal – wie bereits erwähnt wurde, die gälische Liedtradition dem größten Teil des städtischen Publikums in den Lowlands nahezu unbekannt und zumeist in adaptierter Form über die Kennedy-Fraser-Sammlungen verbreitet worden war.

Dennoch gab es neben den Auftritten von Dolina Maclennan in den Lowland Folk Clubs weitere Ausnahmen wie die Performances von Flora MacNeil, Joan MacKenzie, Willie Matheson oder Norman MacLean im Grand Hotel Club (allerdings bezieht sich Ailie Munro dabei auf die 1970er Jahre)[225] oder Auftritte von Flora MacNeil in der Forrest Hill Bar in Edinburgh, besser bekannt unter dem Namen *Sandy Bell's*, die ab den späten 1940er Jahren – auch bedingt durch die geographische Nähe zur Universität und der 1951 gegründeten School of Scottish Studies – als wichtiger Treffpunkt bedeutender Musiker und theoretischer Vordenker des Folkrevivals fungierte und als erster ›inoffizieller‹ Folk

222 Interview mit Eberhard Bort, Z. 1892–1904.

223 Dem Scottish Folk Directory als Folk Club, Session und Festival Guide ist beispielsweise für April 1988 folgende Verteilung von regelmäßig stattfindenden Folk Clubs in Schottland zu entnehmen: Glasgow und Umgebung: 11, Edinburgh und Umgebung: 8, Central: 6, Ayrshire und Borders: 8, Nordosten: 5. Dem gegenüber stehen lediglich 8 Clubs in den Highlands und Islands. Siehe Scottish Folk Directory 1/11 (April 1988). Auch Christine Primrose bestätigt die Konzentrierung der Folk Clubs auf die Lowlands: »[…] we tended to have in the islands concerts […] in every village alternatively every Friday or something. So we didn't have that kind of structure.« Siehe Videointerview mit Christine Primrose via Skype vom 12.02.2014 und 19.02.2014, Z. 457–459.

224 Zentrale Sammlungen der Lowland Song-Tradition sind *The English and Scottish Popular Ballads* (Francis James Child), *The Scots Musical Museum* (Robert Burns), *The Minstrelsy of the Scottish Border* (Walter Scott) und *The Greig-Duncan Folksong Collection* (Gavin Greig & James Bruce Duncan).

225 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 36.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Club Schottlands angesehen werden kann, in dem sich bekannte Folk Groups zusammenfanden, wie die Boys of the Lough (1967) oder später Jock Tamson's Bairns (1977).[226]

MacColl – Lomax – Henderson

Nach Livingston bedarf es für die Initiierung und Entfaltung musikalischer Revivals sogenannter Core Revivalists, die als zentrale Figuren auf musikalischer und organisatorischer Ebene agieren.[227] Bezüglich des gälischen Revivals waren dies vor allem der bereits erwähnte John Lorne Campbell und Calum Iain Maclean (1915–1960, Bruder des gälischen Dichters Sorley Maclean), hinsichtlich des schottischen Folk Revivals in seiner Gesamtheit sind Ewan MacColl (1915–1989) und Alan Lomax zu nennen, vor allem jedoch der ›Vater des schottischen Folk Revival‹, Hamish Henderson (1919–2002).

MacColl wurde als James Miller im englischen Salford, Lancashire geboren. Seine Eltern, William und Betsy Miller, waren beide Sozialisten, der Vater militanter Gewerkschafter, weshalb MacColl in einem hoch politisierten Umfeld aufwuchs und selbst schon früh politisch aktiv war. Mit 14 Jahren trat er in die Young Communist League ein und engagierte sich in der Arbeiterbewegung. Ab 1931 begann er, selbst Songs zu schreiben. 1945 zog er nach London, arbeitete dort als Schauspieler und Dramatiker und änderte seinen Namen in Ewan MacColl, nach dem von ihm verehrten schottischen Dichter.[228]

Ende der 1940er Jahre konzentrierte sich MacColl verstärkt auf traditionelle Musik. Von seinen Eltern waren ihm viele gälische Songs weitergegeben worden, in seinem Repertoire fanden sich aber auch Topical Songs, Liebeslieder und traditionelle Balladen. MacColl war einer der ersten Sänger, deren Folksongs in England auf kommerziellen Schallplatten veröffentlicht wurden. Bedeutend in diesem Zusammenhang ist die im Jahre 1950 beginnende Zusammenarbeit mit dem Label *Topic Records*.

Gleichzeitig leistete er Pionierarbeit auf dem Gebiet der Rundfunkübertragung von traditionellem Liedgut und urbaner Musik, so etwa durch seine zusammen mit Alan Lomax und Albert L. Lloyd produzierte Radioserie *Ballads and Blues* (1951).[229] Seine in Zusammenarbeit mit Charles Parker und Peggy Seeger zwischen 1958 und 1964 entstandenen *Radio Ballads*, insbesondere *Singing the Fishing* (1960) und *The Travelling People* (1964),

226 Ebd., S. 6. Vgl. Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland: A Study of Jock Tamson's Bairns«, in: Popular Music 16/2 (1997), S. 203–216, hier S. 206.

227 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 70.

228 Ewan MacColl war augenscheinlich darauf bedacht, eine schottische Herkunft bzw. eine ›Scottishness‹ in seine Vergangenheit hineinzukonstruieren, die über die schottischen Wurzeln seiner Eltern hinausging. Dies umfasste nicht nur die Namensänderung von James Miller in Ewan MacColl, sondern auch den von ihm aufrechterhaltenen Mythos, im schottischen Auchterarder statt im englischen Salford geboren worden zu sein. Siehe Warden, Claire: »Ewan MacColl, ›The Brilliant Young Scots Dramatist‹: Regional Myth-making and Theatre Workshop«, http://journals.qmu.ac.uk/index.php/IJOSTS/article/download/112/pdf, Stand: 19.08.2016. Dieser Mythos wird zum Teil noch heute perpetuiert, beispielsweise im Rough Guide Weltmusik. Siehe Irwin, Colin: »Der Fluch des White Heather Club« (wie Anm. 194, Kap. 2), S. 23. Der gleiche Fehler ist auch in Richard Schuberths leider zum Teil sehr nachlässig recherchiertem Lexikon zur irischen, britischen und bretonischen Folk- und traditionellen Musik zu finden. Vgl. Schuberth, Richard: *Crossroots*, Moers/Göttingen 2002, S. 311.

229 Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 86.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fanden ein breites Publikum und machten ihn landesweit bekannt. Revolutionär war dabei die angewandte Technik der Collage von Instrumentalmusik, Songs, Geräuschen und Interviews, in denen Menschen der einfachen Arbeiterschicht in ihrer eigenen Sprache, ihrem eigenen Dialekt zu Wort kamen und auf ihre Belange und Nöte hinweisen konnten. Thematisch waren die Radio Ballads auf bestimmte Gruppen fokussiert, die in ihrem Fortbestand bzw. in ihrer natürlichen Lebensweise bedroht waren oder anderweitig keine Möglichkeit bekamen, sich Gehör zu verschaffen bzw. gesellschaftlich marginalisiert wurden, wie beispielsweise die schottischen Travellers, Heringsfischer oder Straßen- und Minenarbeiter.[230] MacColl war gleichzeitig ein herausragender Songschreiber. Viele seiner Songs (z.B. »Dirty Old Town«) sind in das Repertoire von Revivalgruppen wie The Clancy Brothers oder The Dubliners eingegangen.

Im Jahr 1953 gründete er mit dem *Ballad and Blues Club* (später in The Singers' Club umbenannt) den ersten offiziellen Folk Club Großbritanniens. Aufgrund seiner in den späten 1950er Jahren entwickelten Einstellung, dass Sänger ausschließlich unbegleitete Songs ihrer Heimatregion und in ihrer Muttersprache bzw. regionalem Dialekt singen sollten, war MacColl eine umstrittene Persönlichkeit. Bei manchen führte dieser Dogmatismus gar zu einer starken Ablehnung von traditioneller Musik.[231] Gleichwohl war er eine treibende Kraft sowohl des englischen (zusammen mit Albert L. Lloyd) wie auch des schottischen Folk Revival und es ist ihm zu verdanken, dass insbesondere in seinen Folk Clubs viel verloren geglaubtes Material in Umlauf gebracht worden ist.[232]

Zudem stellte MacColl die Verbindung zwischen Alan Lomax und Hamish Henderson her und ermöglichte somit indirekt die bedeutenden Feldaufnahmen, die Lomax im Sommer 1951 im schottischen Nordosten und auf den Western Isles machte (1953 kehrte Lomax für einen zweiten Recording Trip nach Schottland zurück).[233] Lomax hatte MacColl und seine Mutter bereits am 13. Juni 1951 in Cheshire aufgenommen und war anschließend nach Edinburgh aufgebrochen.[234] Seine Ankunft dort kann als Beginn des Second Folk Revival in Schottland angesehen werden.

---

230 Die Radio Ballads hatten somit auch eine starke politische Dimension. Vgl. Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 92f. Für einen detaillierten Einblick in die Entstehungsgeschichte der Radio Ballads siehe MacColl, Ewan: *Journeyman – An Autobiography*, Manchester/New York 2009 [1990], S. 301–327.

231 Dallas hebt in diesem Kontext insbesondere die Jugend hervor, von deren Einstellungen und Wünschen sich MacColl entfernt und entfremdet habe. Vgl. Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 93. Vgl. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 145f. Den zunehmenden Dogmatismus und das damit einhergehende Innovationshemmnis allein MacColl anzulasten sei jedoch problematisch, da, so Sweers, viele Clubs MacColls ›Regeln‹ übernommen und somit eine eigene traditionalistische bzw. puristische Tradition ausgebildet hätten. Vgl. ebd., S. 218f.

232 Vgl. MacColl, Ewan: *Journeyman* (wie Anm. 230, Kap. 2), S. 279. Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 185. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 32. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 24. Vgl. Winter, Eric: »The Big Ewan«, in: Folk Roots 79/80 (1990), S. 31f.

233 Interessanterweise war es dann Lomax, der Ewan MacColl mit Albert L. Lloyd, einem weiteren Core Revivalist des englischen Folk Revivals, zusammenbrachte. Siehe MacColl, Ewan: *Journeyman*, S. 263.

234 Bennett, Margaret: »The Singer behind the Song and the Man behind the Microphone«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 59–73, hier S. 59.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wie bereits erwähnt, bot die Produktion der Serie *Columbia World Library of Folk and Primitive Music* Lomax persönlich die willkommene Gelegenheit, sich einer möglichen Verfolgung durch McCarthy zu entziehen. Das Resultat des ambitionierten Projekts über 40 geplante Länder- und Regionalportraits, von denen 18 durch Columbia veröffentlicht wurden, war jedoch ein Glücksfall, stellte es doch den ersten tiefgehenden Überblick über die vielgestaltigen Musiken der Welt (bzw. einen Ausschnitt daraus) auf kommerziell erhältlichen LPs dar.

Schon im März hatte er Henderson in London getroffen. Diesem Treffen ging ein inzwischen vielzitierter Brief MacColls an Henderson vom 16. Februar 1951 voraus:

> »Dear Hamish, just a brief note – there is a character wandering around this sceptred isle at the moment called Alan Lomax. He is Texan and none the worse for that. He is also just about the most important name in American folk song circles. […] The idea is that he will record the folk singers of a group of countries […] And Columbia will produce an album of discs – an hour for each country. He is not interested in trained singers of refined versions of the folk songs. He wants to record traditional style singers doing ballads, work songs, political satires etc. It occurred to me that you could help him in two ways. 1. Record some of your soldier songs and add any other songs you know. […] 2. Introduce him to other Scots folk singers. You know the kind of thing he wants: bothy songs, street songs, soldier songs, mouth music, the big Gaelic stuff, weavers' and miners' songs etc. This is important, Hamish. It is vital that Scotland is well represented in this collection. It would be fatal if the ›folksy‹ boys[235] were to cash in. […] Do try and help. Yours aye, Ewan.«[236]

Ursprünglich hatte Lomax geplant, der schottischen Musik nur einen bescheidenen Teil auf der geplanten LP mit dem Titel *English Folk Songs* zu reservieren, was suggeriert, dass Lomax ›England‹ mit ›Großbritannien‹ gleichsetzte und ihm nicht bewusst zu sein schien, dass Schottland (wie auch Wales) eine distinkte und in sich selbst noch einmal höchst diversifizierte Musikkultur aufzuweisen hat. Doch dauerte es nicht lang, Lomax von der Tatsache zu überzeugen, dass Schottland mehr war als eine weitere Region Großbritanniens, sowie von der damit einhergehenden Notwendigkeit eines eigenständigen Teils für die schottische Musiktradition, so Hamish Henderson in seiner Einführung zur 1998 von Rounder Records neu herausgegebenen CD-Ausgabe.[237] Bei Lomax hatte die Unterhaltung offensichtlich einen tiefen Eindruck hinterlassen. So schreibt er in seinem Notizbuch:

---

235 Wen MacColl mit »folksy boys« meint, ist nicht ganz klar. Möglicherweise bezieht er sich dabei auf Leute, die traditionelle Scots und Gaelic Songs umarbeiten und arrangieren, bzw. solche, die im Radio und TV Songs mit dem bereits erwähnten ›Tartan‹-Image verbinden und transportieren. Eventuell zielt die Bezeichnung aber auch auf kommerziell erfolgreiche Sänger ab, die sich dem Vorwurf des ›Selling Out‹ gegenüber sehen.

236 Henderson, Hamish: *The Armstrong Nose. Selected Letters of Hamish Henderson*, herausgegeben von Alec Finlay, Edinburgh 1992, Brief 42, S. 46f.

237 Henderson, Hamish/Bennett, Margaret: »Introduction«, in: Booklet zu *World Library of Folk and Primitive Music*, Vol. III Scotland, zusammengestellt und herausgegeben von Alan Lomax (Rounder, 1998), S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »The conversation was extremely important […] Hamish feels that Scotland is the most interesting and important place on earth with a real live people's culture, now on the march, and I must say, he made me share his feeling.«[238]

Henderson und William Montgomerie dienten Lomax als Berater und Guide für dessen Trip in den schottischen Nordosten (Aberdeenshire, Moray) mit seiner vielfältigen Song- und Balladentradition. 1994 erinnerte sich Lomax in McGregor's Folk Programme auf Radio Scotland an die gemeinsame Unternehmung:

> »It was a fantastic experience, because instead of going along the road and talking about ballad theory, I went along the road and he sang every inch of the way.«[239]

Henderson betont, wie gewinnbringend die gemeinsame Arbeit auch für ihn selbst war:

> »It was kind of wonderful to travel around with him and observe his methods, an education. I learned more in that summer of practical field work than I could have got in years – 'cos after all he was a famous collector.«[240]

Er räumt jedoch auch ein:

> »He enlisted my help as a guide – and as it turned out, also as a sort of porter; for his tape recorder (called Magnecorder) came in two massive halves, and took some carrying.«[241]

Der Recording Trip in den Lowlands lieferte ein breites Spektrum der Scots Song und Balladentradition wie auch der schottischen Instrumentaltradition, was sich auch in Lomax' Track-Auswahl widerspiegelt: So finden sich Strathspey, March und Reel auf Akkordeon (Jimmy Shand) und Fiddle (Tom Anderson und Peerie Willie Johnson[242]) neben einer Aufnahme der Glasgow Police Band (Pipes) und Source Singers wie John Strachan, Jimmy MacBeath oder Blanche Wood (allesamt Interpreten auf Hamish Hendersons First People's Festival Ceilidh, der im gleichen Jahr stattfand), sowie Ewan MacColl und Hamish Henderson selbst. Lomax' Aufnahmen sind auch deshalb bedeutend, weil ihr Fokus nicht nur auf der ›großen‹ Balladentradition liegt, sondern auch ›kleine‹ Formen wie Diddling Songs (Nonsens-Silben, die auf Dance Tunes gesungen werden) und Game Songs (Songs,

238 Zitiert nach: Szwed, John: *The Man Who Recorded the World*, London 2010, S. 263.

239 Zitiert nach: McVicar, Ewan: »›Dunking their Heels in the Corn and Custard‹: About Alan Lomax in Scotland«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 44–58, hier S. 46.

240 Zitiert nach: Fairley, Jan: »Poetry & Politics«, in: Folk Roots 63 (1988), S. 29–31, hier S. 31.

241 Henderson, Hamish/Bennett, Margaret: »Introduction« (wie Anm. 237, Kap. 2), S. 2

242 Anderson war eine Schlüsselfigur im schottischen Fiddlerevival, insbesondere in Bezug auf den von der norwegischen Hardangergeige beeinflussten Shetland-Fiddle-Stil. Peerie Willie Johnson förderte maßgeblich die Nutzung der Gitarre zur rhythmischen Begleitung von instrumentalen Tunes und prägte durch die Etablierung von Jazz-Akkorden entscheidend deren Spielweise innerhalb der schottischen Instrumentalmusik. Vgl. auch Smith, Vic: »Peerie Willie Johnson«, in: fRoots 292 (2007), S. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die von Kindern bei Spielen wie beispielsweise Seilspringen gesungen werden) einschließen.

Die gälischen Songs der Kollektion, welche die Liedkultur der Highlands und Islands repräsentieren, zeichnen das faszinierende Bild einer Songtradition in ihrem natürlichen Aufführungskontext, der heutzutage in dieser Form verschwunden ist. Dazu zählen vor allem die gälischen Arbeitslieder. Nachdem Lomax in Edinburgh angekommen war, nahm er innerhalb von zwei Tagen drei weitere Teilnehmer des von Henderson initiierten First People's Festival Ceilidh auf: den Piper John Burgess sowie Calum Johnston und die damals 23-jährige Flora MacNeil.

Lomax' Guide für seinen Sammeltrip in die Highlands und Islands war Calum Iain Maclean (in Zusammenarbeit mit seinen Brüdern Sorley und Alistair). Maclean, geboren in Òsgaig auf der Isle of Raasey, war einer der bedeutendsten Sammler irisch- und schottisch-gälischer Traditionen, vor allem von Geschichten. Er studierte Celtic Studies an der University of Edinburgh und dehnte seine Studien später am University College Dublin auf Irisch und Walisisch aus. Während des Zweiten Weltkrieges musste Maclean seine Studien unterbrechen und hielt sich in Indreabhán, westlich von Galway/Connemara auf, wo sein Interesse für die lokalen gälischen Traditionen geweckt wurde. Zwischen August 1942 und Februar 1945 sammelte Maclean im Auftrag der Irish Folklore Commission Songs und Stories in Connemara, bevor er im Dezember 1945 mit einem Ediphone-Aufnahmegerät auf die Hebriden gesandt wurde und in den folgenden 5 Jahren mehr als 11.000 Manuskriptseiten an Material zusammentragen konnte, wobei er unter anderem auch mit John Lorne Campbell zusammenarbeitete. Ab 1951 arbeitete er an der neugegründeten School of Scottish Studies an der University of Edinburgh und leistete in den folgenden 9 Jahren einen bedeutenden Beitrag zur systematischen Sammlung und Katalogisierung gälischer Traditionen – vor allem durch die Nutzung moderner Aufnahmetechnik – ehe er am 17. August 1960 im Alter von nur 44 Jahren einem Krebsleiden erlag.[243] Seine umfangreiche Manuskriptsammlung ist im Rahmen des *Calum Maclean Project* digitalisiert und für Forscher aus aller Welt zugänglich gemacht worden.[244]

Aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit der mündlichen Transmission gälischer Kulturpraxen in Irland und Schottland, seiner umfassenden akademischen Ausbildung und seiner Kontakte, die er während der eigenen Sammlung auf den Hebriden knüpfen konnte, war Maclean der ideale Partner für Lomax bei seinem Sammeltrip zu den Äußeren Hebriden, zu dem er eine Woche nach seiner Ankunft in Schottland aufbrach. Obwohl Lomax nur eine Woche auf den Western Isles verbrachte, konnte er über 250 Songs aufnehmen, darunter Liebeslieder [*òrain gaoil*], *puirt a beul*[245], *òrain mór*

243 Wiseman, Andrew: »The Little One of the Big Heart: Calum Iain Maclean (1915–1960)«, in: History Scotland 11/6 (2011), S. 30–35.

244 Shaw, John/Wiseman, Andrew: »The Calum Maclean Project«, www.calum-maclean-project.celtscot.ed.ac.uk/home/, Stand: 22.02.2014.

245 *Puirt* (Sing. port [Tune], *port a beul* [tune from the mouth, mouth music]) sind gesungene Tanzmelodien. Sie wurden aufgeführt, wenn keine Instrumente zur Begleitung vorhanden waren. Der Sprachrhythmus ist hierbei von besonderer Bedeutung, indem er den Rhythmus der Melodie unterstützt. Gälische *puirt* haben zwar nicht generell sinnfreie oder Nonsens-Texte, jedoch in der Regel einen leichten und simplen, häufig repetitiven und nicht selten witzigen oder doppeldeutigen Textinhalt. Die historischen Ursprünge des *port a beul* sind unklar. Während manche Autoren

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[»große Lieder« mit gehobenem literarischem Inhalt][246], Schlaflieder [*talaidhean*], gälische Psalmen und Klagegesänge [*tuiridhean*], vor allem jedoch gälische Arbeitslieder wie Milking Songs, Churning Songs, Clapping Songs oder Spinning Songs.[247] Dabei war Lomax insbesondere von den Waulking Songs [*òrain luaidh*] beeindruckt: So erinnert sich Ewan MacColl in seiner Autobiographie *Journeyman*:

> »[Lomax] had been fascinated by the waulking songs he had recorded on the Hebridean island of Barra and argued that they could eventually provide us with a musical form as popular as the blues or the corridas of Mexico. His enthusiasm was infectious.«[248]

Faszinierend dabei ist vor allem der Umstand, dass ein Großteil dieser Lieder in ihrem natürlichen Performancekontext aufgenommen wurden, das heißt beim Walken des Tweedstoffes (Beispiele: »Héman Dubh Hi Rì Oro«, »Hó na Filibhig Chunnacas Bàta«, Eho Hao Rì Ó«, Tr. 29-31), beim Melken (»Till an Crodh, Laochan« [Turn the Cows, Laddie], Tr. 24) oder beim Schlagen der Butter (»Thig a Chuinneag, Thig« [Come, Butter, Come], Tr. 25). Zum einen wird dadurch der wesentliche Zusammenhang zwischen musikalischen und textlichen Parametern und dem Arbeitsprozess deutlich – sprachliche Betonungen fallen mit dem Schlagen der Butter, dem Aufschlagen des Tweed-Stoffes auf dem Waulking Board oder dem Einspritzen der Milch in die Milchkanne zusammen – der hörbar nachvollzogen werden kann, was die besondere Unmittelbarkeit der Lomax-Aufnahmen ausmacht. Zum anderen reflektieren die Aufnahmen eine Lebensweise, wie es sie heute nicht mehr gibt, da durch die zunehmende Technisierung während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts traditionelle Arbeitstechniken aber auch das Zusammenkommen zum gemeinschaftlichen Singen, Geschichtenerzählen und Aus-

---

die Entstehung als Folge des Acts of Proscription aus dem Jahr 1747 nach dem fehlgeschlagenen Jakobitenaufstand von 1745 oder der Verbannung und Zerstörung von Musikinstrumenten aufgrund religiöser Eiferer im 19. Jahrhundert sehen, verwirft William Lamb diese Vermutungen und zeigt, dass die Praxis der *puirt* bereits vor Beginn des 17. Jahrhunderts Erwähnung findet. Siehe Lamb, William: »Introduction«, in: MacDonald, Keith Norman: *Puirt-à-Beul. The Vocal Dance Music of the Scottish Gaels*, herausgegeben von William Lamb, Upper Breakish 2012, S. 17–29, hier S. 21–25.

246 Morag MacLeod hierzu: »[…] ›big‹ song[s] [require] skills of memory and ways of conveying the text and maintaining interest in the melody through using the variations in the rhythms of the words«. Siehe Booklet zu Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005), S. 31.

247 An dieser Stelle sei auch auf die CD *Gaelic Songs of Scotland: Women at Work in the Western Isles* (Rounder, 2006) mit Lomax-Aufnahmen aus dem Jahr 1951 hingewiesen, die durch ihre Collage aus 26 Arbeitsliedern (gesungen von 17 Frauen von den Inseln Benbecula, South Uist, Barra und Lewis, sowie aus der Moidart-Region an der Westküste) und Interviewausschnitten einen faszinierenden und unmittelbaren, wenn auch nur kleinen, Einblick in die Arbeits- und Lebensweise der Gälen bietet. Vgl. auch die Aufnahmen auf der Zusammenstellung *Heather and Glen: Songs and Melodies of Highland and Lowland Scotland* (Essential Media Group, 2011 [1961]) mit Aufnahmen von Lomax in Zusammenarbeit mit Maclean und Henderson zumeist aus dem Jahr 1951 (laut Liner Notes der Erstausgabe). Da aber beispielsweise die auf dem Album vertretene Jeannie Robertson erst 1953 von Hamish Henderson ›entdeckt‹ worden ist, sind einige Aufnahmen später entstanden.

248 MacColl, Ewan: *Journeyman*, S. 263.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tausch von Neuigkeiten im *taigh cèilidh* (Cèilidh House) sukzessive verschwanden. So schreibt Margaret Bennett:

> »The Gaels themselves may never again sing, or hear the songs, in these natural settings captured on Lomax's tapes – the old-style taigh ceilidh was alive in these kitchens, and the way of life was reflected in byre, barn, by the stack-yard, out in the fields, or aboard a fishing vessel or rowing boat.«[249]

Natürlich könne man wegen der kurzen Aufenthaltsdauer auf den Hebriden und aufgrund der Tatsache, dass er keine Dokumentation zum Kontext seiner Sammlertätigkeit, wie beispielsweise ausführliche Informationen zu den einzelnen Songs und seinen Informanten, lieferte, Lomax eine oberflächliche Arbeitsweise unterstellen, so David E. Gregory in seiner Betrachtung von Lomax' Einfluss auf das britische Folk Revival.[250] Dennoch zeigte er, dass die gälische Kultur auf den Hebriden wie auch in Irland eine lebendige ist.[251] Gleichzeitig demonstrierte er die ungeheure Bedeutung des Kassettenrekorders für die weitere systematische Erforschung der vielfältigen schottischen Traditionen. Die Lomax-Aufnahmen[252] bildeten den Grundstein für das Archiv der im Jahr 1951 gegründeten School of Scottish Studies und hatten bei ihrer teilweisen Veröffentlichung im Rahmen der *Columbia World Library of Folk and Primitive Music*-Reihe im Jahr 1953 einen enormen Einfluss sowohl auf Sänger als auch auf Forscher nicht nur in Schottland, sondern auch in Amerika.[253]

Eine der wichtigsten Protagonisten des schottischen Folk Revivals war zweifelsohne Hamish Henderson. Als Dichter, Archivar, Publizist, politischer Aktivist, Organisator, Akademiker und vor allem Sammler von Songs (hauptsächlich Balladen und Scots Songs des schottischen Nordosten) beeinflusste er das Revival wie kein zweiter.

Geboren am 11. November 1919 in Blairgowrie, Perthshire wurde er durch seine Mutter Janet Henderson bereits in frühester Kindheit kulturell doppelt geprägt und wuchs

249 Bennett, Margaret: »The Singer behind the Song and the Man behind the Microphone« (wie Anm. 234, Kap. 2), S. 62.

250 Gregory, David E.: »Lomax in London: Alan Lomax, the BBC and the Folk-Song Revival in England, 1950–1958«, in: Folk Music Journal 8/2 (2002), S. 136–169, www.bluegrassmessengers.com/lomax-in-london-1950-1958.aspx, Stand: 29.02.2016.

251 Die Songkultur der Hebriden war es auch, die Lomax nach eigener Aussage am meisten faszinierte: »My greatest experience was in the Hebrides. Those were the things I've put on the air, just as much as I *possibly* could.« Zitiert nach: Hunt, Ken: »Tracking Tradition«, in Folk Roots 127/128 (1994), S. 56f., hier S. 56.

252 Die Aufnahmen, die Lomax im Sommer 1951 in Schottland machte, hatten einen Umfang von 25 Stunden. Obwohl ein Teil des Materials von Rounder Records in den letzten Jahren wieder neu herausgegeben wurde, ist die Mehrzahl der Aufnahmen (noch) nicht käuflich zu erwerben und auch nicht im Kist o Riches/Tobar an Dualchais-Archiv enthalten. Siehe McVicar, Ewan: »›Dunking their Heels in the Corn and Custard‹« (wie Anm. 239, Kap. 2), S. 45, 58.

253 Bennett, Margaret: »Perthshire to Pennsylvania: The Influence of Hamish Henderson on Transatlantic Folklore Studies«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 74–89, hier S. 79.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sowohl mit Scots als auch der gälischen Sprache auf.[254] Die ersten 5 Jahre verbrachte Henderson mit seiner Mutter in Glenshee, bevor beide zunächst für kurze Zeit nach Irland und schließlich nach Somerset in England zogen.[255] Nach dem Tode seiner Mutter studierte Henderson Deutsch und Französisch am Downing College/Cambridge und half im Sommer 1939 dabei, Juden aus Nazi-Deutschland herauszuschmuggeln. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verließ Henderson Deutschland.[256]

Den Krieg verbrachte er zunächst als Soldat im Pionier Corps, ehe er als Nachrichtenoffizier in Nordafrika und später in Italien stationiert war. Schon vor Ausbruch des Krieges, dessen Beginn er an Großbritanniens Südküste verbrachte, begann er Gedichte zu schreiben und Songs zu sammeln, was er sowohl in Afrika als auch in Italien fortsetzte.[257] Durch italienische Partisanen der Resistenza kam er 1944 auch in Kontakt mit den Schriften Antonio Gramscis.[258] Gramscis *Gefängnisbriefe* wurden von Henderson ins Englische übersetzt und übten einen enormen Einfluss auf dessen Folksong-Konzept aus. Der Zweite Weltkrieg hinterließ einen bleibenden Eindruck bei Henderson, der sich in Werken wie *Ballads of World War II* (1947) und *Elegies for the Dead in Cyrenaica* (1948) niederschlug.[259] Nach dem Krieg kehrte Henderson nach Italien zurück, um Gramscis *Gefängnisbriefe* zu übersetzen, musste das Land jedoch bald darauf wieder verlassen. Als Gast der Olivetti-Familie kam Henderson mit einer technischen Neuerung in Kontakt, dem portablen Kassettenrecorder. Henderson erkannte sofort dessen Potential bei der Sammlung und Archivierung von Folksongs, der er sich für den Rest seines Lebens verschreiben sollte.[260] Obwohl Henderson in erster Linie für sein Bemühen um die Sammlung und Konservierung der traditionellen, mündlich tradierten Kultur Schottlands in Form von Songs und Geschichten bekannt sein dürfte, war er gleichzeitig ein herausragender Poet, dessen Werk noch immer nicht hinreichend gewürdigt wird, wie Eberhard Bort und Mario Relich berichten.[261] Zudem erweiterte er mit seinen eigenen Songs das Repertoire des Folk Revivals, wobei »Freedom Come-All-Ye«, seine Hymne an Frieden, Gerechtigkeit und Freiheit, mittlerweile selbst Bestandteil der musikalischen Tradition Schottlands geworden ist.[262]

---

254 Zu dieser Zeit war das Gälische in Perthshire noch verbreitet (obgleich bereits im Niedergang begriffen), was sich auch in den vielen gälischen Aufnahmen aus den 1950er und 1960er Jahren im Archiv der School of Scottish Studies wiederspiegelt. Siehe ebd., S. 77.

255 Neat, Timothy: *Hamish Henderson – A Biography. Vol. I: The Making of the Poet (1919–1953)*, Edinburgh 2009 [2007], S. 1ff.

256 Ebd., S. 35–40.

257 Ebd., S. 56–142.

258 Ebd., S. 242.

259 Ebd., S. 151–156.

260 Ebd., S. 251.

261 Bort, Eberhard: »Hamish Henderson: The Democratic Muse«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 9–28, hier S. 16f. Vgl. Relich, Mario: »Apollyon's Chasm: The Poetry of Hamish Henderson«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 123–136, hier S. 129.

262 Die Melodie von Freedom Come-All-Ye ist eine Adaption des Pipe March »The Bloody Fields of Flanders«. Eine Aufnahme, auf der Hamish Henderson selbst zu hören ist, findet sich unter School of Scottish Studies: »Freedom Come-All-Ye« (gesungen von Hamish Henderson, aufgenommen

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eins der wichtigsten Verdienste Hendersons ist jedoch die Weitergabe der Songs und Geschichten, die er auf seinen Sammeltrips zusammengetragen hatte, an die nachfolgende Generation. So schreibt Adam McNaughton:

> »The last thing he wishes is to record museum pieces; he wants a tradition that is fermenting and creative […] Hamish Henderson has always valued and encouraged young singers and story-tellers within the tradition.«[263]

Bei all seinen Aktivitäten, sei es die Sammlung, die Archivierung oder die Transmission von Songs und Stories, ließ sich Henderson von einem offenen und dynamischen Folksong-Konzept leiten. Er betrachtete Folk Music als einen sich stetig wandelnden Strom, einen ›Carrying Stream‹, der beständig neue Einflüsse in sich aufnimmt.[264] Traditionen seien nach Henderson nichts »was in Aspik oder gar Beton gegossen ist, sondern […] etwas Lebendiges und lebendig bleibt's dadurch, dass es sich erneuert«[265]. Deutlich wird ein prozesshaftes Verständnis von Tradition[266], wodurch Henderson einen Gegenpol zu Traditionalisten wie beispielsweise MacColl bildet, und die Betrachtung des Folk Revivals als soziale Bewegung. So antwortete Henderson 1973 in einem Interview mit Geordie McIntyre auf die Frage, ob die Explosion an neu geschriebenen Songs ein Beleg für den Erfolg des Folk Revivals seien:

> »Absolutely. The revival will sink or swim by its capacity to throw up new and constantly fresh thinkers and writers who will be open and free to take and adapt anything. The health of the whole set up depends on the musician's freedom of movement.«[267]

Und das frühere Mitglied der Battlefield Band Brian McNeill schreibt über Hendersons Werk und musikalisches Konzept:

1960 von Arthur Argo, Track ID: 82868), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/82868, Stand: 02.03.2021.

263 MacNaughton, Adam: »Hamish Henderson – Folk Hero«, in Chapman 42 (1985), S. 22–29, hier S. 23.

264 Gab sich Henderson zu Beginn traditionalistisch, änderte sich seine Einstellung mit der Zeit. So begrüßte er Veränderungen, beispielsweise die musikalischen Experimente eines Martyn Bennett, und war fest davon überzeugt, dass diese die Tradition stärken würden. Das Bild des ›Carrying Stream‹ ist überaus passend, ist doch auch ein Strom oder Fluss veränderlich in seinem Lauf und seiner fluiden Gestalt, dennoch drängt er unaufhaltsam voran. Er steht somit für die Veränderlichkeit musikalischer Traditionen wie auch die fluide Gestalt des Folk Revivals. Vgl. Interview mit Eberhard Bort, Z. 200–215.

265 Ebd., Z. 353f.

266 Diese prozesshafte Veränderung beschreibt nach Henderson »[…] what happens to folk songs when they begin to take on a life of their own – start shedding some things, accruing others – generally taking on a new and changing form«. Zitiert nach: Neat, Timothy: *Hamish Henderson – A Biography. Vol. I* (wie Anm. 255, Kap. 2), S. 368.

267 Zitiert nach: McIntyre, Geordie: »A Singer's Perspective«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 35–45, hier S. 39.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »He gave the new singers old songs, he encouraged cross-fertilisation at every level and, as a result, he succeeded in presenting Scotland and its traditions as a living and healthy organism«[268]

Diese offene Einstellung Hendersons zeigt sich in seiner Begeisterung sowohl für die großen Balladen oder ›Muckle Sangs‹ des Schottischen Nordostens und den Songs von Source Singers wie Belle Stewart oder Jeannie Robertson wie auch den experimentellen Umgang mit der musikalischen Tradition im Werk von Martyn Bennett, dessen Musik er – nach Hören des finalen Schnitts der CD *Grit*[269] – als »brave new music«[270] bezeichnete.

Eine wesentliche Grundlage von Hendersons Folksong-Konzept stellen die Ansichten Antonio Gramscis dar, die dieser in seinen *Gefängnisbriefen* ausführt. Dort definiert er »popular song« als:

> »those written neither by the people nor for the people, but which the people adopt because they conform to their way of thinking and feeling […] since what distinguishes a popular song within the context of a nation and its culture is neither its artistic aspect nor its historical origin, but the way in which it conceives the world and life, in contrast with official society.«[271]

Zwar bezieht sich Gramsci auf »popular song«[272], doch begründen diese Ausführungen Hendersons breite Auslegung von ›Tradition‹ oder ›Folk Song‹ im Gegensatz zur restriktiven, auf ›Historizität‹ und ›Unberührtheit‹ (von westlicher Popularmusik) bzw. ›Authentizität‹ basierenden Definition der Child/Sharp-Schule sowie dessen Ansicht, dass Folk Songs bzw. ›Folk Arts‹ im weiteren Sinne eine Form und Möglichkeit bieten, sozialen Protest zu artikulieren und somit Ausdrucksformen eines »rebel underground«[273] darstellen, denen eine spezifische Sicht (nämlich die der einfachen Menschen bzw. ›Working Class‹) auf die Gesellschaft inhärent ist.[274] Dies gilt für Bothy Ballads, die das Leben der

---

268 McNeill, Brian: »Champion of the Oral Tradition«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 29–34, hier 33f.

269 Auf dieser CD vermischt Bennett gesampelte Aufnahmen von Source Singers wie Jeannie Robertson oder Davy Stewart mit elektronischer Musik bzw. Techno-Beats. Der Track »Liberation« beinhaltet einen gälischen Psalm, der in gleicher Weise musikalisch verarbeitet wird. Ein geplantes Projekt, das sich ausschließlich gälischen Psalmen widmen sollte, konnte durch den frühen Tod Bennetts im Jahr 2005 nicht mehr realisiert werden. Siehe: Bennett, Martyn: *Grit* (Real World, 2003).

270 Hamish Henderson in einem Brief an Martyn Bennett vom 19. Dezember 2001. Zitiert nach: Bennett, Margaret: *›It's Not the Time You Have…‹. Notes and Memories of Music-making with Martyn Bennett*, Crieff 2006, S. 61.

271 Zitiert nach: Gibson, Corey: »Gramsci in Action: Antonio Gramsci and Hamish Henderson's Folk Revivalism«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 239–256, hier S. 243.

272 In seinem Beitrag »It Was in You That It A' Began« in Cowens Sammelband *The People's Past* übersetzt Henderson den Ausdruck sogar direkt mit »Folksong«. Siehe Henderson, Hamish: »It Was in You That It A' Began«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 4–15, hier S. 13.

273 Ebd., S. 8.

274 Gibson, Corey: »Gramsci in Action« (wie Anm. 271, Kap. 2), S. 244.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einfachen Farmarbeiter im Nordosten Schottlands reflektieren, genauso wie für die Protest Songs der 1950er und 1960er Jahre.

Wie Gramsci war Henderson der Auffassung, dass die ›Folk Arts‹ Ausdruck des kulturellen Lebens der Menschen sind, an dem Henderson bei seinen Sammeltrips intensiv teilnahm,[275] insbesondere am Leben der Travellers[276], zu denen er einen engen Kontakt pflegte (vor allem zu den Stewarts of Blairgowrie), wie Sheila Stewart berichtet.[277] Dies resultierte nicht nur in einer enormen Ausbeute an Songs und Balladen[278], bei deren Weitergabe die Travellers eine zentrale Position einnahmen, Henderson verhalf diesem oft marginalisiertem Teil der Bevölkerung auch zu einer größeren Sichtbarkeit und Akzeptanz unter den Nicht-Travellern. Schließlich führte sein starkes Engagement zur ›Entdeckung‹ von herausragenden Source Singers und Tradition Bearers wie Belle Stewart und Jeannie Robertson.

Der Edinburgh People's Festival Cèilidh 1951

Für Henderson waren Folk Songs eine Alternative und Alteritätserfahrung zur offiziellen Kultur(politik).[279] Die Tradition Bearers ihrerseits waren Teil einer subalternen Kultur, einer »Underground«-Kultur, wie Gary West schreibt, in der Hinsicht, als dass sie nicht Teil der offiziellen (Mainstream)Kultur waren, keine Stimme hatten und nicht in den Medien wie etwa der BBC repräsentiert waren. Dies zu ändern und subalterne und hegemoniale (bzw. ›offizielle‹) Kultur miteinander zu vereinen, um auf diese Weise eine neue, moderne Kultur zu erschaffen, frei vom Tartan-Kitsch der Vergangenheit, war das erklärte Ziel Hendersons.[280] Dazu brachte er die Sängerinnen und Sänger aus der

275 Ebd., S. 245f.

276 Die Travellers bilden in den schottischen Highlands und Lowlands distinkte ethnische Gruppen nomadisch lebender Menschen, die sich in der Vergangenheit oft Diskriminierung durch die Mehrheitsgesellschaft ausgesetzt sahen. Sie bestritten ihren Lebensunterhalt häufig durch Perlenfischen, Beerenpflücken oder Zinnschmieden (daher rührt die als abwertend empfundene Bezeichnung ›tinker‹). Highland Travellers werden auch als Summer Walkers bezeichnet. Seit den 1950er Jahren sind viele Travellers sesshaft geworden. Travellers haben eine bedeutende Rolle bei der Transmission gälischer und Scots Songs und Balladen gespielt. Bekannte Travellers im Kontext traditioneller Musik waren Jeannie Robertson und Lizzy Higgins oder auch Belle und Sheila Stewart.

277 Stewart, Sheila: »Hamish Henderson: A Traveller's Tale«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 46–52.

278 Bezüglich der Sammlung von Folk Songs unter den Stewarts of Blair, die alljährlich zum Beerensammeln auf den Feldern von Blairgowrie zusammenkamen, konstatierte Henderson: »It was like holding a tin can under Niagara Falls«. Zitiert nach: Ebd., S. 46.

279 Er bezeichnete es als »an alternative to official bourgeois culture«. Zitiert nach: Finlay, Alec: »A River That Flows On«, in: Henderson, Hamish: *Alias MacAlias. Writings on Songs, Folk and Literature* (herausgegeben von Alec Finlay), Edinburgh 2004 [1992], S. xvii–xxxiii, hier S. xxi. An dieser Stelle sei auch noch einmal auf den Oppositionscharakter verwiesen, den Tamara Livingston musikalischen Revivals zuschreibt: »Revivalists position themselves in opposition to aspects of the contemporary cultural mainstream […] and offer a cultural alternative«. Siehe Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 66.

280 Gary West, *Voicing Scotland*, S. 165f. Damit positionierte sich Henderson, der mit seinem holistischen Ansatz nicht zwischen (Folk) Songs und Literatur, sowie zwischen ›Folk Culture‹ und ›High Art‹ unterschied, in scharfem Kontrast etwa zu Hugh MacDiarmid, der den ›Wert‹ schottischer Kultur zuvorderst in der ›hochkulturellen‹ Literatur, getragen von einer intellektuellen Elite, sah und

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Peripherie Schottlands auf die Bühnen der Hauptstadt Edinburgh. Ein wichtiger Schritt dabei war die Etablierung der People's Festival Ceilidhs in den Jahren 1951–1954.

Im Jahre 1944 wurde in London die Gründung eines internationalen Kunstfestivals in Edinburgh beschlossen, das zum ersten Mal am 24. August 1947 in der St. Gile's Cathedral auf der Royal Mile eröffnet wurde. Die Idee stammte von Rudolf Bing, dem damaligen Manager des Glyndebourne Opern Festival und späteren langjährigen Leiter der Metropolitan Opera in New York. Weitere Mitbegründer waren unter anderem Henry Harvey Wood, Leiter des British Council in Schottland, Sidney Newman, Reid Professor of Music an der Edinburgh University und der Lord Provost (Gemeindevorsitzender) von Edinburgh, Sir John Falconer.[281] Die Gründe dafür waren verschiedener Natur: Zum einen sollte es der Nachkriegsmüdigkeit der Bevölkerung entgegenwirken, geistige Erneuerung bringen und zur Völkerverständigung beitragen. Schließlich standen auch – wie bei allen Kunstfestivals – finanzielle Interessen bei der Entscheidungsfindung Pate. So sollte das Festival gleichzeitig der schottischen Tourismusindustrie Vorschub leisten (1946 wurde das Scottish Tourist Board gegründet) und der angeschlagenen britischen Wirtschaft im Allgemeinen neuen Auftrieb geben.[282] In seiner Anlage unterschied sich das Edinburgh International Festival von Vorkriegsfestivals derart, als dass der Fokus nicht auf einem bestimmten Künstler oder Komponisten und seinem Werk lag, sondern eine breites Angebot für die Zuschauer bereithalten würde, von orchestraler Instrumentalmusik über Oper und Ballett bis hin zu Theateraufführungen.[283]

Schnell stellte sich jedoch heraus, dass die Veranstaltungen des Edinburgh International Festival hauptsächlich Kunstmusik und ›High Art‹ zum Gegenstand haben würden und schottische Kulturbeiträge eher »zufälliger Natur« sein würden, »the big attractions are to be from London and abroad«[284], was Hugh MacDiarmid in seiner typisch überspitzten Art zu folgendem Kommentar verleitete:

> »It is to my mind absurd that a city which has always treated the arts so meanly can suddenly blossom forth as a great centre of world-culture. It is like giving the

nicht etwa in den traditionellen Songs der Tradition Bearer. MacDiarmid beschrieb Folk Songs als »inherently antithetical to the demands of modern literature« und würdigte sie herab als »moribund, outmoded form, perhaps useful to a pre-industrial population, yet redundant in the face of contemporary ›demands for higher and higher intellectual levels‹«, während Henderson ihm »elitism« und »alienation […] in contemporary society« vorwarf. Diese gegensätzlichen Positionen fanden ihren Höhepunkt in einem öffentlich ausgetragenen und als »Folk-song Flyting« bezeichneten Disput auf den Seiten des *Scotsman* im Jahr 1964. Siehe Gibson, Corey: »The Folkniks in the Kailyard: Hamish Henderson and the ›Folk-song Flyting‹«, in: Bell, Eleanor/Gunn, Linda (Hg.): *The Scottish Sixties*, Scottish Cultural Review of Language and Literature, Bd. 20, Amsterdam/New York 2013, S. 209–225, hier S. 209f. Vgl. Henderson, Hamish: »Freedom Becomes People«, in: Chapman 42 Vol. 8/5 (1985), S. 1.

281 Bartie, Angela: *The Edinburgh Festivals: Culture and Society in Postwar Britain*, Edinburgh 2013, S. 23ff.

282 Ebd., S. 2. Vgl. Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 35–43, hier S. 35.

283 Bartie, Angela: *The Edinburgh Festivals* (wie Anm. 281, Kap. 2), S. 5.

284 James Bridie, Mitglied des Organisationskomitees, in einem Brief vom April 1946. Zitiert nach: Ebd., S. 52.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

content of a University Honours Course all at once to a class of mentally defective children.«[285]

Die führenden Protagonisten des schottischen Folk Revival wie Hamish Henderson und Norman Buchan reagierten mit Unverständnis auf die Tatsache, dass die Hauptstadt Schottlands Gastgeber eines internationalen Festivals sein würde, die traditionelle Kultur jedoch nahezu komplett ausgespart werden sollte (und wenn im Programm vertreten, dann als Kunstlied-Arrangement)[286], zudem die einfache Bevölkerung den meisten Veranstaltungen aufgrund hoher Ticketpreise ohnehin nicht beiwohnen konnte. So schrieb Buchan diesbezüglich:

»Aw Princes Street was in a rout
An plagued by every kind o' tout.
The rich hae tickets but we're without –
They're ower dear at the Festal-o.«[287]

Als Gegengewicht zum offensichtlich elitären Habitus des Edinburgh Festivals entschied man sich, nicht etwa wie 1949 von MacDiarmid vorgeschlagen, die Veranstaltungen zu boykottieren,[288] sondern für das Jahr 1951 unter der Führung von Martin Milligan ein eigenes *People's Festival* zu organisieren mit dem Ziel, das Edinburgh Festival näher an die ›Durchschnittsbevölkerung‹ zu bringen und die schottische Kultur für eben diese zugänglich zu machen – unter anderem dadurch, dass die Ticketpreise niedrig gehalten werden sollten. Das ins Leben gerufene Edinburgh Labour Festival Committee umfasste 40 Personen aus verschiedenen Gewerkschaften, der Workers' Music Association, der örtlichen Labour League of Youth, des Weiteren Mitglieder der Labour Party sowie Künstler, Dichter und weitere Personen aus der Kulturszene.[289] Dadurch erfolgte gleichzeitig eine starke Verbindung des Festivals mit der politischen Linken.

Die Bemühungen waren letztlich von Erfolg gekrönt: das First People's Festival erstreckte sich vom 26. August bis zum 1. September 1951. Das Programm war überaus vielfältig und beinhaltete Theaterstücke (unter anderem das von Ewan MacColls *Theatre Workshop* aufgeführte Stück *Uranium 235* über die atomare Bedrohung in der Gegenwart), Konzerte, Filmvorführungen sowie Vorlesungen von MacColl, MacDiarmid und Henderson »to show how all forms of cultural activity, at their best, depend on ordinary working people«.[290] Von besonderer Bedeutung war jedoch der *First People's Festival Ceilidh*. Ursprünglich initiiert, um MacColls Theatre Workshop finanziell zu unterstützen,[291] wurde

285 Zitiert nach: Ebd., S. 52.

286 Ailie Munro bemerkt hierzu: »The official attitude can be assessed by the notes on a play performed in 1947 which included ›folksong arrangements of great felicity… and sung with natural charm by an octet of fine voices‹«. Siehe Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 28.

287 Zitiert nach: MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 183.

288 Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954« (wie Anm. 282, Kap. 2), S. 36.

289 Ebd., S. 37.

290 Ebd., S. 38.

291 McVicar, Ewan: »Introduction«, in: Booklet zu Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Veranstaltung in der Oddfellows Hall vom 31. August 1951 ein Katalysator für das Folk Revival der 1950er und 1960er Jahre, denn zum ersten Mal wurden durch Source Singers wie John Strachan, Jessie Murray, Blanche Wood, Jimmie MacBeath, Calum Johnston und Flora MacNeil (allesamt Sängerinnen und Sänger, die Henderson zuvor auf seinen Sammeltrips mit Lomax aufgenommen hatte) einem städtischen Publikum traditionelle Songs in Scots und Gälisch präsentiert, befreit von Adaptionen, Kunstliedarrangements, Zensur und ›Kennedy-Fraser-Patina‹.[292] Der Cèilidh sollte zeigen:

> »Look, we have here in Scotland – and up to now it hasn't received any attention from the big Festival – this fantastic tradition of popular culture, both Gaelic and Scots…and here it is!«[293]

Die Instrumentaltraditionen Schottlands waren lediglich durch den Piper John Burgess vertreten. Seine Anwesenheit auf dem Cèilidh war jedoch von enormer Bedeutung, denn dadurch wurde das Piping aus dem Militär- und Wettbewerbskontext herausgelöst, in dem es nach der fehlgeschlagenen Jacobite Rebellion von 1745 fast ausschließlich zu hören war. Die vormals separierte Piping Tradition wurde somit auf dem People's Festival Ceilidh mit der Song Tradition im Carrying Stream des Folk Revivals vereint und wieder »back towards the people« gebracht.[294]

Es war eine glückliche Fügung, dass Alan Lomax an diesem Abend zugegen war und die Beiträge aufzeichnete.[295] Wenngleich die Aufnahmen einen Schwerpunkt auf der Scots Song und Balladen-Tradition erkennen lassen[296], gaben Calum Johnston (dessen

---

292 Hamish Henderson über das Ziel des Ceilidhs: »In Scotland […] there is still an incomparable treasure of folk song and folk music. Very little is known to the ordinary Scottish public, and even less to the world public which is patron to the Edinburgh International Festival. What is known is often irredeemably spoilt by normal ›concert-hall‹ technique and arrangements. The main purpose of this Ceilidh will be to present Scottish folk song as it should be sung.« Siehe Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954«, S. 39. Die Aussage »as it should be sung« zeugt von einer anfänglich traditionalistischen Haltung Hendersons. Doch ging es ihm darum, vor allem dem städtischen Publikum eine Alteritätserfahrung zu dem zu bieten, was es bis dato gewohnt war zu hören. Dass Henderson seine Haltung im Laufe der Zeit geändert hat, ist bereits dargelegt worden.

293 Hamish Henderson zitiert nach: Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 28.

294 West, Gary: »Piping and the Folk Revival«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 106–108, hier S. 107.

295 Die Aufnahmen erschienen im Jahr 2005 innerhalb der von Rounder herausgegebenen *Alan Lomax Collection*. Es ist offensichtlich, dass für die vorliegende Ausgabe nicht alle Aufnahmen verwendet worden sind. Zudem wurden die Tracks schon während der Aufnahme teilweise geschnitten, insbesondere der zum Teil frenetische Jubel des Publikums, was auch der begrenzten Kapazität der Magnetbänder geschuldet war. Die Publikumsreaktionen zeugen von einer begeisterten Aufnahme, vor allem auch der gälischen Songs. Gleichzeitig bekommt der Hörer einen unmittelbaren Eindruck nicht nur von Hamish Hendersons humorvoller Art als Moderator des Abends, sondern auch von der gelösten Atmosphäre während des Cèilidhs – insbesondere auch dadurch, dass beispielsweise die Ankündigung zur Pause, während der Tee und Kuchen gereicht wurde, nicht herausgeschnitten wurde.

296 Auf der Rounder-Ausgabe der Lomax-Aufnahmen stehen 17 Scots Songs und Border Ballads sechs gälische Songs und drei Pipe Tunes gegenüber. Auf dem Cèilidh wurde noch mindestens ein weiterer gälischer Song von Flora MacNeil interpretiert, denn Norman Buchan äußert sich in einer

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schwester Annie Johnston Marjory Kennedy-Fraser maßgeblich bei ihrem Sammeltrip auf Barra unterstützt hatte[297]) und insbesondere die damals 23-jährige Flora MacNeil dem anwesenden Publikum einen kleinen aber intensiven Einblick in die Welt der gälischen Songs. Mit »Òran Eile don Phrionnsa« [Another Song to the Prince] und »Mo Rùn Geal Òg« [My Fair Young Love] warfen beide einen jeweils unterschiedlichen Blick auf den Jakobitenaufstand von 1745. Während der erstgenannte Song ein Loblied auf Charles Edward Stewart darstellt, beklagt das lyrische Ich im zweiten Song das Leid, das Prince Charlie über die Highlandbevölkerung gebracht hat.[298]

Aufgrund des enormen Erfolgs wurde die Dauer des People's Festivals im Folgejahr auf drei Wochen verlängert (17. August bis 7. September 1952) und durch die Unterstützung von 50 Organisationen (im Vergleich zu 17 im Vorjahr) noch stärker in der Gesellschaft verankert.[299] Auch während des zweiten Festivals wurden wieder Konzerte veranstaltet, Theatervorstellungen gegeben, Filme vorgeführt und Vorträge gehalten, unter anderem über die Musik Beethovens. Auch wurde eine Reihe von Beethoven-Konzerten veranstaltet,[300] was klar das Ziel der Veranstalter erkennen lässt, die traditionelle Kultur Schottlands mit der Kultur abendländischer Kunstmusik in einem Festival zu verbinden, und zu zeigen, dass diese sich nicht zwangsläufig einander ausschließen. MacColls Theatre Workshop kehrte mit dem Stück *The Travellers* zurück und auch der so erfolgreiche Ceilidh wurde wiederholt, diesmal zu Ehren des 60. Geburtstags von Hugh MacDiarmid, der persönlich anwesend war. Mit Calum und Annie Johnston, Kitty und Marietta MacLeod von der Isle of Lewis sowie dem Dichter Sorley Maclean war erneut ein starke gälische Komponente im Programm vertreten. Allerdings geriet der Theatre Workshop und im Zuge dessen das People's Festival als Ganzes in den Verdacht der Verbreitung kommunistischer Propaganda (der Schatten des McCarthyismus hatte inzwischen auch Großbritannien erreicht), weshalb zunächst der Scottish Trade Union Congress und kurz darauf die Labour Party in der Folge ihre finanzielle Unterstützung entzogen. Zwar konnten 1953 und 1954 durch Spenden noch einmal kleinere Festivals organisiert werden – auf dem dritten People's Festival Ceilidh wurde die von Hamish Henderson ›entdeckte‹ großartige Balladensängerin Jeannie Robertson erstmals dem städti-

---

Rückschau auf das Ereignis: »[…] Flora MacNeil was singing ›The Silver Whistle [Có Sheinneas An Fhideag Airgid]‹ – beautiful! I'd never heard anything like this.« Zitiert nach: McVicar, Ewan: »The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 185–230, hier S. 185. An dem Verhältnis zwischen Scots und Gaelic Songs dürfte das jedoch nichts geändert haben, denn es wurden auch noch weitere Scots Songs interpretiert. Dieses ungleiche Verhältnis ist insofern nachvollziehbar, als dass das Publikum zunächst an diese ihr fremde Musik, vor allem jedoch die fremde Sprache herangeführt werden musste. Der geringe Anteil an Instrumentalmusik kann dadurch erklärt werden, als dass das Folk Revival zunächst ein Song Revival war. Das instrumentale Revival begann in den späten 1960er Jahren und entwickelte sich vor allem in den 1970er Jahren.

297 Morag MacLeod im Booklet zu Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005), S. 29.

298 Beide Songs wurden von Capercaillie auf ihrem Album *Glenfinnan (Songs of the '45)* (Survival, 1995) interpretiert.

299 Fox, Collin: »Time for a People's Festival«, in: Frontline 5/1 (2001),www.redflag.org.uk/frontline/five/05festival.html, Stand: 27.02.2014.

300 Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954«, S. 40.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Publikum vorgestellt – ein fünftes Festival konnte jedoch mangels hinreichender Finanzierung nicht mehr veranstaltet werden.[301]

Jedoch dadurch, dass im Publikum der Festival Ceilidhs spätere Schlüsselfiguren und Core Revivalists saßen, die dort zum Teil erstmals in Kontakt mit traditioneller schottischer Musik kamen, wie beispielsweise Norman Buchan[302], hatten die vier Festivals einen enormen Einfluss auf das Folk Revival der nachfolgenden Jahre. Vor allem durch die Verdienste von Henderson, Maclean und Lomax konnte gezeigt werden, dass die schottische Songkultur – sowohl in Scots als auch in Gälisch – eine lebendige Tradition ist, denn im Gegensatz zu den Bemühungen von John Lorne Campbell oder Frances Tolmie, die vorrangig um die Konservierung und schriftliche Fixierung der gälischen Songs bemüht waren, wurden diese auf den People's Festivals aufgeführt und zwar in einem öffentlichen, konzertanten und nicht privaten oder arbeitsgebundenen Kontext, wie es auf den Hebriden oder in den gälischsprachigen Gebieten der Highlands praktiziert wurde. Somit konnte dem Publikum der tatsächliche Sound vor allem auch der gälischen unbegleiteten Songs präsentiert werden, denn obgleich es vereinzelt Aufnahmen gab, waren es in der Regel adaptierte Versionen, zumeist mit Klavierbegleitung, die kein Massenpublikum erreichten.[303] Die Möglichkeit, ihre Songs einem interessierten Publikum in der

301 Ebd., S. 41ff. Dass jedoch Folk Music auch nach Einstellung des People's Festivals ein bedeutender – wenngleich inoffizieller – Teil des Edinburgh Festivals geblieben war, davon zeugt beispielsweise die Zusammenstellung *Edinburgh Folk Festival Vol. 1* (Decca, 1963). Eric Winter erklärt hierzu in den Liner Notes: »Somewhere about the fringe of the fringe of the fringe of the Edinburgh Festival there was great deal of folk music going on. […] right at the outer edges of the festival there were always a lot of unannounced good things to be had, provided by people who no doubt believed that Edinburgh presents them with an ideal platform for their wares. […] Much of this folk festival took place in odd pubs and coffee bars and most of it was unadvertised, but those lucky enough to find it lapped it up.« Als Reaktion auf die zum Teil hohen Ticketpreise des Edinburgh Festival Fringe (das seinerseits einst als Gegenprogramm zum Edinburgh Festival ins Leben gerufen worden war) ist das People's Festival 2002 durch Colin Fox wiederbelebt worden. Vgl. Fox, Colin: »Time for a People's Festival« (wie Anm. 299, Kap. 2).

302 So erinnert sich Buchan an den First People's Festival Ceilidh: »Looking back, I know that though the evening was devastatingly new to me, it really shouldn't have been […] The revival didn't really start that night at the Festival Ceilidh. Things were going on, it's just that we didn't know about it. There were still ballad singers going around […] But no one said to us, ›Look these things matter. They matter for you in the cities. You should listen to this and learn‹« . Zitiert nach: McVicar, Ewan: »Introduction« (wie Anm. 291, Kap. 2), S. 5. Norman Buchans Involvierung in die People's Festivals war auch deshalb von Bedeutung, weil er als Lehrer an der Rutherglen Academy eine neue junge Generation von Schülern (und späteren Revivalmusikern) an die musikalische Tradition Schottlands heranführen konnte.

303 Auch Ewan MacColl selbst unterstreicht die Bedeutung der People's Festival Ceilids für die Wahrnehmung traditioneller Musik in Edinburgh zu der Zeit: »There must be hundreds of Edinburgh folk who heard their first traditional song at those splendid affairs.« Siehe MacColl, Ewan: »Ewan MacColl on Hamish«, in: Tocher 43 (1991), S. 13f., hier S. 14. Und weiter schreibt John MacInnes über das Wirken Dolina Maclennans in Edinburgh: »When Dolina came to work in Edinburgh in the 1950s, her exposition of Gaelic song came as a revelation to audiences whose experience had hitherto been limited to that of Gaelic singing on the more fashionable public platforms of that time.« Siehe MacInnes, John: »Foreword«, in: *Dolina – An Island Girl's Journey*, Laxay 2014, S. xif., hier S. xii. Was MacInnes damit genau meint, erläutert Maclennan an anderer Stelle im Buch: »My musical style was quite different to what most other Gaelic singers were offering

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hauptstadt zu präsentieren, stärkte zugleich das Selbstvertrauen der Source Singers in ihre Tradition.

Dass die People's Festival Cèilidhs die gälische Songkultur einem breiteren urbanen Publikum zugänglich machten, bedeutet jedoch nicht, dass in den Zentren wie Edinburgh und Glasgow diese nicht zuvor präsent war. Durch historische Ereignisse wie die Highland Clearances und Hungersnöte aufgrund von Missernten, vor allem aber auch durch eine enorme Nachfrage an Arbeitskräften durch die Industrialisierung, kam es insbesondere im 19. Jahrhundert zu starken Migrationsbewegungen von den Highlands und Islands in die Städte. Dort bildete sich eine große und eng verbundene gälische Community, vor allem in Glasgow.[304] Neuankommende Gälen griffen auf ein Netzwerk von Freunden und Verwandten, aber auch Institutionen zurück, das die soziale Integration sowie die Beschaffung einer Unterkunft und den Eintritt in den Arbeitsmarkt erleichterte.[305] Zu diesen Institutionen gehörten Island Societies wie die Glasgow Islay Association oder auch die Glasgow Skye Association. Diese organisierten regelmäßig soziale Events,[306] deren integraler Bestandteil gälische traditionelle Musik war. So ist auf der Homepage der Glasgow Islay Association zu lesen:

> »Socially the Gaels met in halls and rooms and although the Ceilidh became more formalised with platforms and piano accompaniment they still served their original purpose. Friends came together, news of home was swapped, songs were sung and stories told. Pipes and fiddles were played and for a magic hour or two the audience were oblivious to the noise and bustle of the city as they were returned in spirit to their own Tir nan Og.«[307]

---

in and around Edinburgh at the time. The traditional singers Kitty and Marietta Macleod had left by then and Flora MacNeill [sic!] had returned to Barra before I arrived. Some Gaelic singers sang in a trained kind of style that was acceptable at the National Mòd, but not on the folk scene. Other like Annag MacLeod and Agnes MacLennan sang traditional songs at the Saturday ceilidhs in the West End Hotel nut, again, not on the folk scene. Then you had the wonderful voices of Joan MacKenzie and Calum Kennedy, who sang in the theatre and at big concerts, but also not considered folk.« Siehe ebd., S. 72. Und weiter schreibt sie: »So many people have said that those nights in the Waverley [Dolinas Live Sessions in der Waverley Bar zusammen mit Robin Gray] were the start of their awareness of Gaelic.« Siehe ebd., S. 75. Vgl. Harper, Colin: *Dazzling Stranger* (wie Anm. 204, Kap. 2), S. 59.

304 Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 65f. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts habe die Zahl der highlandstämmigen Einwohner Glasgows beinahe 15.000 bzw. 4,54 Prozent betragen. Nicht alle davon können jedoch der gälischsprachigen Community zugerechnet werden. Die Glasgow Islay Association gibt die Zahl der Gälischsprecher in Glasgow mit Bezug auf den Zensus der Jahre 1881 und 1901 mit 11.000 bzw. 18.500 an. Siehe Glasgow Islay Association: »The Gaels and Glasgow«, www.ileach.co.uk/glasgow-islay/history/index.html, Stand: 05.03.2021.

305 Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 66.

306 Diese Events wurden unter anderem im 1925 gegründeten »Welcome Club« und von 1961 bis 1979 im Highlander's Institute organisiert. Siehe Glaschu Project: »Highlander's Institute«, https://glaschu.net/highlanders-institute/, Stand: 08.03.2021.

307 Glasgow Islay Association: »The Gaels and Glasgow« (wie Anm. 304, Kap. 2).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Demnach gab es durchaus eine prosperierende kulturelle, gälische Szene in Glasgow, wenn man wusste, wo man zu suchen hatte. Gleichwohl erklärt die gälische Sängerin, Clàrsach-Spielerin und Moderatorin Mary Ann Kennedy im Interview:

> »Well, they were big and self-sufficient in the 50s. There were huge things but they belonged to that big strong community all of its own. And other people would have found their entertainment elsewhere. I think you've got to remember that at that time the community would be much more clearly defined. The language would be that much stronger in the cities, in certain parts of the city, you know, where the community were still living close together. And so the kind of [today's] concept of building bridges and making connections…That's now. Then, it was a different expectation and a different need. You wanted to meet people who came from where you came from, who maybe spoke the language you spoke, who could sing the choruses of the songs that you knew, who could dance the dances that you danced. You know, who knew your family, who knew the same path that you'd taken, that had stuff in common. And the music and the dancing and the entertainment was the kind of cement that kept those communities together […]«[308]

Gälische traditionelle Musik bildete somit den ›Sozialkitt‹ der urbanen Communities. Sie war Mittel der kulturellen Identifikation und der Konstruktion von Zugehörigkeit. Da jedoch die gälischen Gemeinschaften wenn nicht abgeschlossen, so doch relativ unabhängig neben dem Rest der Bevölkerung existierten, war es verständlich, dass ein großer Teil des urbanen Publikums der People's Festival Cèilidhs zuvor nicht mit der dort präsentierten gälischen Liedkultur in Kontakt gekommen war.

Die School of Scottish Studies

Wie bereits dargelegt worden ist, wurde das Sammeln von traditionellen gälischen und Scots Songs in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zumeist von Einzelpersonen, interessierten Amateuren, betrieben (zum Teil ohne konsistente Systematik), wie beispielsweise John Francis Campbell, Alexander Carmichael oder Frances Tolmie. Zwar konnte unter Mitwirkung von John Lorne Campbell im Jahre 1947 das Folklore Institute of Scotland gegründet werden, jedoch fehlte weiterhin eine grundsätzliche Institutionalisierung der Sammlung von traditionellen Songs auf wissenschaftlicher Basis unter Nutzung von moderner Aufnahmetechnik wie sie beispielsweise in Irland durch die 1935 gegründete Irish Folklore Comission oder aber auch das bereits im Jahre 1914 etablierte Landmåls- och Folkminnesarchivet (Institute for Dialect and Folklore Research)[309] in Uppsala praktiziert wurde, so John Lorne Campbell in einem Beitrag im *Scotsman* aus dem Jahr 1949.[310]

Diese Situation änderte sich grundlegend mit der Einrichtung der School of Scottish Studies im Jahr 1951. Deren Aufgabengebiet erstreckte sich nicht nur auf die Sammlung

308 Interview mit Mary Ann Kennedy (wie Anm. 1 der Einleitung), Z. 440–450.

309 Hedblom, Folke: »The Institute for Dialect and Folklore Research at Uppsala, Sweden«, in: The Folklore and Folk Music Archivist 3/4 (1961), S. 1–2.

310 Campbell, John Lorne: »Gaelic Folk-Songs: Work of Collectors«, in: The Scotsman, 17. September 1949, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von gälischen und Scots Songs, Balladen und Geschichten (obwohl das ein vorrangiges Ziel war), sondern beispielsweise auch auf die Bereiche der Archäologie und materiellen Kultur. Vor allem sollte sie die wissenschaftliche Disziplin der Folklore Studies in Schottland etablieren, da es in diesem Bereich, wie bereits oben erwähnt, einer akademischen Tradition mangelte.[311] Diesem Umstand wurde durch die Angliederung der Schule an die Faculty of Arts der Universität Edinburgh im Jahr 1965 (heute Department of Scottish and Celtic Studies) Rechnung getragen, sowie durch die Etablierung von Undergraduate- und später Postgraduate-Studiengängen ab 1971.[312]

Die School of Scottish Studies begann zunächst mit einem kleinen Personalbestand. Zu den frühen Mitarbeitern gehörten die Gründer Calum Maclean und Hamish Henderson (bis 1955 als freier Mitarbeiter) wie auch der Komponist und Musikwissenschaftler Francis Collinson. Durch die kontinuierliche Arbeit dieser und anderer Forscher konnten im Laufe der vergangenen 60 Jahre über 13.000 Stunden Audiomaterial zusammengetragen werden, wobei die Aufnahmen in Zusammenarbeit mit Lomax die Basis bildeten und die Entscheidungsträger an der Universität von Edinburgh vom Reichtum der mündlich tradierten Folk Culture aus Stories, Songs, Bräuchen, Rezepten und vielem mehr, die es aufzunehmen galt, überzeugte. »The tapes were the very origin of the school, boy they really did shake them«, so Henderson.[313] Neben Balladen und gälischen und Scots Songs umfassen die Audiotapes auch Instrumentalmusik, insbesondere Pipe- und Fiddlemusik. Darüber hinaus lässt sich durch die Integration externer Sammlungen auch traditionelle Musik aus dem restlichen Europa, der Appalachen-Region und Asien finden. Obgleich das Audiomaterial das Herzstück der Archive bildet, beherbergt die School of Scottish Studies auch ein umfassendes Archiv von über 40.000 überwiegend historischen Fotografien sowie ein beträchtliches Manuskriptarchiv mit Handschriften in Englisch, Scots und Gälisch.[314]

Wie die Auftritte auf den Ceilidhs der People's Festivals hatten auch die Sammeltrips der Forscher einen positiven Effekt zum einen auf das Selbstbild der Tradition Bearers, zum anderen auch auf das Repertoire der Sänger- und Geschichtenerzähler. So berichtet Flora MacNeil über die Bedeutung der frühen Feldaufnahmen auf Barra durch Calum Maclean und Seamus Ennis:

> »Those early collectors in Barra made people realize that they had something very important to give […] it stimulated them to remember songs they had not sung for a long time.«[315]

Allerdings ist die Arbeit der School of Scottish Studies und ihre Methoden auch kritisiert worden. Das betrifft zum einen eine zu starke Objektfokussierung der frühen Sammler,

311 Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival«, in: Folk Music Journal 6/2 (1991), S. 132–168, hier S. 137.

312 Ebd., S. 138.

313 Zitiert nach: McIntyre, Geordie: »A Singer's Perspective« (wie Anm. 267, Kap. 2), S. 41.

314 The University of Edinburgh: »School of Scottish Studies Archive«, www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/celtic-scottish-studies/archives, Stand: 02.03.2014.

315 Zitiert nach: Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival« (wie Anm. 311, Kap. 2), S. 143.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die, so Ailie Munro, vornehmlich an den Songs, nicht aber an den Sängerinnen und Sängern selbst interessiert waren.[316] Zudem wurde das gesammelte Material zunächst nicht veröffentlicht und der Zugang zur Sammlung selbst war über einen langen Zeitraum nur zu akademischen Zwecken möglich, was die meisten der Revivalmusiker, die für eine kreative Weiterentwicklung der musikalischen Tradition verantwortlich waren, ausschloss.[317] Auch Christine Primrose bestätigt im Interview den fehlenden Zugang zum musikalischen Material in den ersten Jahrzehnten des Bestehens der Institution:

> »[…] if you didn't go to the School of Scottish Studies…I think, it's great that they went out and collected all these songs first of all. Right. But if you didn't actively seek that out, it didn't mean anything, you know. […] [The material] was just stored in vaults or offices and tapes.«[318]

Munro kritisiert zudem, dass ein Großteil der Aufnahmen in ruralen Gebieten vorgenommen wurde und Urban Folk Songs bzw. Industrial Songs des Folk Revivals der Nachkriegsjahre weitestgehend ausgeschlossen worden sind, was sie mit einer Fokussierung der frühen Sammler auf die rurale Vergangenheit begründet, sowie einer zu engen Definition von ›Tradition Bearer‹ – dass nach dem Verständnis der frühen Sammler lediglich Source Singers, nicht aber Revivalmusiker Träger der Tradition sein können und es diese somit nicht ›wert‹ wären aufgenommen zu werden.[319] Diese Vermutung mag zwar teilweise durchaus zutreffend sein, und zeigt eine deutliche Objektorientierung der Sammler, doch dürfte sicherlich auch eine Unterfinanzierung bzw. Personalmangel eine Rolle gespielt haben (Das Team von Mitarbeitern betrug bei Gründung der Einrichtung fünf Personen), weshalb sich die Sammler im Rahmen ihrer Ressourcen und durch eine Art von »rescue ethnology«[320] entschlossen, zunächst die Songs und Geschichten der Source Singers aufzunehmen, schließlich mussten sie davon ausgehen, dass diese Informationsquellen in naher Zukunft aufgrund des zumeist hohen Alters der Personen nicht mehr zur Verfügung stehen würden.

Die Aktivitäten der School of Scottish Studies beschränkten sich zunächst lediglich auf die Sammlung von Liedern, Melodien und Geschichten. Die Verbreitung des zusammengetragenen Materials begann erst im Jahre 1957, zunächst mit der Herausgabe der Zeitschrift *Scottish Studies*, die allerdings überwiegend akademischen Charakter hatte. Das Journal *Tocher* (von *tochar*, gäl. ›Mitgift‹), welches ab 1971 durch den Sammler und Archivar der Schule, Alan Bruford, herausgegeben wurde – »in response to a demand…for

316 Ebd., S. 145. Diesen Umstand kritisiert auch Flora MacNeil: »But I must say, I think these collectors went round collecting songs from these people, they collected the songs and that was it. They got the songs but they never, ever gave a picture of the people they collected the songs from. I think that was a big mistake. I think they should have got to know these people. They should have given the people more credit. They should have given a better picture of the world that these songs came from.« Zitiert nach: Urpeth, Peter: »Flower of Barra« (wie Anm. 220, Kap. 2), S. 37.

317 Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival«, S. 145.

318 Videointerview mit Christine Primrose (wie Anm. 223, Kap. 2). Z. 471–473, 477.

319 Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival«, S. 151–153.

320 Macaulay, Cathlin: »Dipping into the Well: Scottish Oral Tradition Online«, in: Oral Tradition 27/1 (2012), S. 171–186, hier S. 174.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the immediate publication of more material from the archives of the school«[321] – war in seiner Anlage weniger akademisch und beinhaltete Geschichten, Bräuche, Rezepte und Songs samt einfacher Transkriptionen. Besonders bedeutend ist die *Scottish Tradition*-Serie mit Zusammenstellungen von Instrumentalmusik, Geschichten, Scots Songs und Balladen sowie gälischen Songs unterschiedlicher Regionalstile und Einzelporträts gälischer Sänger wie Annie und Calum Johnston oder Joan MacKenzie, die zunächst auf LP (Tangent Records, herausgegeben von Peter Cooke) und seit 1993 durch Greentrax Recordings auf CD veröffentlicht werden. Insbesondere jedoch durch die Digitalisierung und Bereitstellung eines großen Teils des gesammelten Materials im Internet – zunächst durch das PEARL-Projekt Mitte der 1990er Jahre[322], vor allem aber durch das *Tobar an Dualchais/Kist o Riches*-Projekt – konnte der so wichtige externe Zugang zu historischen Aufnahmen von Instrumentalmusik, Geschichten und Songs, aber auch Interviews mit Source Singers und Revivalmusikern hergestellt werden.[323] Die etwa 50.000 Aufnahmen bilden eine wichtige Ressource nicht nur für Forscher, sondern vor allem für die Generation junger Musiker.[324] Das Zugänglichmachen von digitalisierten Aufnahmen ist ein Prozess, den Owe Ronström als eine Machtverschiebung von den »knowers«, den Akademikern oder Amateurforschern – im Kontext dieser Arbeit zumeist Sammler wie Sharp, Shaw oder Campbell – die zunächst exklusiv Zugang zu den Quellen etwa in der School of Scottish Studies hatten, hin zu den »doers«, in der Regel aktiven Musikern, deren Hauptinteresse dem Musizieren und nicht dem Akkumulieren abstrakten Wissens gilt[325]:

---

321 Bruford, Alan/Macdonald, Mary: »Editorial Notes«, in: Tocher 1 (1971), S. 1.

322 PEARL-Projekt lieferte als eine Art Pilotprojekt digitalisierte Artikel des Tocher sowie Transkriptionen von Songs samt dazugehöriger Audiodateien und zeigte die Notwendigkeit einer umfangreicheren Digitalisierung des Archivmaterials. School of Scottish Studies: PEARL, www.pearl.celtscot.ed.ac.uk/, Stand: 03.03.2014.

323 Die Herausgabe des Materials erwies sich nicht nur aufgrund der Fragilität des Materials sowie der unzureichenden Personalausstattung als schwierig, sondern auch wegen der teils ungenauen, unvollständigen oder uneinheitlichen Kennzeichnung der Tonbänder und Kassetten durch die Sammler. Das Tobar an Dualchais/Kist o Riches-Projekt diente somit nicht nur der Distribution sondern vor allem der Katalogisierung und Inventarisierung des bestehenden Materials. Vgl. Byrne, Steve: »Riches in the Kist: The Living Legacy of Hamish Henderson« (wie Anm. 35, Kap. 1), S. 282. Zur Bedeutung des Projekts und zum Vorgang der Digitalisierung durch Tobar an Dualchais/Kist o Riches siehe auch Macaulay, Cathlin: »Dipping into the Well: Scottish Oral Tradition Online« (wie Anm. 320, Kap. 2), S. 171–186, hier S. 175ff.

324 Auch Julie Fowlis, eine der bekanntesten Vertreterinnen einer jüngeren Generation gälischer Sängerinnen, unterstreicht die Bedeutung der School of Scottish Studies für ihre eigene Arbeit als Musikerin: »For the first album especially I spent a lot of time there. It's a great archive store of songs and tunes. Every now and again I'll have a few songs that I'm trying to piece together. I'll spend an afternoon or a day down there, just listening to things and trying to piece it together. That part of it's a bit like detective work. It's fascinating.« Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force« (wie Anm. 6 der Einleitung), S. 52. Gleichzeitig betont sie die Bedeutung direkter oraler Transmission durch Source Singers der eigenen Community auf North Uist.

325 Es soll an dieser Stelle keine strikte Trennung von »knowers« und »doers« suggeriert werden, da sich in den beteiligten Personen des ›Felds‹ Musikrevival zumeist musikpraktische wie auch akademisch-forschende Interessen vereinen. Dies gilt etwa für den Forscher und Sammler Hamish Henderson, der selbst als Musiker und Komponist auftrat, wie auch für junge traditionelle Musiker wie etwa Steve Byrne oder Julie Fowlis, die ihrem Musizieren intensive Feldforschung bzw. eine

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»[…] during the 1990s the monopoly of the knowers was broken due to the publishing of source material on the Internet. Thereby the sources became directly accessible […] to a growing number of young people interested not in knowing, but in doing.«[326]

Arthur Cormack bestätigt die Bedeutung des Soundarchivs der School of Scottish Studies sowie dessen Digitalisierung und Zugänglichkeit über das Internet, betont jedoch, dass das Erlernen von Songs durch mündliche Überlieferung und die Erfahrung aus erster Hand im Kontakt mit den Menschen nicht gleichgesetzt werden kann mit dem Erlernen durch Source Recordings,[327] zumal ein großer Teil der Songs durch die lange Zeit ohne Veröffentlichung nicht gehört (und damit vielleicht auch vergessen) wurde:

»[…] so really through Tobar an Dualchais, […] a lot of this stuff was coming to light […] and is available to anybody to go and listen to it. But I think, in terms of a resource for folk who are interested in traditional song and music and stories, […] it's hugely important, but I mean, it's a real shame that it was probably the best part of three decades before it became available to the public. And people certainly delve into it now and you're hearing some of the songs that were collected actually being sung again, which is great. […] I think […] they started recording and collecting [at] a time, when clearly there were still folk in communities who had a wealth of Gaelic Song in their heads and a lot of it was not written down, so that was really important work to go out there and collect the stuff. But I think, a lot of the songs disappeared from the repertoire, because there was this kind of gap of twenty or thirty years before…Unless you came from that community and heard those songs first-hand and the singer was able to sing those songs, they all but disappeared for the best part of thirty years and now they're appearing again, which is great. But the great pity, I suppose, of that is, that you're not learning them absolutely first-hand from somebody. You learn it from a source recording, which is the next best thing, but it's not the same as sitting in the room with somebody and singing it how he had learned it, you know.«[328]

Obgleich Aufnahmen also nicht völlig den persönlichen Kontakt mit Informanten ersetzen können, ist die Bedeutung der Arbeit der School of Scottish Studies nicht hoch ge-

---

akademische Ausbildung zugrunde legen oder – wie Byrne – selbst im Tobar an Dualchais-Projekt involviert waren.

326 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, in: The World of Music 43 (2001), S. 49–64, hier S. 55.

327 Die beiden Vorgänge können nicht gleichgesetzt werden, da der Song, den man zwar anhören und gegebenenfalls lernen kann, nicht für sich allein steht. Es gehören immer auch eine Überlieferungsgeschichte dazu, Aufführungskontexte, Varianten in Struktur, Melodik oder Ornamentierung, individuelle Kontexte, in denen die Songs von bestimmten Tradition Bearers erlernt worden sind und natürlich die Geschichten hinter den Liedern, die zu den Songs dazugehören und von denen sie nicht losgelöst betrachtet werden können bzw. sollten. All dies kann eine Aufnahme allein nicht oder nur bedingt leisten, weshalb ein direkter persönlicher Kontakt mit Informanten eine so viel bereichernde Erfahrung und wertvollere Art der Transmission ist. Vgl. auch Ronström, Owe: »Revival in Retrospect«, S. 5. Vgl. Anm. 133, Kap. 2.

328 Interview mit Arthur Cormack, Z. 460–477.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nug einzuschätzen, gerade wenn man bedenkt, dass sie seit ihrer Gründung mit einer schmalen Personalausstattung und – wie so viele Kultureinrichtungen – mit Kürzungen von Zuschüssen zu kämpfen hat.[329] Absolventen der Undergraduate Studiengänge erlangen Jobs und Positionen in Museen, Heritage Centern, im Medienbereich oder als Lehrende und können somit ihren Beitrag leisten zur Bewahrung sowie auch Verbreitung dieser einmaligen Zeugnisse kultureller Praxis,[330] deren Digitalisierung im Rahmen des Tobar an Dualchais-Projeks laut Martin MacIntyre, Direktor des Projekts von 1998 bis 2003, eine »Demokratisierung von Wissen« bedeute.[331]

Das schottische Folk Revival als Netzwerk

Wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt werden konnte, wurde das schottische Folk Revival der Nachkriegsjahre durch zentrale Core Revivalists geprägt, die als zentrale Figuren auf verschiedenen Ebenen als Organisator von Folk Clubs und Festivals, Musiker, Theoretiker, Publizist, Sammler oder Archivar tätig waren. Vor allem Hamish Henderson profilierte sich als Verfechter der Folk Musik und Antriebskraft des Folk Revivals insbesondere in den 1950er Jahren. Dieser beeinflusste eine Reihe von zentralen Protagonisten wie Morris Blythman, Norman Buchan oder Arthur Argo und bedeutende Sängerinnen und Sänger des Revivals wie Cilla, Ray und Archie Fischer, Jean Redpath, Robin Hall und Jimmie MacGregor, Hamish Imlach, Adam McNaughton, Ewan McVicar und später Bobby Eaglesham, Dougie MacLean und Dick Gaughan – um nur einige zu nennen – und half auf diese Weise, eine Revivalist Community zu etablieren, vor allem in Edinburgh aber auch in Glasgow.

Eine gemeinsame Revival-Ideologie zeigte sich in der starken Politisierung des Revivals und den Protestsongs, insbesondere in den 1950er Jahren, die gleichzeitig Ausdruck des aufkommenden schottischen Nationalismus waren, sowie in der überwiegend links gerichteten politischen Haltung vieler Protagonisten des Revivals.

Von zentraler Bedeutung waren die aus dem Skiffle-Boom hervorgegangenen Folk Clubs als Bühne, Treffpunkt und Möglichkeit des musikalischen Austauschs. Diese waren Teil eines Revivalist Networks, zu dem auch die in den 1950er und 1960er Jahren verstärkt aufkommenden Folk-Magazine gehörten, in denen neues und altes Material publiziert, vor allem aber diskutiert werden konnte, über politische wie auch rein musikalische Themen. Die Folk-Magazine hatten darüber auch eine Informations- und Koordinationsfunktion. Dazu zählten beispielsweise die kurzlebigen Magazine *Scottish Folknotes* und *Folkwest*, vor allem aber das von Arthur Argo ab 1964 herausgegebene *Chapbook*, das zum wichtigsten schottischen Folk-Magazin der 1960er Jahre avancierte, sowie ab 1973 das von Ian Green (späterer Gründer des Greentrax-Labels), Ken Thomson und John Barrow (Organisator des ersten Edinburgh Folk Festivals 1979) herausgegebene *Sandy Bell's*

329 Für Feldforschung sei gar kein offizielles Budget mehr vorhanden, so Peter Cooke in einem Leserbrief im Jahr 2003. Siehe Cooke, Peter: »School of Scottish Studies« (Leserbrief), in: The Living Tradition 53 (2003), S. 6–8, hier S. 7.

330 Ebd.

331 Martin MacIntyre zitiert nach: Ebd., S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Broadsheet, das einzige regelmäßig erscheinende schottische Folk-Magazin der 1970er Jahre.[332]

Das wachsende Interesse an traditionellen wie auch Urban Songs – nicht zuletzt initiiert durch die Lomax-Aufnahmen und die People's Festival Ceilidhs – schuf einen Markt und ein Publikum und förderte eine zunehmende Kommodifizierung, was sich nicht nur in einer großen Anzahl an günstig zu erwerbenden Songbooks äußerte, sondern auch in einer steigenden Zahl an Plattenaufnahmen (vor allem Topic Records[333]) und Radiosendungen wie Lomax' *Scottish Folk Songs: The Gaelic West* und *I Heard Scotland Sing* (1951), As *I Roved Out* (1953–1958)[334], basierend auf Feldaufnahmen von Peter Kennedy[335] und Seamus Ennis mit Songs aus Galloway und von den Inseln Skye und Barra, *A Ballad Hunter Looks at Britain* (1957) von Hamish Henderson und Alan Lomax, mit Scots- und gälischem Songmaterial der School of Scottish Studies sowie die bereits erwähnten *Radio Ballads* von Ewan MacColl.[336]

Zwei weitere Komponenten des Revivalist Networks bildeten die Einrichtung der *Traditional Music & Song Association of Scotland* im Jahr 1966, die seither die Sammlung und Veröffentlichung von Musik unterstützt und Festivals, Konzerte, Wettbewerbe, Ceilidhs und Sessions im ganzen Land organisiert, sowie Workshops für Profis und Laien in allen Stilrichtungen anbietet,[337] wie auch die Etablierung von Folk Festivals, beginnend mit dem von der TMSA organisierten ersten Folk Festival in Blairgowrie (1966), als Ort des Austauschs, der Begegnung und kulturellen Repräsentation.

Instrumentalrevival und Folk Groups der 1970er Jahre

In den 1970er Jahren kam es in Schottland zur verstärkten Bildung von Folk Groups, eine Entwicklung, die bereits in den 1960er Jahren begann. Die Ursachen hierfür sind vielfältiger Natur.

Zum einen resultierte das Songrevival der 1950er und 1960er Jahre bereits in einer Sensibilisierung des potentiellen Publikums für die eigene musikalische Tradition, gleichzeitig wurde in dieser Zeit durch die Arbeit der Sammler, die Einrichtung von Strukturen und Institutionen sowie durch den Output der frühen Revivalsänger die musikalischen Quellen geschaffen und sukzessive zugänglich gemacht, auf die sich die Musiker der Folk Groups in ihrer musikalischen Arbeit beziehen konnten.

Zum anderen wurde durch die Etablierung der Folk Clubs in den späten 1950er und 1960er Jahren ein effektives Netzwerk geschaffen, das den Gruppen optimale Auftrittsmöglichkeiten zu bieten vermochte. Dadurch verbesserten sich auch die finanzielle Si-

---

332 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 185f. Eine Übersicht über die frühen britischen Folk Magazine findet sich bei Anderson, Ian: »Pages of Ages«, in: fRoots 324 (2010), S. 40–43. Vgl. Green, Ian: *From Fuzz to Folk. Trax of My Life*, Edinburgh 2011, S. 205.

333 Eine Zusammenstellung der Topic-Diskographie bis zu den späten 1990er Jahren findet sich bei Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 146–216.

334 Vgl. auch Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 88.

335 Peter Kennedy war Großneffe von Marjory Kennedy-Fraser sowie Neffe von Maud Karpeles, Sharps Assistentin und eine der zentralen Figuren der English Folkdance and Song Society.

336 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 23f. Vgl. Association for Cultural Equity: »Radio Programs and Ballad Operas«, http://research.culturalequity.org/home-radio.jsp, Stand: 03.03.2014.

337 Traditional Music & Song Association of Scotland: www.tmsa.org.uk/index.asp, Stand: 03.03.2014.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tuation und die Bezahlung der Musiker, die durch ihre Arbeit ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten.[338] Dies führte nicht nur zu einem steigenden Grad an Professionalisierung[339] unter den Musikern und zu einer verstärkten Kommodifizierung schottischer traditioneller Musik,[340] sondern auch zur Herausbildung der »touring band«. Bei dieser hatte die Notwendigkeit, Gigs zu spielen (und einem von populären Musikstilen geprägten Publikumsgeschmack zu entsprechen), aber auch das Streben nach finanziellen Einkünften und daraus resultierender ökonomischer Sicherheit[341] laut Simon McKerrell eine Änderung ideologischer, auf Vorstellungen von Authentizität gegründeter, Ansichten zur Folge, hin zu ästhetischen Einstellungen, die eine zunehmende musikalische Hybridisierung ermöglichten.[342]

Auch der Skiffle der späten 1950er Jahre – wenngleich er sich als ein relativ kurzlebiges Phänomen erwiesen hatte, dessen Anhänger sich nach dem Abebben der Welle sich entweder dem Rock'n'Roll und später dem Rock oder aber dem Folk verschrieben – übte insofern einen bedeutenden Einfluss auf das schottische Revival aus, als dass er die instrumentale Begleitung von Folk Songs und die Formation von Folk Groups beförderte, die zunächst amerikanisches und auch irisches, vor allem in den 1970er Jahren jedoch verstärkt originär schottisches Material ins Repertoire aufnahmen. Die Musik der Folk Groups synthetisierte zwei Stränge der schottischen (und auch irischen) Musiktradition, zum einen die Song- und Balladentradition, zum anderen die Instrumentaltradition, deren Schwerpunkt in Schottland auf der Bagpipe- und Fiddlemusik liegt.[343] Damit

338 Das trifft nicht auf alle Musiker zu und darf daher nicht als verabsolutierend verstanden werden. Zwischen Einzelmusikern und Gruppen, die in kleinen »flat-floor venues« auftraten und solchen, die große Auftrittsorte bespielten bzw. mit bekannten Persönlichkeiten zusammenarbeiteten, existierte ein zum Teil enormes finanzielles Gefälle. Siehe die Ausführungen Archie Fischers in McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity« (wie Anm. 44, Kap. 1), S. 3f.

339 Noch Ende der 1980er Jahre berichtet Bohlman, dass bis in die jüngste Zeit Professionalisierung von vielen Forschern, die sich mit traditioneller Musik beschäftigen, als ein urbanes Phänomen abgelehnt worden sei. Folk Music sei in ihren Augen per definitionem nichtprofessionell. Siehe Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 85.

340 Vgl. Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 79. Vgl. McKerrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music«, in: Sturman, Janet L. (Hg.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Los Angeles 2019, S. 1908–1913, hier S. 1912. Vgl. Moore, Allan: »The End of the Revival: The Folk Aesthetic and its ›Mutation‹«, in: Popular Music History 4/3 (2009), S. 289–307, hier S. 291. Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 131f. Vgl. auch MacKinnon, Niall: *The British Folk Scene*, S. 70–76.

341 Obwohl, so McKerrell, die »Ökonomie der Musik« seit einiger Zeit Gegenstand vor allem der Populärmusikforschung ist, seien finanzielle Motivationen bei der Herausbildung musikalischer Ästhetiken und Präferenzen unter traditionellen Musikern in der Forschungsliteratur bisher weitestgehend vernachlässigt worden. Ein Umstand, der allem Anschein nach noch auf romantisierten Vorstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhundert gründe. Siehe McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 2. Eine weitverbreitete antikommerzielle Einstellung unter traditionellen Musikern wie auch Core Revivalists im Sinne Livingstons muss ebenfalls als ursächlich angesehen werden. Vgl. Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 79.

342 McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 1f.

343 Interview mit Eberhard Bort, Z. 9–28.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verlagerte sich der Fokus des zunächst Song-basierten Revivals auf die instrumentale Komponente.[344]

Zu den frühen Folk Groups gehörten neben den Corries (*1962) die McCalmans (*1964), welche sich vor allem um die Popularisierung des mehrstimmigen Satzgesanges innerhalb der schottischen Musik verdient gemacht haben.[345] Die verstärkte Etablierung von Folk Groups hatte auch Veränderungen im instrumentalen Setting zur Folge. Wurden zunächst lediglich Gitarre oder Banjo als Begleitinstrumente genutzt, hielten ab Mitte der 1960er Jahre sukzessive vernakuläre Instrumente[346] wie Fiddle, Pipe und Clàrsach Einzug in die Folk Clubs.

Als besonders innovativ erwies sich die Gruppe The Clutha, die sich 1964 in Glasgow formierte.[347] Die langjährige Sängerin Gordeanna McCulloch wurde maßgeblich durch den von Norman Buchan initiierten Ballads Club an der Rutherglen Academy geprägt. The Clutha, die ihre musikalischen Quellen sowohl in gedruckten Sammlungen der Mitchell Library/Glasgow als auch in Source Singers wie Jeannie Robertson und Jimmy MacBeath fanden, war eine der ersten Folk Groups, die die Fiddle als Gruppeninstrument einführten.[348] Zusammen mit The Whistlebinkies (*1967[349]) etablierten sie die (bellows-blown) Pipe als Bandinstrument und trugen maßgeblich zum Revival der schottischen Smallpipe und Borderpipe bei. Im Laufe der Jahre spielten zwei Piper in der Formation. Der erste, Jimmy Anderson, sei die erste Person gewesen, welche die schottischen Pipes im instrumentalen Setup der Folk Groups integrierte und das Set verschiedener Tunes auf der LP *Scots Songs and Music Recorded at the Kinross Festival 1973* (Springthyme,

344 Ein Vorgang, der unter anderem auch mit einem zahlenmäßigen Anstieg von Akkordeon- und Fiddle-Clubs einherging. Vgl. Blaustein, Richard: »Rethinking Folk Revivalism«, S. 268.

345 Vgl. o. V.: »All things must…«, in: The Living Tradition 87 (2011), 24–28.

346 Der Begriff »vernakulär« leitet sich aus dem Lateinischen ab und beschreibt in seiner ursprünglichen Wortbedeutung etwas »Einheimisches«, dem »Haus« oder »Rom Zugehöriges«. Er drückt demnach eine spezifische Ortszugehörigkeit aus. In diesem Zusammenhang sind damit ›einheimische‹, das heißt traditionelle bzw. ›schottische Instrumente‹, gemeint. Obgleich Fiddle, Clàrsach und Bagpipe auch in anderen Musikkulturen zu finden sind, werden diese auch als die drei ›Nationalinstrumente‹ Schottlands bezeichnet. Mit dem Begriff vernakulär soll zugleich eine Abgrenzung ausgedrückt werden zu Instrumenten, die keiner spezifischen Musikkultur zuzuordnen sind und häufig mit westlicher Popularmusik in Verbindung gebracht werden wie beispielsweise die (E-)Gitarre oder aber auch das Schlagzeug.

347 Während The Corries und The MacCalmans die meiste Zeit nur zwei bzw. 3 Mitglieder zählten, kann The Clutha (neben der bereits 1956 gegründeten Ian Campbell Folk Group) tatsächlich für sich in Anspruch nehmen, (innerhalb der schottischen Folk-Szene) eine Brücke geschlagen zu haben vom Solosänger hin zur Folk Band. Das langjährige Line-up bestand aus Erland Voy, Calum Allan, Gordeanna McCulloch, Ronnie Alexander und John Eaglesham. Vgl. Heywood, Pete: »The Clutha« in: The Living Tradition 105 (2014), S. 18–20, hier S. 19.

348 The Clutha verfügte sogar über 2 Fiddler in ihrem Line-up. Die im gleichen Jahr gegründete Gruppe The Exiles in London experimentierte ebenfalls mit der Fiddle als Gruppeninstrument, wie auch The Gaugers in Aberdeen. Siehe The Clutha: www.cluthafolkgroup.co.uk/index.html, Stand: 07.10.2014. Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191.

349 Die Gruppe entstand aus der im Jahr 1967 gegründeten Formation The Gaels. Im darauffolgenden Jahr gaben sie sich den Namen The Whistlebinkies. Siehe The Whistlebinkies: http://whistlebinkies.co.uk/, Stand: 07.10.2014.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1973) der erste veröffentlichte Track einer Folk Group mit schottischer Bagpipe.[350] Auch Hamish Henderson zeigte sich von den Innovationen der Gruppe begeistert: »The Clutha […] combines a scrupulous respect for the tradition with a vigorous and experimental flair.«[351]

The Whistlebinkies ihrerseits vereinten seit ihrem Album *The Whistlebinkies* (Claddagh, 1977)[352] durch die Integration der Fiddle, der Pipe und der Clàrsach in regelmäßigen Auftritten erstmals alle drei Instrumente, die direkt mit der gälischen Musiktradition verbunden sind und gleichzeitig als ›Nationalinstrumente‹ Schottlands[353] fungieren, in einem Line-up. Von dieser Entwicklung profitierten Gruppen wie The Tannahill Weavers (*1966), die kurzlebige Band Alba (*1975) oder auch The Battlefield Band (*1969), die die Great Highland Bagpipe in ihr instrumentales Setting aufnahmen[354] und somit in dieser Hinsicht (auch durch die Nutzung von Synthesizern seit dem Battlefield Band Album *Stand Easy* [Topic, 1979])[355] den musikalischen Weg für nachfolgende Bands wie Runrig und Capercaillie ebneten.[356] Durch die Integration der von vielen Menschen als originär schottisch empfundenen Bagpipe (obgleich diese ein paneuropäisches Instrument ist)[357] in das Bandsetting konnten Gruppen wie The Battlefield Band sich gleichzeitig als ›besonders schottisch‹ von anderen Formationen abheben, was ihnen auch neue Auftrittsmöglichkeiten in Amerika und vor allem auf dem europäischen Festland, insbesondere in Deutschland, erschloss, wo das »kulturelle Andere« und vor allem das »Schottische« einen besonderen Reiz auf potentielle Zuhörerschaften auszuüben schien.[358]

Die Boys of the Lough (*1967) verfolgen im Gegensatz zu Bands wie Runrig oder Capercaillie einen traditionelleren Stil unter Verwendung rein akustischer Instrumente. Ihr Repertoire umfasst sowohl schottisches als auch irisches Material. Von den

350 Heywood, Pete: »The Clutha« (wie Anm. 347, Kap. 2), S. 19.

351 Zitiert nach: Ebd.

352 Der Titel ist nicht mit dem ihres gleichnamigen Debütalbums (Deacon, 1971) zu verwechseln.

353 Obgleich bestimmte vernakuläre Instrumente aufgrund von ›Global Flows‹ überall auf der Welt erhältlich sind und diese in verschiedensten (hybriden) Musikstilen und -genres eingesetzt werden, bleiben diese dennoch – so Max Peter Baumann – mit spezifischen Regionen oder Nationen verbunden: »On the global level, as a rule musical instruments are still attributed with national qualities. […] they are generally perceived on the cross-cultural and global level as typical for the entire particular nation.« Siehe Baumann, Max Peter: »The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization«, in: The World of Music 42/3 (2000), S. 121–144, hier S. 128f.

354 Dabei halfen sie – wie John Burgess vor ihnen auf dem People's Festival Ceilidh 1951 – die Bagpipe aus dem Wettbewerbs- und Militärkontext herauszulösen. The Tannahill Weavers nutzen die Great Highland Bagpipe ab dem Album *The Old Woman's Dance* (Plant Life, 1978) (durch den Beitritt des Pipers Alan MacLeod nach der Auflösung der Band Alba) und The Battlefield Band ab *Stand Easy* (Topic, 1979).

355 Synthesizer bzw. Keyboards wurden erst auf *Stand Easy* genutzt. Elektrische Instrumente in Form einer elektrischen Orgel (pedal organ) jedoch schon auf dem Album *Battlefield Band* (Topic, 1977).

356 Neuartige Instrumentalkombinationen von beispielsweise Great Highland Bagpipe und Fiddle wurden auch durch die Entwicklung kleiner erschwinglicher PA-Systeme ermöglicht. Siehe McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 4. Vgl. Irwin, Colin: »Battlefield Rising«, in: Folk Roots 34 (1986), S. 11–13, hier S. 11f. Vgl. Adams, Rob: »Battle Shape«, in: Folk Roots 97 (1991), S. 25–27, hier S. 25.

357 Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 159f.

358 Siehe Ausführungen des ehemaligen Mitglieds der Battlefield Band, Brian McNeill, in »Modern

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gründungsmitgliedern ist lediglich Cathal McConnell weiterhin Bestandteil der Band. Robin Morton verließ die Gruppe 1979 und gründete das Label *Temple Records*, das neben der Musik seiner Frau, Clàrsach-Spielerin Alison Kinnaird, unter anderem auch gälische Sängerinnen und Sänger wie Christine Primrose produzierte in einer Zeit, in der Aufnahmemöglichkeiten für gälische Musiker nur begrenzt vorhanden waren. Dick Gaughan verließ die Band nach kurzer Zeit und entwickelte sich zu einem der erfolgreichsten Revivalsänger der 1970er Jahre. Fiddler Aly Bain, von 1968–2002 Mitglied der Gruppe, ist nach wie vor ein gefragter Solo- und Sessionmusiker. Zusammen mit seinem Lehrer und Mentor Tom Anderson war er einer der Hauptprotagonisten des Shetland Fiddle Revival.

Eine der bedeutendsten Gruppen der 1970er und 1980er Jahre waren Silly Wizard. Gegründet 1972, durchliefen sie wie so viele Folk Groups der 1970er verschiedene Wechsel im Line-up. In der Formation um John und Phil Cunningham sowie Andy M. Stewart tourte die Gruppe intensiv in Europa und Amerika. Charakteristisch für die Band war neben dem Arrangement traditioneller Tunes die Komposition neuer originaler Songs und Tunes durch Andy M. Stewart, vor allem jedoch durch Phil Cunningham. Markenzeichen der Band waren neben einer sehr gelösten, spaßigen und auf Interaktion mit dem Publikum bedachten Bühnenshow insbesondere schnell gespielte Jigs und Reels durch Phil (Akkordeon) und John Cunningham (Fiddle), die durch das hohe Tempo sehr gut tanzbar und somit attraktiv für junge Zuhörer waren. Aufgrund der Tatsache, dass die Tunes aber häufig aus ihrer Funktion, der Tanzbegleitung, herausgelöst wurden – beispielsweise im Kontext eines Konzertes und nicht etwa eines Cèilidhs – und die Musiker somit bezüglich Interpretation, Stil und Arrangement freier agieren konnten, hatte das instrumentale Revival laut Bechhofer auch eine Verbesserung des Spielstandards zur Folge.[359] An der Musik der Gruppe Silly Wizard werden diese gestiegenen Spielfertigkeiten und die technische Virtuosität besonders deutlich. Durch ihren Stil, die Art der Arrangements und des Instrumentariums, dem Einbeziehen eigener Kompositionen ins Repertoire und letztlich auch durch den Einsatz von Keyboards (besonders präsent auf ihrem Album *A Glint of Silver* [Green Linnet, 1986]) beeinflussten Silly Wizard viele nachfolgende Bands, insbesondere auch Capercaillie.[360]

Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 5f. Gerade der Battlefield Band sei die Etablierung des amerikanischen und europäischen »touring circuits« zu verdanken, von dem viele schottische Gruppen heutzutage profitieren. Vgl. Smith, Emily: »Battlefield Band in America«, in: The Living Tradition 11 (1995), S. 30f., hier S. 30.

359 Bechhofer, Jean: »The Survival of Folk Music in Scotland: A Personal Comment«, S. 96.

360 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, 15.09.2014,www.bbc.co.uk/iplayer/episode/b03lsycg/Cridhe_Na_Cuise_Capercaillie__30/, Stand: 03.01.2014, Min. 12:04-12:21. Vgl auch Jones, Simon: »It's really Wizard«, in: Folk Roots 39 (1986), S. 11–13. Dabei gesteht Akkordeonist Phil Cunningham im Interview mit Bob Walton, dass er zu Beginn den Gebrauch des Keyboards ablehnte: »I'll never forget the first few times playing with the Wizard – I was a real purist. At the suggestion that I play a synthesizer on a track or that we use a fairly rocky rhythm (or what we *thought* was a rocky rhythm), I'd be saying ›I joined a folk band not a bloody rock and roll band‹. Little was I to know that within a year of trying to stand my ground with these older and wiser members of the band that I was to start pushing even further. […] Within a week or so of being given just a go on a synthesizer I thought it was the best thing since sliced bread […]«. Zitiert nach: Walton, Bob: »A Nuclear Jimmy Shand?«, in: Folk Roots 81 (1990), S. 36–39, hier S. 36.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eine weitere einflussreiche Gruppe der 1970er Jahre war Ossian. Namensgeber war der keltische Barde Oisín, Sohn des Fionn mac Cumhaill, aus der irischen Mythologie, der bereits im 18. Jahrhundert James Macpherson zu seinen fiktionalen *Ossianic Poems* inspiriert hatte, durch die sich Künstler in ganz Europa beeinflussen ließen, sowohl Dichter wie Goethe und Herder als auch Komponisten wie Niels W. Gade oder Felix Mendelssohn.[361] Die vier Ursprungsmitglieder George und Billy Jackson sowie Billy Ross und John Martin fanden sich 1976 in Glasgow zusammen und hatten einen diversen kulturellen Background von irischen und gälischen Wurzeln in Donegal und der Isle of Skye sowie Verbindungen zur Fiddletradition des schottischen Nordosten. Diese Vielseitigkeit spiegelt sich auch im Repertoire der Gruppe, respektive in der Zusammenstellung des Debütalbums *Ossian* (Springthyme, 1977) wider, das instrumentale Shetland Reels und Pipe Marches, Bearbeitungen von Burns-Songs wie »Ae Fond Kiss« aber auch gälische Songs wie »Ó Mo Dhùthaich« [Oh My Country] beinhaltet. Der letztgenannte Song befindet sich sowohl in der Sammlung Margaret Fay Shaws von 1955 als auch auf dem Capercaillie-Album *The Blood Is Strong* (Survival, 1988) – ein weiteres Beispiel für die Gleichzeitigkeit der temporären Levels (Slobin) im Bewusstsein der Musiker, was bedeutet, dass zeitgenössische Künstler und Bands (»current level«) sowohl durch das Wirken von Source Singers beeinflusst werden (»long-term level«) als auch durch Revival Singers und Gruppen der 1970er Jahre wie Ossian oder auch Na h-Òganaich (»recent level«), deren Einfluss auf Bands wie Runrig und Capercaillie im Folgenden noch herausgearbeitet wird. Das gälische Element in der Musik Ossians war von Beginn an stark ausgeprägt, unter anderem durch die Zusammenarbeit mit der gälischen Theatergruppe Fir Chlis (1977–1981) sowie der Sängerin Flora MacNeil, die eine wertvolle Quelle für die Band darstellte, wenngleich nach dem zweiten Album *St. Kilda Wedding* (Iona, 1978) kaum noch gälisches Material in ihren Aufnahmen zu finden ist, bedingt durch den Weggang des gälischsprachigen Sängers Billy Ross.[362]

Die verstärkte Gründung schottischer Folk Groups in den 1970er Jahren als Ausdruck von »cultural nationalism«[363] oder »musical nationalism«[364] – nicht im politischen Sinne, sondern im Sinne einer kulturellen Emanzipationsbewegung – muss auch als eine Art Gegenbewegung zur Dominanz und Omnipräsenz irischer Musik während der 1960er Jahre bewertet werden.[365] Neben amerikanischem Folk und Blues waren es vor allem irische Songs und Tunes, die das Repertoire der Musiker in den schottischen Folk Clubs bestimmten. Maßgeblichen Anteil an der (Re-)Popularisierung traditioneller irischer Musik hatten die Clancy Brothers und Tommy Makem in New York. Nach einem Auftritt in der Ed Sulliven Show im Jahr 1961 erfreute sich ihre Mischung aus irischen (aber auch amerikanischen und englischen) Balladen und Songs nebst instrumentaler Begleitung (zumeist Gitarre und Banjo) steigender Beliebtheit. Damit erweckten sie das Interesse an der eigenen Balladentradition in Irland wieder und ebneten den Weg für so

361 Vgl. Fiske, Roger: *Scotland in Music* (wie Anm. 51, Kap. 1).
362 Hedgeland, Neil: »The Ossian Decade«, in: Folk Roots 45 (1987), S. 13f.
363 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 190.
364 Barrow, John: »Folk Now« (wie Anm. 218, Kap. 2), S. 202.
365 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einflussreiche Bands wie The Dubliners (*1962) oder auch The Chieftains (*1962).[366] Insbesondere die Musik der Chieftains wurde in Schottland als Vorbild und »instrumental breakthrough of the seventies« betrachtet.[367] Irische Tunes im Repertoire waren die Regel, die hohe Spieltechnik der besten irischen Musiker wurde zum Maßstab.[368] Weitere stilprägende Bands wie Sweeney's Men (*1966, Johnny Moynihan, Andy Irvine, Terry Woods), Planxty (*1972, Andy Irvine, Dónal Lunny, Christy Moore, Liam O'Flynn) und The Bothy Band (*1974, Dónal Lunny, Matt Molloy, Paddy Keenan, Triona Ni Dhomnaill, Mícheál Ó Domhnaill, Paddy Glackin, Tony MacMahon)[369] folgten und damit einhergehend auch weitere Veränderungen im instrumentalen Setting wie etwa die Einführung der griechischen Bouzouki in die traditionelle Musik Irlands (und nachfolgend auch Schottlands) durch Sweeney's Men (Andy Irvine) und ihre Popularisierung durch Andy Irvine und Dónal Lunny und die Musik Planxtys.[370] Heute ist die Bouzouki fester Bestandteil des Instrumentariums irischer und schottischer Musik (Dónals Bruder Manus Lunny spielt ebenfalls Bouzouki und ist Mitglied von Capercaillie). Trotz dieses Transkulturationsprozesses[371] durch die Übernahme bestimmter Elemente des irischen Instrumentariums wie etwa die Tenor-Mandoline oder Zither war auch ein Prozess der Rekulturation, das heißt, ein Besinnen auf die eigene musikalische Tradition und spezifisch schottische Stilistik zu beobachten. So meint etwa Jack Evans, ein früheres Mitglied der Gruppe Jock Tamson's Bairns:

> »There was a shift towards playing exclusively Scottish music amongst all the bands in Edinburgh […] but just saying that there's no point in us playing Scottish material with essentially an Irish sound to it«[372]

Dieser »schottische Sound« wurde laut Peter Symon auf zweifache Weise erreicht: Zum einen suchten die Musiker nach originär schottischen Songs und Tunes, beispielsweise in Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts, im Print- und Audiomaterial der School of Scottish Studies oder im Repertoire von Source Singers oder anderen Revivalmusikern. Dadurch verschwammen auch die Grenzen zwischen dem musikalischen Korpus der einzelnen Instrumente, wenn beispielsweise Pipetunes auf die Fiddle übertragen wurden. Zum anderen wurde nach spezifisch schottischen Stilistiken gesucht. Thomas Johnston konstatiert, die (traditionelle) Musik einer Gesellschaft habe eine »discreet configuration of sound«, basierend auf bestimmten Skalen, Intervallen, Melodieverläufen

366 Auch Bob Dylan ließ sich durch die Clancys beeinflussen und nutzte deren Melodien für eigene Songtexte. Siehe Melhuish, Martin: *Celtic Tides. Traditional Music in a New Age*, Kingston (Ontario) 1998, S. 68, 70f.

367 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191. Vgl. Douglas, Blair: »›Harmless Music‹ Stifling Change«, in: West Highland Free Press, 12. März 1982, S. 3.

368 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland« (wie Anm. 226, Kap. 2), S. 207.

369 Auch diese Bands durchliefen Änderungen im Line-up. Genannt sind die Gründungsmitglieder.

370 Vgl. Wallis, Geoff: »Days of Giants«, in: fRoots 253 (2004), S. 61–65, hier S. 61.

371 Baumann, Max Peter: »The Charango as Transcultural Icon of Andean Music«, in: Trans 8 (2004), www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music, Stand: 14.10.2014. Siehe auch das Kapitel zu musikalischen Hybridisierungsprozessen in diesem Buch.

372 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 207.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und rhythmischen Figuren.[373] Bei der Suche nach einer schottischen Soundkonfiguration wurde der Blick laut Symon insbesondere auf die Bagpipe gerichtet. Rhythmische Spezifika der Spielweise wie auch der Drone-Effekt und musikalisch-schottische Codes wie die rhythmische Figur des Scots Snap (Sechzehntelnote gefolgt von punktierter Achtel) wurden übernommen und in die Arrangements eingearbeitet. Anregung fanden viele Musiker auch im stark von der Bagpipe beeinflussten Fiddle-Stil der West Highlands.[374] Der Drone Effekt (auf der Fiddle besonders deutlich im nordisch geprägten Shetland-Stil zu hören) frei mitschwingender Saiten konnte auf der Gitarre durch das Open Tuning erreicht werden, wobei sich insbesondere die DADGAD-Stimmung[375] etabliert hat. Diese von Davey Graham bereits zu Beginn der 1960er Jahre entwickelte Technik des Tieferstimmens der hohen und tiefen E-Saite sowie der H-Saite ermöglicht das Mitschwingen nicht gegriffener Saiten, was sowohl einen volleren Klang wie auch den angesprochenen Borduneffekt erzeugte.[376] Der Bordun-Sound wurde im Lauf der musikalischen Hybridisierungsprozesse der 1980er Jahre, die im zweiten Teil anhand der Bands Capercaillie und Runrig untersucht werden sollen, durch eine stärkere Harmonisierung ersetzt, was eine Verlagerung des Fokus von horizontaler, also melodiöser, Ausrichtung hin zu vertikaler harmonischer Struktur (insbesondere durch die Nutzung von Keyboards und Synthesizer) widerspiegelt, ein Prozess, der bereits anhand der Ausarbeitung ausgefeilter Arrangements, beispielsweise durch Dónal Lunny von Planxty zu beobachten war, »who had […] challenged the hegemony of ›tunes‹ players by emphasising the accompanying, harmonic and rhythmic instruments«.[377] Auch Phil Cunningham äußert sich hierzu in ähnlicher Weise:

> »I was watching what was happening in Ireland with great interest and listened to The Bothy Band and things Donal Lunny was doing. The rhythms, the accompaniment were changing the way that people were accompanying melodies and the speed was knocking up a notch, it was all about entertainment and getting the audience on side.«[378]

---

373 Johnston, Thomas F.: »The Social Context of Irish Folk Instruments«, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 26/1 (1995), S. 35–59, hier S. 39.

374 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 208–210.

375 Streng genommen ist die DADGAD-Stimmung keine Form des Open Tuning, da im Gegensatz zum Open C, G oder D keine Durstimmung erreicht wird. Stattdessen ist sie eine Form der modalen Stimmung. Das Resultat ist jedoch ein offener Dsus4-Klang.

376 Einhergehend mit der modalen Stimmung entwickelte Graham eine melodiöse Fingerstyle-Begleitung, die, von Denselow als »folk baroque« bezeichnet, in der Folge von vielen Gitarristen des englischen Folk Revivals wie Martin Carthy, Bert Jansch und John Renbourn aber auch schottischen Interpreten wie Dick Gaughan übernommen wurden. Vgl. auch Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 184f.

377 Nuala O'Connor zitiert nach: Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 211. Vgl. McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 6. Sängerin und Songwriterin Mairéid Sullivan sieht den Beginn dieses »Harmonisierungs-Prozesses« in Sean O'Riadas Bemühungen um das Revival traditioneller irischer Musik: »He was the first to take the traditional melodies and give them harmonic structure. The Chieftains were his experimental group.« Zitiert nach: Melhuish, Martin: *Celtic Tides* (wie Anm. 366, Kap. 2), S. 70. Vgl. auch Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland*, S. 122–124.

378 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30« (wie Anm. 360, Kap. 2), Min. 26:07-26:25.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dass die verstärkte Gründung von Folk Groups in den 1970er Jahren insbesondere auch mit bedeutenden politischen Vorgängen und Ereignissen in Schottland einhergeht, wie beispielsweise dem Aufstieg der Scottish National Party (SNP) seit den späten 1960er Jahren, nachdem vor der Küste Schottlands bedeutende Ölvorkommen entdeckt worden waren, wie auch dem gescheiterten Referendum über die Devolution (Verschiebung politischer Befugnisse und Entscheidungsgewalt von der Londoner Zentralregierung hin zu einer potentiellen Regionalregierung und Einrichtung eines schottischen Parlaments) von 1979, wie Symon herausstellt, belegt zum einen den anhaltenden Nationalismus im Nachkriegs-Schottland, der Ausdruck bereits in den Protestsongs der 1950er Jahre gefunden hatte. Sie verweist andererseits auch auf eine weitere Funktion traditioneller Musik, nämlich die Konstruktion und gleichzeitig Widerspiegelung nationaler wie auch kultureller Identität(en).[379] Es wird deutlich, dass das Nachkriegsrevival in Schottland als eine vielschichtige soziale Bewegung aufzufassen ist, die nicht nur durch musikalische, sondern auch soziokulturelle und politische Prozesse konstituiert und gekennzeichnet ist.

Nachdem die soziokulturellen Ursachen sowie der Verlauf des schottischen Folk Revivals in den 1950er und 1960er beschrieben worden sind, soll im Folgenden nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern das Second Folk Revival einen Einfluss auf die gälischsprachige Musik hatte.

Gälische Songs in den 1950er und 1960er Jahren

In seinem Artikel »New Directions in Gaelic Music« aus dem Jahr 1978 behauptet der Musiker und Journalist Calum Benn: »[…] the revival passed Gaelic by«[380], und auch Calum Macdonald, Gründungsmitglied der Band Runrig, äußert sich in ähnlicher Weise:

> »As a child growing up both in the Uists and Skye in the 1960s, Gaelic music was becalmed, living off past glories. […] Throughout the late 50s, the 60s and 70s the impact of Gaelic song was virtually non-existent on the national or international stage.«[381]

Wie in den vorherigen Abschnitten dargelegt, kam es in den 1950er und 1960er Jahren in Schottland, beeinflusst durch das amerikanische und irische Folk Revival, im Zuge einer überwiegend urbanen Bewegung zu einer verstärkten Hinwendung zur eigenen musikalischen Tradition. Warum konnte die gälische Musik davon offenbar nicht in gleichem Maße profitieren?

Zum einen war die gälische Sprache im Niedergang begriffen, ein Prozess, der sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert noch verstärkte, insbesondere durch den Education Act von 1872. Zweitens, veränderten technische Neuerungen die Lebens- und Arbeitsweise der Menschen. So berichtet Christine Primrose im Interview über ihre eigenen Beobachtungen auf der Isle of Lewis:

---

379 Zur Reflexion und Konstruktion kultureller Identitäten durch Musik und Sprache siehe auch Kapitel 7.2.2.

380 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 24.

381 Zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, Portree 2006, S. 10, 12.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »[…] the culture has completely changed with the language. It's a different culture, we have now with the language. […] Most people had their crofts or they were working, you know… For example, [in] my own village most people were weavers, Harris Tweed weavers […] they could go take their time off to go and cut the peats out in the muirs, plant the potatoes, plant the corn, all these outdoor work that was culturally part of the Gael's life. None of that is going on now, because it's changed. I think it started changing in the late seventies, when the oil industry came to the North Sea and a lot of these up and coming. Like my father was too old then, he was still weaving and his generation, but then the young ones who would have gone into the weaving thing, they discovered: ›Oh no, we can go to the North Sea make lots of money and we don't have to worry about this‹, you know. So the way of life altered, because then they couldn't really…They gave up the peats, because they got all the heating stoves, they got oil fire stoves. Then the way of life started changing, gradually. So now hardly anybody cuts peats, hardly anybody plants potatoes or corn, you know. Except maybe the ones who come up from England, who want to live a good life [lacht]. And some of the Gaels to a degree, but not a lot of them, they're a minority, because it just doesn't fit in with their lifestyle nowadays.«[382]

Diese Veränderung der Lebensweise verbunden mit einer verstärkten Bildungs- und Arbeitsmigration hin zum Festland gewann in den 1970er Jahren mit dem beginnenden Ölboom dramatisch an Dynamik, sie nahm ihren Anfang jedoch schon in den 1950er und 1960er Jahren. Mit der verstärkten Verbreitung von Telefon und Fernsehen begann das informelle Zusammenkommen zum Austausch von Nachrichten, Geschichten Erzählen und gemeinsamen Singen im Rahmen des Cèilidhs[383] immer seltener stattzufinden,[384] der kulturellen Praxis also, die Konstanze Glaser (geb. Gebel) als »most productive and self-defining cultural institution of traditional Gaelic society«[385] bezeichnet. Mit Einführung des maschinengestützten Webvorgangs, wurden das Waulking und Clapping

382 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 183–203.

383 Dieser traditionelle *cèilidh* ist nicht zu verwechseln mit den organisierten informellen Tanz- und Musikveranstaltungen der heutigen Zeit.

384 Calum Maclean führt als einen der Hauptgründe für den Rückgang der *cèilidhs* das Verschwinden der sogenannten ›Black Houses‹ auf den Äußeren Hebriden an. Diese hatten in der Mitte des Gemeinschaftsraumes eine Feuerstelle, um die herum sich problemlos 20 Personen gruppieren konnten. Durch diese Atmosphäre wurde – so Maclean – der Austausch von Nachrichten, Geschichten und Liedern befördert. Siehe Maclean, Calum: »Hebridean Traditions« (wie Anm. 15, Kap. 2), S. 27–32. Auch Donald Shaw von Capercaillie sieht in der Ausbreitung des Fernsehens einen Hauptgrund für den Niedergang der spontanen Cèilidhs: »To be honest, not that unusual on the westcoast of Scotland, not before television anyway, that grim reaper of social life that has steadily scythed its way through anywhere and everywhere in the world that has electricity.« Siehe Capercaillie: Booklet zu *Grace And Pride: The Anthology 2004–1984* (Survival, 2004), S. 11. Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon. The Modern Gaelic Revival*, Edinburgh 2005, S. 59f. Vgl. Gebel, Konstanze, *Language and Ethnic National Identity in Europe: The Importance of Gaelic and Sorbian to the Maintenance of Associated Cultures and Ethno Cultural Identities*, Hochschulschrift, Middlesex University 2002, https://core.ac.uk/reader/17301077, S. 152, 156.

385 Ebd., S. 182.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Tweedstoffes obsolet, weshalb Spinning Songs oder Waulking Songs langsam verschwanden, zumindest jedoch lösten sich die Songs aus dem ursprünglichen Arbeitskontext, mit dem sie eng verbunden waren.[386] Verbesserte Kommunikationsmöglichkeiten brachten junge Gälen mit einem Alternativangebot in Berührung, einer alternativen Lebensweise. Viele begannen – so Morag Macleod – einen urbanen Lebensstil anzunehmen und lehnten die gälische Sprache als etwas Anachronistisches ab, als etwas, das Wohlstand und guten Arbeitsmöglichkeiten im Wege stand (Amtssprache im öffentlichen Raum war Englisch).[387] Diese Umstände sind ein Beispiel für Bohlmans These, sozialer Wandel beeinflusse auch die Art und Weise, wie traditionelle Musik weitergegeben werde und dass musikalischer Wandel immer auch kulturellen Wandel reflektiere.[388]

Ein weiterer wichtiger Faktor, warum das gälische Revival nicht von der Dynamik des Balladen- und Scots Song-basierten Revival profitieren konnte, scheint zudem das Fehlen eines politischen Bewusstseins innerhalb der gälischen Bevölkerung bzw. die Abwesenheit einer Protestkultur gewesen zu sein, wie sie insbesondere in den urbanen Zentren der 1950er Jahre zu finden war (die letztlich auch zur Genese neuer Songs führte). Im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert fand die angesprochene Protesthaltung Ausdruck in den Jacobite Songs, die sich gegen die englische Monarchie richteten, die Person Charles Edward Stewarts glorifizierten oder allgemein die geforderte Rückkehr der Stewarts auf den schottischen und englischen Thron zum Gegenstand hatten und deren zugrunde liegenden Texte beispielsweise von John Lorne Campbell kompiliert worden sind.[389] Protest gegen die Vertreibung der Highlandbevölkerung während der Clearances im 19. Jahrhundert spiegelt sich in Gedichten von Duncan Ban MacIntyre (1724–1812) (z.B. »Òran nam Balgairean« [Song to the Foxes]) wider, wie auch die Parteinahme für die Highland Land League[390] und die Unterstützung der Kleinbauern im Kampf gegen Vertreibung und Ausbeutung durch Großgrundbesitzer Ende des 19. Jahrhunderts in Songs von Mary MacPherson (Màiri Mhòr nan Òran, z.B. »Luchd na Beurla« [The Speakers of English] oder auch »Eilean a' Cheò« [Isle of The Mist]).[391] Ihr Verdienst – so Thomas McKean – sei nicht formale Innovation gewesen, sondern »her expression of a characteristic

386 Die letzten traditionellen Waulkings fanden in den 1950er Jahren statt.

387 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 127f.

388 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 15.

389 Campbell, John Lorne: *Highland Songs of the Forty-Five*, Edinburgh 1984 [1933]. Unter anderem finden sich in der Sammlung Gedichte von zwei der berühmtesten gälischen Dichter des 18. Jahrhunderts: Alasdair Mac Mhaighstir Alasdair (Alexander MacDonald) und Donnchadh Bàn Mac-an-t-Saoir (Duncan Bàn MacIntyre).

390 Die Highland Land League oder Crofters' Party war eine Organisation, die sich während der 1880er und 1890er Jahre vor dem Hintergrund der Vertreibungen im Rahmen der Highland Clearances für die Rechte der Kleinstbauern (Crofters) einsetzte. Sie nutzte dabei politischen Einfluss, organisierte aber auch Widerstandsaktionen.

391 Siehe Watson, Roderick (Hg.): *The Poetry of Scotland: Gaelic, Scots and English, 1380–1980*, Edinburgh 2002 [1995], S. 330–333, 484–497. Siehe auch Meek, Donald: »MacPherson, Mary«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 191. Siehe auch Thomson, Derick S.: »Mac-an-t-Saoir, Donnachadh Bàn«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 159f. Siehe auch Liner Notes zu MacPhee, Catherine-Ann: *Catherine-Ann MacPhee Sings Mairi Mhor* (Greentrax, 1994). Vgl. Scott, Priscilla: ›*With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause*‹, S. 214–216.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vivacity in a then-moribund song culture«.[392] Eine andere Sichtweise legen die Äußerungen Kenna Campbells nahe. Sie will keinen nennenswerten Unterschied in der politischen Haltung im Vergleich zu Nicht-Gälen festmachen, sondern konstatiert, dass sich Gälen, insbesondere diejenigen in den urbanen Zentren, sehr wohl an den Protesten der 1950er und 1960er Jahre beteiligten, die Songs jedoch in englischer Sprache sangen. So berichtet sie im Interview:

> »Yeah, we used to sing all these songs. […] they were bilingual and they sang these rebel songs just in the language in which they were composed. […] That was ok. […] It didn't bother me that they weren't in Gaelic.«[393]

Folgt man jedoch der Argumentation Thomas McKeans, so begannen die gälischen Songs im 20. Jahrhundert, ihre Bedeutung als Ausdruck von Protest bzw. sozialem Kommentar zu verlieren, weshalb der Dorfbarde (*bàrd-baile*) in seiner Funktion als Chronist, Kommentator lokaler Ereignisse und Former lokaler Identitäten nahezu ausgestorben ist.[394] Die Village Bards bzw. Song-maker hatten eine zentrale Position innerhalb der Gemeinschaften inne, »established song-poets were *de facto* spokesmen and -women for their communities«[395], wie McKean betont. Ihre Songs waren Mittel der Alltagskommunikation und fungierten auch als eine Art ›kollektives Gedächtnis‹ und »marker of history«[396], wenngleich viele der Songs aufgrund ihrer Eigenschaft als ›Topical Songs‹ zeitlich gebunden waren und nach ihrer Performance dem Vergessen anheimfielen. Dennoch waren sie mit ihrem breiten thematischen Spektrum – Wedding und Love Songs, Songs über das Werben zwischen Verliebten, Songs über die Landschaft, über lokale aber auch weltgeschichtliche Ereignisse (etwa den Ersten Weltkrieg), alltägliche Arbeitsabläufe bis hin zu Satire und Spottsongs über Mitglieder der Gemeinde – aufs Engste mit der Community, ihrem Beziehungsgeflecht und ihrer Geschichte verbunden.[397] Ursächlich für das suk-

392 McKean, Thomas: »Tradition and Modernity: Gaelic Bards in the Twentieth Century«, in: Brown, Ian (Hg.): *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Edinburgh 2007, S. 130–141, hier S. 132.

393 Interview mit Kenna Campbell (wie Anm. 109, Kap. 2), Z. 569-580.

394 McKean, Thomas A.: *Hebridean Song-Maker* (wie Anm. 12 der Einleitung), S. 117f. Das allmählige Verschwinden der *bàird* beklagt auch Calum Ruadh Nicolson, Bard of Skye, im Gespräch mit dem dänischen Ethnomusikologen Thorkild Knudsen im Jahr 1968: »And there was plenty of bards in the place then. […] they all made songs for one another, satirical the most of them, but they still they – the gift was here. It's *all gone*. Supposing you were to travel Braes now, where there were about – oh there'd be about – fifteen of them easy, could we- were making songs, not one – is left, but Calum Ruadh, and, when I go, I don't see anybody else coming after me, to uphold this – ancient language.« Siehe Nicolson Ruadh, Calum: »It is all gone«, in: Booklet zu: *Calum Ruadh – Bard of Skye*, Scottish Tradition Series 7 (Greentrax, 2010), S. 6. Vgl. auch Purser, John: *Scotland's Music*, S. 312. Ein Blick in den Band *An Tuil*, einer Sammlung von gälischer Dichtung des 20. Jahrhunderts, in der sich auch zahlreiche Barden mit Auszügen aus ihrem Werk finden lassen, bestätigt den Eindruck Ruadh Nicolsons. Er offenbart, dass ein Großteil der *bàird-bhaile* in den 1950er und 1960er Jahren gestorben ist. Vgl. Black, Ronald (Hg.): *An Tuil: Anthology of 20th Century Scottish Gaelic Verse*, Edinburgh 1999.

395 McKean, Thomas: »Tradition and Modernity« (wie Anm. 392, Kap. 2), S. 130.

396 Ebd., S. 137.

397 Ebd., S. 131, 133.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zessive Verschwinden der *bàird-bhaile* sind das Verlorengehen des traditionellen *taigh cèilidh* als Ort der Zusammenkunft, unter anderem durch den Einzug von Massenmedien, weiterhin aber auch das Zerbrechen gewachsener Communities infolge der Schrecken zweier Weltkriege sowie die Arbeitsmigration in die Städte des Festlandes. Darüber hinaus ist diese Entwicklung auch einem Mangel an Selbstvertrauen der Gälen in die eigene Kultur während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschuldet, aufgrund der fortwährenden Marginalisierung der Sprache.[398] Eine Renaissance der gälischen Dichtung haben im 20. Jahrhundert erst Schriftsteller wie Sorley Maclean, Iain Crichton Smith (1928–1998) oder auch George Campbell Hay (1915–1984) in ihren Werken initiiert. Zum anderen sei die moderne gälische Dichtung, so McKean, im Gegensatz zur traditionellen bardischen Dichtkunst (die klassische wie auch die des Song-makers bzw. *bàrd-baile*) nicht notwendigerweise mit Melodien verbunden, werde also nicht zwangsläufig gesungen, und sei vom funktionalen Kontext des Cèilidh House losgelöst gewesen.[399] Dies führte dazu, dass auch in den 1950er und vor allem in den 1960er Jahren, im Gegensatz zum Song-Boom in Scots und englischer Sprache, vergleichsweise wenige neue gälische Songs entstanden.[400]

Eine der wenigen Ausnahmen stellte der Dichter Murdo Macfarlane (1901–1982), The Melbost Bard, dar, der bereits in früher Jugend begann, Gedichte zu schreiben und diese

398 Mit Bezug auf die irische traditionelle Musik stellen Hast und Scott fest: »The performing arts of subject peoples often suffer from a lack of prestige and patronage; a sort of cultural ›inferiority complex‹ beset many of the subjects of European colonization […].« Siehe Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland*, S. 95. Diese Feststellung lässt sich sehr wohl auf die Auswirkungen nationaler Kultur- bzw. Sprachpolitik bezüglich der gälischen Sprache in Schottland übertragen. So schreibt Michael Newton: »[…] the most tragic consequence of cultural invasion has been the internalization of the anti-Gaelic prejudice of the English speaking world. The belief that Gaeldom represents a failed civilization, and that English civilization holds the key to all progress […] The prevalence of this inferiority complex plagues Scotland as a whole […]«. Siehe Newton, Michael: *A Handbook of the Scottish Gaelic World*, Dublin/Portland (OR) 2000, S. 284.

399 McKean, Thomas A.: *Hebridean Song-Maker*, S. 117f. Vgl. McKean, Thomas: »Tradition and Modernity«, S. 132. Dass Melodie und Text für einen Barden eigentlich untrennbar miteinander verbunden sind, dass bardische Dichtung geradezu zwingend gesungen werden muss, betont auch Iain MacNeacail gegenüber Thomas McKean in Bezug auf einen nicht namentlich genannten modernen gälischen Dichter: »You can't sing a single line of his songs, how can he be a poet!«. Siehe McKean, Thomas: »A Gaelic Songmaker's Response to an English-speaking Nation« (wie Anm. 12 der Einleitung), S. 14. Vgl. MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 135. Einer der ersten modernen Dichter des 20. Jahrhunderts war der in Vergessenheit geratene Poet Iain Munro (1889–1918). Finlay Macleod bezeichnete ihn als »the first Gaelic poet to use a contemporary style«. Damit ebnete Munro teilweise den stilistischen Weg für nachfolgende Dichter wie Maclean oder Hay. Doch auch seine Gedichte waren nicht mit Melodien verbunden. Siehe Smith, Iain/Maciver, Ruairidh: »John Munro, the Lost Gaelic Poet«, www.scottishreview.net/IainSmith163.shtml, Stand: 23.05.2015. Vgl. *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, BBC 2000, Min. 5:50-6:02. Eine Auswahl von Barden des 19. Jahrhunderts, die auch Melodien zu ihren Gedichten ersannen, wie etwa Neil MacLeod (The Skye Bard), bietet Macleod, Malcolm: *Modern Gaelic Bards*, Stirling 1908. Dort lassen sich Kurzbiografien der portraitierten Personen finden wie auch die Texte und Melodien ausgewählter Gedichte in Sol-Fa-Notation. Für einen Überblick über Barden des 20. Jahrhunderts siehe Black, Ronald (Hg.): *An Tuil* (wie Anm. 394, Kap. 2).

400 Zudem wurden neukreierte Texte von den *bàird-bhaile* ohnehin häufig zu bereits existierenden Melodien gesungen. Vgl. McKean, Thomas: »Tradition and Modernity«, S. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit eigenen Melodien verband. Er war sich der prekären Situation, in der sich die gälische Sprache befand, bewusst und engagierte sich stark während des gälischen Revivals der 1970er Jahre.[401] So liege in seinen Augen die Aufgabe des Barden der Gegenwart nicht mehr nur im Kommentieren lokaler oder regionaler Ereignisse, sondern vielmehr im Bewahren und Fördern der gälischen Sprache:

> »What the bard has to do today, he's got to do what these sort of people were doing for the bards in the past. The bard's got to keep the edge on the language now.«[402]

Ausdruck dessen ist unter anderem sein bekannter Song »Cànan nan Gàidheal« [The Language of the Gael], der Eingang in den Carrying Stream der musikalischen Tradition fand, und von vielen Künstlern wie Catherine-Ann MacPhee[403] oder Karen Matheson interpretiert worden ist. Er ist gleichzeitig als eine Art Motto von den Fèisean (vgl. Kapitel 5.1) aufgenommen worden und sei laut Konstanze Glaser »the closest Scotlands Gaels have to a national anthem«.[404] Macfarlanes Dichtung war stark vom Leben in den Highlands und auf den Inseln geprägt. Ein weiteres großes Thema war, wie bei so vielen Gälen, der Verlust der Heimat aufgrund von Emigration. Seine eigenen Erfahrungen – Macfarlane emigrierte 1924 nach Kanada und später in die USA, von wo er 1931 nach Lewis zurückkehrte – verarbeitete er unter anderem in seinem eindrücklichen und ebenfalls häufig interpretierten Song »›S Fhada Leam an Oidhche Gheamhraidh« [Long to Me, the Winter's Night).[405] Wofür er jedoch von seinen Zeitgenossen besonders geschätzt wurde, war sein wachsamer und auch kritischer Blick auf die Ereignisse der Gegenwart. »The duty of the bard of course is not only to sing songs. It is also the duty of bards to bring before people problems of the day«[406], so Macfarlane im Interview. Als politischer Aktivist unterstützte er nicht nur den Kampf gegen den Ausbau des Flughafens von Stornoway zu einer NATO-Militärbasis in den späten 1970er und 1980er Jahren (Keep Nato Out Campaign [KNO])[407], er kommentierte auch die Herausforderungen und Probleme seiner Zeit wie wachsende Umweltverschmutzung oder die ›De-Individualisierung‹ des

401 Autor Finlay MacLeod erinnert sich: »His physical presence and the material he was writing when the Gaelic revival was gathering momentum were a great inspiration to those involved, despite his age. He gave us immense encouragement by his interest and involvement in what we were doing.« Siehe *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist* (wie Anm. 399, Kap. 2), Min. 47:22-47:54.

402 Ebd., Min. 20:34-20:43.

403 *Cànan nan Gàidheal* ist gleichzeitig der Name ihres Debütalbums. Siehe MacPhee, Catherine-Ann: *Cànan nan Gàidheal* (Greentrax, 1987).

404 Gebel, Konstanze, *Language and Ethnic National Identity in Europe* (wie Anm. 384, Kap. 2), S. 122. Vgl. auch Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 314.

405 Macfarlane schrieb seinen Text zur Melodie des Songs »›S Cian nan Cian bho dh'Fhàg Mi Leòdhas«, das ebenfalls Emigration bzw. das Verlassen der Heimat Lewis zum Gegenstand hat. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 292f.

406 *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, Min. 36:19-36:30.

407 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 435–443. Vgl. Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, S. 261f. Vgl. *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, Min. 37:15-41:35.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Menschen und seinen Aufgang als simple ›Einheit‹ in einer zunehmend anonymisierten Masse, wie er es für viele Gesellschaften der westlichen Welt diagnostizierte.[408]

Ein weiterer Grund, warum bis dahin im beginnenden 20. Jahrhundert so wenig neue gälische Songs entstanden, war aber auch die Objektorientiertheit der Sammler. Ihnen ging es um das Bewahren der gälischen Kultur, um das Konservieren von Songs und Stories. Zwar regte es die Source Singers an, sich an schon vergessen geglaubte Songs zu erinnern, wie Flora McNeil berichtete, ein Impuls zur Schaffung neuen musikalischen Materials war dies jedoch nicht. Darüber hinaus berichtet Arthur Cormack, dass auch heute noch das Publikum zu einer Art ›Rückwärtsgewandtheit‹ tendiere, indem es alten bekannten Songs und Melodien den Vorzug vor neuen Stücken gebe, und die Sängerin Anna Murray stellt fest, dass sie bei der Erweiterung ihres Repertoires ihren Fokus immer auf alte, selten aufgeführte Songs gelegt habe.[409] Auch Alison Lang und Wilson McLeod konstatieren in ihrer Untersuchung zum Sprachgebrauch im Rahmen der Vermarktung gälischer Musik, dass das gälische Musikrepertoire ein höchst konservatives sei. Ein Großteil des Korpus stamme aus dem 18. und 19. Jahrhundert, einige der Songs seien gar noch früheren Ursprungs. Neben den oben bereits genannten Gründen führen die beiden auch mangelnde Sprachkompetenzen der Performer selbst an und warnen vor einer Art »Artefaktisierung«:

> »The risk of ›museumisation‹ is serious, as shown by the near-total disapearance of new compositions dealing with contemporary issues of concern to the Gaelic community«[410]

Die fehlende lebensweltliche Relevanz von in den Songs verhandelten Themen – insbesondere für die Jugend – war bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein ein großes Problem und ist es zum Teil noch heute. Die konservative und teils lethargische Einstellung der An Comunn Gàidhealach, die Blair Douglas in einem Artikel für die West Highland Free Press noch zu Beginn der 1980er beklagt, war ebenfalls wenig hilfreich bei der Problematik.[411] Des Weiteren kann eine fehlende Vernetzung ebenfalls als

---

408 Macfarlane, Murdo: »Forty Years On. Impressions of the U.S.A.«, in: West Highland Free Press, 14. Februar 1975, S. 7.

409 Gebel, Konstanze: *Language and Ethnic National Identity in Europe*, S. 157.

410 Lang, Alison/McLeod, Wilson: »Gaelic Culture for Sale: Language Dynamics in the Marketing of Gaelic Music«, University of Edinburgh Research Paper, 2005, www.poileasaidh.celtscot.ed.ac.uk/Lang%20McLeod%20mercator.pdf, Stand: 16.03.2018, 10 Seiten, hier S. 8.

411 So schreibt er: »Unless dramatic changes are implemented, both An Comunn Gàidhealach and the National Mod will no longer hold the interest of, nor be of any relevance to, the young Gael. […] Many branches of An Comunn are little more than second rate social clubs, contributing nothing to the promotion or development of our culture and music, and positively driving the young away.« Siehe Douglas, Blair: »›Harmless Music‹ Stifling Change« (wie Anm. 367, Kap. 2), S. 3. Auch Roger Hutchinson hebt die konservative Einstellung der An Comunn Gàidhealach von Beginn an hervor: »It was that by placing so much emphasis on tradition [in diesem Zusammenhang ist »tradition« als objektorientiert im Sinne Ronströms zu verstehen], the good people of An Comunn and the Gaelic Society of Inverness were evectively conceding the twentieth century before it had begun. […] They were also sending a dubious message to the ordinary Gaels. If their inherited knowledge, language and culture were traditional [in diesem Kontext als ›in der Vergangenheit

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ursächlich für die mangelnde Dynamik des gälischen Revivals während der 1950er und 1960er Jahre angesehen werden. Zeitschriften wie *Scottish Studies* oder die *Transactions* hatten einen akademischen Adressatenkreis. In den populären Folk Magazinen war die gälische Liedkultur so gut wie nicht präsent, der Fokus lag eindeutig auf Scots- und englischsprachigen Source- und Revivalmusikern. Daher kam auch die Informations- und Koordinationsfunktion der Magazine nicht zum Tragen. Zudem fehlte die Infrastruktur der Folk Clubs, gälische Sängerinnen und Sänger waren, wie bereits erläutert, in den Lowland-Folkclubs kaum vertreten. Auch mangelte es dem gälischen Song-Revival an einer treibenden Kraft, einem Core Revivalist, der auf allen Ebenen als Sammler, Organisator, Musiker, Poet und Wissenschaftler tätig war – eine Figur, wie sie das Balladen- und Scots Song-Revival in Hamish Henderson gefunden hatte. Darüber hinaus zeigte sich folgendes Paradoxon: Gälische Songs bekamen seit Gründung der BBC nur wenig Sendezeit im Rundfunk. Zum Anteil an gälischer Musik im Radioprogramm der 1950er und 1960er Jahre äußert sich Christine Primrose wie folgt:

> »On Radio, at that time, there was only, I think, 5 minutes of Gaelic. There was no Gaelic station and I think there was a slot of 5 or 10 minutes. Maybe enough time to play three […] recordings.«[412]

Gleichzeitig entstanden jedoch seit der ersten gälischen Grammophonaufnahme im Jahre 1899 (»Mo Dhachaich« [My Home], gesungen von Jessie Niven MacLachlan)[413] während eines Besuchs Fred Gaisbergs von der Grammophone Company Emil Berliners in Glas-

---

verortet‹ zu verstehen], what could they say about the modern world? […] Gaelic, in this light, was a historical romance […] impractical and suitable only for display at the Mòd Nàiseanta [National Mòd] in Inverness or Perth.« Siehe Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon* (wie Anm. 384, Kap. 2), S. 37.

412 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 390–393.

413 Aufgenommen am 5. September 1899 im Cockburn Hotel, Glasgow, durch Fred Gaisberg (Berliner 3163). Siehe Dean-Myatt, William: *A Scottish Vernacular Discography, 1888–1960*, »Discography Section 16: McKechnie–Masterton«, https://www.nls.uk/media-u4/1056445/section-16-mckechnie-masterton.pdf, 53 S., hier S. 12f., Stand: 01.12.2020. Obwohl ihr Name heute so gut wie vergessen ist, hat die 1866 in Oban geborene Jessie Niven MacLachlan durch die Einbindung gälischer Songs in ihr Repertoire und insbesondere durch ihre nationale und internationale Bühnenpräsenz in ihrer Zeit einen bedeutenden Beitrag zur Steigerung der Visibilität gälischer Kultur und der Identitätsbildung vor allem innerhalb urbaner gälischer Gemeinden und der gälischen Diaspora geleistet – in einer Zeit, in der die Wahrnehmung schottischer Musikkultur in den Lowlands und außerhalb Schottlands vielfach von Burns und Harry Lauder-Songs geprägt war. Weil sie gälische Songs in einem modernen Performance-Kontext präsentierte, vor allem durch ihre Grammophon-Aufnahmen, sieht Priscilla Scott sie als erste Frau in einer langen Tradition, die bis in die heutige Zeit und zu Künstlerinnen wie Karen Matheson von Capercaillie und Julie Fowlis reicht. Siehe Scott, Priscilla: ›*With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause*‹, S. 245f. Dieser Vergleich ist trotz der großen zeitlichen Differenz durchaus zutreffend, gerade weil MacLachlan auch als eine Art Botschafter der gälischen Musik auf der internationalen Bühnenplattform eine erhöhte Sichtbarkeit verschafft hat. Julie Fowlis ihrerseits wurde im Jahr 2008 für ihren herausragenden Beitrag zur Förderung der gälischen Kultur von der schottischen Regierung explizit der Titel ›Gaelic ambassador of the year‹ verliehen. Sie ist seit 2010 außerdem ›Gaelic ambassador‹ des Fèis Rois.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gow[414] gerade in den 1920er und 1930er Jahren eine Vielzahl von Aufnahmen[415], insbesondere durch das schottische Label Beltona,[416] allerdings, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nahezu ausschließlich als arrangiertes Kunstlied mit Klavierbegleitung im Stile Kennedy-Frasers, gesungen mit klassisch ausgebildeter Stimme.[417] In den 1950er und 1960er Jahren dominierten hingegen leichte orchestrale Arrangements gälischer Songs gesungen von Mòdgewinnern wie Calum Kennedy (1955), Alasdair Gillies (1957), George Clavey (1960) oder Archie MacTaggart (1966).[418] Auf die Frage, welche Art von Musik in den 1950er und 1960er Jahren im Radio zu hören gewesen sei, erläutert Arthur Cormack:

> »Well, I think probably the majority of Gaelic singers then were more of a kind of classical style or a kind of music hall style […] Well, people like folk who had made their living in theatres and in variety shows and that kind of thing. And not only did they sing in Gaelic but they sang in Scots and in English, as well. So I think, the majority of singers in those days, were coming from that kind of era, I mean I think, if you, to be honest, if you wanted to make a living in music in the 50s and 60s, that's what you had to do. You had to go to theatres and you had to do the variety shows and that kind of thing. […] the BBC was very stuffy, so if you were

414 Dieser Besuch dauerte vom 4.–13. September 1899. In seinem Tagebuch vermerkt Gaisberg am 5. September 1899: »Start record-taking with Miss Jennie [sic!] MacLoughlin [sic!], the first singer of Scotch songs in Scotland. Mr. Buchanan, her husband will act as our regular accompanist.« Siehe Gaisberg, Fred: *The Fred Gaisberg Diaries. Part 1: USA & Europe (1898–1902)*, herausgegeben von Hugo Strötbaum, 2010, S. 25, www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_1.pdf, Stand: 20.01.2016. Einen interessanten Ausspruch beinhaltet der Eintrag für den 6. September. Dort heißt es: »More record-making of male voices. Very poor artists. They would be run out of town in Italy. Scotch songs and music are good, characteristic and original, but its singers are poor, lacking quality and evenness of tone.« Siehe ebd. Diese Aussage verdeutlicht eindrücklich das ästhetische Ideal vieler der frühen Sammler. Dies ist natürlich auch der kommerziellen Natur jener Grammophonaufnahmen geschuldet. Ziel war nicht der Erhalt durch Konservierung sondern der Verkauf, weshalb vornehmlich vom Publikum als ›schön klingend‹ empfundene Stimmen gesucht wurden. Vgl. School of Scottish Studies: »Pròg ram Choinnich« (Martin MacDonald und Fred Macaulay im Gespräch mit Kenneth MacIver, aufgenommen am 18.04.2001, Track ID 31035), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/31035/117, Stand: 06.03.2014.

415 Natürlich ist davon auszugehen, dass der Anteil gälischer Songs am Gesamtumfang der Aufnahmen dennoch gering war. Es dominierten laut Dean-Myatt weiterhin Scots Songs, Music Hall-Songs von Harry Lauder oder Harry Gordon, Burns Songs, »sentimental songs about mother and home« und instrumentale Scottish Country Dance-Musik. Siehe Dean-Myatt, William: »Beltona Records and Their Role in Recording Scottish Music«, in: Musical Traditions Magazine, Artikel-Nr. 135, 16.01.2004, www.mustrad.org.uk/articles/beltona.htm, Stand: 20.01.2016.

416 Vgl. ebd. Ab Mitte der 1950er Jahre produzierte auch das schottische Label Gaelfonn von Murdo Ferguson, einem damals bekannten Sänger von der Insel Lewis, einige gälische Aufnahmen.

417 Einen Einblick in die frühen Aufnahmen bietet die Zusammenstellung *60 Years of Scottish Gaelic 1899–1959* (Frémaux & Associés, 2012). Ein großer Teil der Aufnahmen besteht aus Interpretationen von Kennedy-Faser-Songs. Auf der Zusammenstellung befindet sich mit »Ho Ro Mo Nigheann Donn Bhoidheach« [My Nut Brown Maiden] auch eine Aufnahme von Jessie Niven MacLachlan (aufgenommen am 6. September 1899) und damit eine der ersten Aufnahmen in gälischer Sprache überhaupt.

418 An dieser Stelle sei auf die Zusammenstellung *Gold Medalists All Volume 1+2* (Beracah Music, o. A.) mit Aufnahmen aus dieser Zeit verwiesen.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> going to appear on the BBC in the 50s and 60s you probably had to be a classical singer […].«[419]

So gab es in den 1950er und 1960er Jahren zwar eine große Anzahl von Aufnahmen gälischer Sängerinnen und Sänger, von denen einige auch über die Landesgrenzen Schottlands Bekanntheit erlangten, aber kaum Sendezeit im Radio. Kommerzielle Radiostationen spielten keine Gälische Musik und das BBC Gaelic Department Scotland schien lediglich Interesse an Mòdgewinnern zu haben, die, begleitet durch Klavier oder Orchester, einen größeren Zuhörerkreis ansprachen.[420]

Schwerwiegender jedoch war die Tatsache, dass die gälische Musik selbst die aktuellen musikalischen Impulse des schottischen Folk Revivals nicht aufzunehmen wusste. So gab es hauptsächlich das traditionelle unbegleitete Singen, den Gesang mit Klavierbegleitung im Drawing Room- bzw. Kennedy-Fraser-Stil und orchestrale Begleitung. Diese Art von Musik war vor allem nicht attraktiv für die Jugend, die eine zentrale Rolle im Transmissionsprozess und damit beim Erhalt der gälischen Sprache spielt. Zwar haben etwa The MacDonald Sisters, eine 1963 gegründete und überaus populäre junge, gälische Vokalgruppe von der Isle of Lewis, auch durch diverse Radio- und TV-Auftritte bewiesen, dass gälische Musik durchaus zeitgemäß präsentiert werden kann, doch auch ihre Arrangements zeigen Anklänge der orchestralen Bearbeitungen der 1960er Jahre.[421] Die Musik von Folk Groups, die verstärkt in den 1960ern und 1970ern entstanden, wie The Corries, The McCalmans, The Clutha oder The Tannahill Weavers schienen mit ihrem gitarrengestützten (Gitarre, das Instrument der Jugend[422]) Harmoniegesang keinen Einfluss auf die gälische Musik und das gälische Revival zu haben und Adam MacNaughton resümiert: »And some might argue that the Gaelic-speaking areas of the Isles […] were one musical community of the past«.[423] Diese Situation änderte sich erst ab dem Jahr 1966, als auf dem National Mòd in Inverness ein Folk Group-Wettbewerb eingeführt wurde.[424]

Die Gründung gälischer Folk Groups

Die Etablierung des Folk Group-Wettbewerbes in Inverness, bei dem die Teilnehmer im Gegensatz zu vorangegangenen Mòds innerhalb gewisser Grenzen frei waren in ihrer Song- und Instrumentenwahl,[425] war der benötigte Katalysator für das gälische Song

419 Interview mit Arthur Cormack, Z. 357–379.

420 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 26.

421 Siehe hierzu die Alben *Four Bonnie Highland Lasses* (Emerald, 1969) und *Songs from the Islands* (Lismor, 1977).

422 Hier zeigt sich erneut der Einfluss des amerikanischen Revivals, im Zuge dessen die Gitarre als Begleitinstrument insbesondere unter Jugendlichen popularisiert worden war. Eine zentrale Figur in diesem Zusammenhang war Pete Seeger. »[Pete Seeger] has taught two generations of young Americans to sing and to make their own music. The result has been a renascence of folk music in the course of which the number of amateur guitarists has shot up from 2.000.000 to 7.000.000 in a decade.« Siehe Lyon, Peter: »The Ballad of Pete Seeger«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 203–215, hier S. 204.

423 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191.

424 Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 17.

425 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Revival, obgleich die Entscheidung nicht unumstritten war: »This development caused some worry among purists who regarded it as a debasement of traditional music.«[426], so Thompson in seiner geschichtlichen Betrachtung des National Mòd, und auch Arthur Cormack berichtet: »I do understand that a lot of the kind of establishment within the Mòd and folk who were just dead against that whole thing.«[427] Letztlich haben die gälischen Folk Groups, die im Zuge dieser Entscheidung entstanden, jedoch einen großen Einfluss auf die Entwicklung des gälischen Songs gehabt und die Musik einem größeren Publikumskreis zugänglich gemacht. Jedoch, obgleich im Jahr 1966 eingeführt, sucht man die Folk Groups als eigenständige Kategorie oder zumindest ihre Erwähnung in den offiziellen Mòd-Programmen der Jahre 1966 und 1967 vergeblich, was auch einen Hinweis auf die Einstellung mancher Offizieller gibt, in deren Verantwortung letztlich die Erstellung der Programmhefte liegen musste. Erst im Jahr 1968 findet sich ein Hinweis auf den Folk Group-Wettbewerb – jedoch ohne eigene Kategorie oder Auflistung der teilnehmenden Gruppen.[428] Eine solche findet man erst beim Blick in das Programmheft des Jahres 1970 zum Mòd in Oban[429]. Frühe Zeugnisse gälischer Folk Groups vor 1970 lassen sich nur schwerlich finden, es existieren jedoch die digitalisierten Aufnahmen zweier Songs, die von einer unbekannten Folk Group auf dem Inverness-Mòd 1966 gesungen wurden. Es handelt sich um eine gemischte Gruppe aus zwei Frauen- und einer Männerstimme mit Gitarrenbegleitung. Zu hören sind die Lieder »Griogal Cridhe« [Gregor of the Heart/Beloved Gregor] und »An Cùl Bachallach« [The Curly Hair]. Diese Songs dürften zu den frühesten öffentlich zugänglichen Aufnahmen gehören, auf denen gälische Folk Groups zu hören sind.[430]

Im Jahr 1968 gewannen The Lochies den Folk Group-Wettbewerb auf dem National Mòd in Dunoon. Benannt nach dem District of Lochs auf der Isle of Lewis, waren sie die erste Gruppe, die auch außerhalb der Mòd-Wettbewerbe auf sich aufmerksam machen konnte. Sie bestand aus den Brüdern John (Gesang) und Angus MacMillan (Gitarre) sowie Donnie MacInnes (Gesang), die hauptsächlich traditionelle Songs von der Isle of Lewis interpretierten und diese mit einem relativ einfach gehaltenen Arrangement aus Gitarre und dezentem Schlagzeug versahen. Der Fokus lag auf dem Leadgesang John MacMillans, weshalb in den Songs über weite Passagen Unisonogesang gegenüber dem sonst üblichen Satzgesang dominiert.[431] Obgleich die Gruppe relativ erfolgreich war und auch

426 Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 17.

427 Interview mit Arthur Cormack, Z. 599f.

428 An Comunn Gàidhealach: *Sixty-Fifth Annual Mòd Programme*, S. 76, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125548977, Stand: 16.02.2021.

429 An Comunn Gàidhealach: *Programme of the Sixty-Seventh National Mòd*, S. 103, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125548975, Stand: 16.02.2021.

430 Siehe School of Scottish Studies: »Griogal Cridhe« (gesungen von Unbekannt, aufgenommen 1966 von Unbekannt, Track ID: 76718), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/76718, Stand: 21.02.2020. Vgl. School of Scottish Studies: »An Cùl Bachallach« (gesungen von Unbekannt, aufgenommen 1966 von Unbekannt, Track ID: 76719), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/76719, Stand: 21.02.2020.

431 Vgl. etwa The Lochies: *Lewis Folk* (Lismor, 1974), *Home to Lewis* (Lismor, 1975), *North by North-West* (Lismor, 1976). Insgesamt haben die Lochies sieben Alben aufgenommen.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Konzerte in London, etwa bei der Highlands and Islands Society, gab, blieb ihr Bekanntheitsgrad hauptsächlich auf die Region der Highlands und Islands beschränkt.[432] Doch zeigten sie, dass es durchaus ein Publikum und einen Markt für gälische Folk Groups gab. Zudem brachten sie viele eher unbekannte Songs und Melodien entgegen dem Trend der Zeit in Umlauf, zumeist Versionen von bereits bekannten und etablierten Songs zu singen und aufzunehmen, und komponierten auch neue Melodien zu fremden Texten. So berichtet John MacMillan:

> »[…] there was a tendency at the time for singers recording in Gaelic to re-do material that was already firmly established in the body of Gaelic song, so numerous versions of the same song would be heard on the airwaves. A further issue was that the writers of these songs would often set their material to well-known and established melodies, somewhat diminishing their own original work, lessening its impact. We were fortunate in being able to source substantial amounts of unrecorded material and also in being given the freedom to set others' writings to our own new melodies.«[433]

Im Jahr 1968 wurde mit Na h-Eilthirich (The Exiles) eine weitere gälische Folk Group gegründet. Die Mitglieder – Anne Michie, Seonag MacLeod und Seumas Campbell – gehörten alle zur bekannten Campbell-Familie aus Greepe auf der Insel Skye. Alle drei sangen bereits zuvor zusammen unter dem Namen »Na Caimbeulaich«[434] und waren Mitglieder des Glasgow Islay Gaelic Choir, so wie auch das vierte Mitglied der Gruppe, Gitarrist Donald MacFarlane aus Waternish/Skye, den später Iain Young ablöste. 1970 trat Kenna Campbell der Gruppe bei und nahm den Platz von Seonag ein. Na h-Eilthirich gewannen den Folk Group-Wettbewerb auf dem National Mòd in Inverness 1972. Es folgten Auftritte in London sowie in der Bretagne und Irland. Einen prominenten Platz im Repertoire der Gruppe nahm die Liedform des *port a beul* (Mouth Music) ein, gesungene Tanzmelodien (ursprünglich zumeist Fiddle- oder Pipe Tunes) mit oft heiteren, teils öbzön oder derb anmutenden Texten oder Nonsense-Silben.[435] Wie später auch Na h-Òganaich oder Runrig und Capercaillie nahmen Na h-Eilthirich auch englischsprachige Songs wie »Flower of Scotland« von den Corries oder Burns-Songs in ihr Reper-

---

432 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 25. Ortswechsel aufgrund beruflicher Veränderungen führten in den 1970er Jahren zu einem Ende von Live-Performances. Die Lochies feierten im Jahr 2012 ihr Comeback und gaben seither einige Konzerte, so auch auf dem Hebridean Celtic Festival 2014. Siehe auch o. V.: »The Lochies return to Glasgow stage«, in: Stornoway Gazette, 17. November 2012, www.stornowaygazette.co.uk/what-s-on/the-lochies-return-to-glasgow-stage-1-2639290, Stand: 29.05.2013.

433 Zitiert nach: Gilchrist, Jim: »John ›Seonaidh Beag‹ Macmillan«, https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/john-seonaidh-beag-macmillan/, Stand: 22.04.2016.

434 Unter diesem Namen treten die Campbells gelegentlich noch heute auf.

435 The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe*, S. 72f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

toire auf.[436] Die Gruppe veröffentlichte ein Album, *Na h-Eilthirich* (Gaelfonn, 1975)[437], und brachte durch ihre nationalen und internationalen Auftritte gälische Musik im Kontext der Folk Group einem größeren Publikum näher als es zuvor die Lochies vermocht hatten.

Eine der einflussreichsten gälischen Gruppen der 1970er Jahre war zweifelsohne Na h-Òganaich [The Young Ones]. Zu dieser 1971 gegründeten Formation gehören Noël Eadie[438] aus Glasgow sowie die Geschwister Margaret und Donnie MacLeod. Letztere wurden in Edinburgh geboren, die Eltern stammten jedoch von der Isle of Lewis. Während in der Schule Englisch gesprochen wurde, erfolgte die Konversation zu Hause auf Gälisch, eine verbreitete Umgangsweise zu jener Zeit. Nachdem sie 1970 die Gold Medal auf dem Mòd in Oban gewonnen und die Bekanntschaft mit Noël gemacht hatte, entschloss sich Margaret MacLeod, professionelle Sängerin zu werden, was schließlich zur Gründung von Na h-Òganaich führte.[439]

Das Repertoire wurde durch das Studium von Songsammlungen, vor allem jedoch durch die mündliche Tradierung gälischer Songs durch eine Tante Margarets, einer Lehrerin für gälische Musik am Nicolson Institute in Stornoway, erschlossen.[440] Was Na h-Òganaich von anderen Gruppen unterschied, war die Tatsache, dass sie nicht nur traditionelle Songs arragierten, sondern auch neues Material in ihr Repertoire aufnahmen,[441] vornehmlich Songs von Murdo Macfarlane aus Melbost/Lewis. Margaret MacLeod beschreibt ihren ersten Kontakt mit der Musik Macfarlanes mit folgenden Worten:

> »I'd won my medal and you were always asked to sing concerts in Glasgow and all over…anyway, I sang a concert in Glasgow and went back to this house and I heard an old man singing traditional songs, that what I thought was traditional songs. […] I was hearing this old man singing, couldn't think where it was coming from and it was a tape, a tape recorder in this room and it was the guy…The tape belonged to a guy who worked at the BBC in the Gaelic department and I just was

436 Ebd., S. 65. Kenna Campbell bemerkt hierzu: »[We included them] because we liked them I think. I think we learnt a few to ease entry into maybe a world that wasn't at all familiar with Gaelic. […] You know, everybody learns these songs. You don't exclude other songs at all. If you sing, you sing anything and everything. You're either a singer or you're not.« Siehe Interview mit Kenna Campbell, Z. 741–749.

437 Ein Digitalisat des Albums findet sich auf YouTube (das jedoch mit falscher Jahreszahl versehen ist). Siehe »Na h-Eilthirich – Na h-Elthirich (The Exiles) (Gaelfonn 1962) Rare Scottish Folk Music – Full Album«, https://www.youtube.com/watch?v=VAos2miAJ4k, hochgeladen von birch canoe am 13.10.2020, Stand: 07.07.2021.

438 Noël Eadie war zu dieser Zeit Bassist in der Folk Group »The Islanders«, mit denen er die LP *Patterns of Folk* (Waverley, 1971) aufnahm. Siehe Interview mit Margaret MacLeod (wie Anm. 105, Kap. 2), Z. 601–603. Vgl. Gatherer, Nigel: »The Islanders«, www.nigelgatherer.com/perf/group1/islan.html, Stand: 07.12.2015.

439 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 22–36, Z. 166f., Z. 603–628.

440 Comunn Gàidhlig Astràilia: Interview mit Margaret MacLeod, https://www.ozgaelic.org/Interviews.html, Stand: 04.11.2014, Min. 0:48-1:38, 2:23-2:38. Vgl. Interview mit Margaret MacLeod, Z. 65f., Z. 382–389.

441 »Original Recordings«, also neues selbstkomponiertes Songmaterial, war einer der Gründe für den Erfolg nachfolgender Bands wie Runrig oder auch Capercaillie.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> enthralled with this old *bodach* singing. […] So eventually I found out that it was Murdo Macfarlane.«[442]

Na h-Òganaich interpretierten zwei seiner Songs (»A Mhorag Leat Shiubhlainn« [Morag, I Would Travel] und »Òran Cladaich« [Seashore Song] auf dem Mòd in Sterling und gewannen damit klar den Folk Group-Wettbewerb des Jahres 1971. Der Sound von Na h-Òganaich unterschied sich deutlich von dem anderer Gruppen. Dominierend war, wie bei anderen Formationen auch, der Satzgesang, doch brachen sie aus dem gewohnten harmonischen Schema von reinen Hauptfunktionen und ihrer Parallelen aus, z. B. durch das Etablieren von Major-Septakkorden[443] und die teilweise geradezu rockartige Schlagzeugbegleitung, weshalb Na h-Òganaich auch als erste gälische Popgruppe bezeichnet worden ist.[444]

Zum stilistischen Umgang mit dem Material bemerkt Margaret MacLeod rückblickend im Jahr 2011:

> »To sing in the seventies, I decided after I had won the medal I wanted to make sort of a new balance with the language. The language…it was kind of…people were becoming more aware of it and I thought ›Why can we not mix and match the likes of the music that the Beatles were playing along with the language? Why not?‹ So, myself and my brother and a friend from Glasgow, Noël Eadie, we decided we'd sing Gaelic songs, traditional Gaelic songs, with guitars.«[445]

---

442 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 552–560, Z. 584f. Der Kontakt zu Macfarlane erfolgte über die bereits erwähnte Tante MacLeods von Lewis, die mit dem Barden befreundet war. Siehe ebd., Z. 593.

443 Beispielsweise in »Mi le m'Uilinn«. Siehe Na h-Òganaich: *The Great Gaelic Sound of Na h-Òganaich* (Beltona, 1973), Seite 1, Tr. 1.

444 Silver, David: Liner Notes zu Na h-Òganaich: *Gael Force 3* (Beltona, 1974).

445 Comunn Gàidhlig Astràilia: Interview mit Margaret MacLeod (wie Anm. 440, Kap. 2), Min. 1:47-2:12. Dass die Beatles nicht nur einen großen Einfluss auf Na h-Òganaich hatten und die Idee, deren musikalische Ansätze wie den harmonischen Satzgesang mit der eigenen gälischen Sprache zu kombinieren kein singulärer war, zeigt beispielsweise eine parallele Entwicklung in Irland. Bereits ein Jahr vor der Gründung von Na h-Òganaich formierte sich in Donegal eine junge Band bestehend aus den Musikern Mícheál Ó Domhnaill, Tríona Ní Dhomhnaill und Maighread Ní Dhomhnaill sowie Dáithí Sproule unter dem Namen Skara Brae – ein Verweis auf die gleichnamige archäologische Stätte auf den Orkney Inseln. Skara Brae waren die erste Folk Group, die traditionelle irisch-gälische Songs mehrstimmig arrangierten und vortrugen. Ihr 1971 unter dem Gael-Linn Label veröffentlichtes einziges Album *Skara Brae* ist daher ein Meilenstein in der Entwicklung der irischen Musik, auch wenn sich die Formation im Folgejahr auflöste und Mícheál und Tríona anschließend die bedeutende irische Gruppe The Bothy Band mitbegründeten. Der Einfluss der Beatles zeigte sich laut Jim McCloskey durch ein tieferes Verständnis von Harmonik, Akkordstrukturen und Basslinien, welches schließlich Niederschlag fand in innovativen Arrangements irischer traditioneller Songs. Vgl. McCloskey, Jim: Booklet zu *Skara Brae* (Gael-Linn, 2013 [1971]), S. 2–10, hier S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Neben den Beatles[446] als musikalischen Einfluss nennt MacLeod zudem die einflussreichen Electric Folk-Bands Steeleye Span und insbesondere Fairport Convention, jene Band also, die auch für Runrig stilprägend sein sollte.[447] Dabei war es zu der Zeit aufgrund der konservativen Programmgestaltung der BBC nicht unbedingt einfach, Popmusik im Radio zu konsumieren. Ermöglicht wurde dies jedoch von Stationen wie Radio Luxembourg oder dem von mehreren Schiffen sendenden Radio Caroline, dem ersten privaten Radio- und reinen Popmusiksender Großbritanniens.[448] Erschwerend kam hinzu, dass der Norden der Äußeren Hebriden, insbesondere Lewis und Harris, stark presbyterianisch geprägt sind und das Hören von Popmusik zumindest mit Argwohn betrachtet wurde. So berichtet MacLeod, dass sie als Jugendliche bei Besuchen auf Lewis Radio Luxembourg nur heimlich, nachts unter dem Kopfkissen hören konnte.[449] Das Radio als Beispiel moderner Technologie ist somit ambivalent zu betrachten. Zum einen ist es mit verantwortlich dafür, dass tradierte Mechanismen oraler Transmission in den ruralen Gemeinschaften, wie etwa das Cèilidh House, verschwanden, zum anderen war es als Mediator von Pop- und Rockmusik als urbanes kulturelles Produkt eben auch ein Stimulus für die Erneuerung der gälischen traditionellen Musik, indem diese etwa ihren Niederschlag in der Musik Na h-Òganaichs fand.[450]

Bemerkenswert ist vor allem der Abwechslungsreichtum, mit dem die Gruppe das musikalische Material bearbeitet, insbesondere auf ihrem Debütalbum *The Great Sound of Na h-Òganaich* (Beltona, 1973). Während sich in »Mi le m'Uilinn« [I Sit with My Elbow] Satzgesang und instrumentale Gitarrenpassagen abwechseln, wird »O Chruinneag« [Oh, Girl][451] gänzlich unbegleitet vorgetragen mit einem für Folksongs eher untypischen kanonischen Einsatz der Stimmen gegen Ende des Songs. Fällt »A Mhòrag Leat

446 Dass die Musik Na h-Òganaichs durch eine Vermischung von Elementen traditioneller gälischer (regionaler) Musik sowie anglo-amerikanischer (globaler) Pop- und Rockmusik gekennzeichnet und insbesondere auch von den Beatles geprägt worden ist, betont die Band noch heute, beispielsweise durch das Artwork ihres Albums *Gun Stad* (Macmeanmna, 2009) mit Neuaufnahmen ihrer in den 1970er Jahren veröffentlichten Songs. Auf dem Cover sind in Silhouetten die Bandmitglieder zu erkennen, wie sie die berühmte Zebrastreifen-Szene des *Abbey Road*-Covers nachstellen, während im Hintergrund die Standing Stones of Callanish zu sehen sind, eine kreisförmige Steinformation aus dem späten Neolithikum und eines der Wahrzeichen von Lewis. Es ist nur zu passend, dass das Album auch in jenen Abbey-Road-Studios gemastert worden ist.

447 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 534, 538.

448 Hogg, Brian: *The History of Scottish Rock and Pop – All That Ever Mattered*, London 1993, S. 55.

449 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 907–919. Ein Verweis auf das nächtliche Radiohören unter der Bettdecke sowie den Sender Radio Caroline findet sich auch in den Lyrics zu Runrigs »Hearthammer« vom Album *The Big Wheel* (Chrysalis, 1991). Dass Jugendliche auf den Äußeren Hebriden in den 1950er und 1960er Jahren – obwohl Radios und Fernsehgeräte bei weitem nicht überall vorzufinden waren – dennoch nicht völlig abgeschnitten von den neuesten musikalischen Entwicklungen in der Popmusik waren, berichtet Dolina Maclennan in ihrer Autobiografie: »Rock and roll hadn't come in when I was at school. It started around 1957. Although there were records in the hostel we did not have transistor radios or television. However we somehow knew all the latest things that were going on from somewhere or other. We could go into a shop as there were a couple that sold records and all sorts of bits and pieces.« Siehe Maclennan, Dolina: *Dolina*, S. 52.

450 Vgl. auch Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 125, 128.

451 Na h-Òganaich: *The Great Gaelic Sound of Na h-Òganaich* (Beltona, 1973), Seite 1, Tr. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Shiùbhlainn«[452] von Murdo Macfarlane insbesondere durch seine ungewöhnliche metrische Struktur auf (Die Strophe besteht aus acht 3/4-Takten, der Refrain hingegen aus fünf 4/4- und drei 3/4-Takten), besticht »Puirt a Beul«[453] durch den raffinierten Aufbau des Arrangements: die drei verschiedenen *puirt* werden klar durch ihre unterschiedliche Instrumentierung abgegrenzt. In einem ersten Abschnitt wird der Gesang Margaret MacLeods dezent von Whistle und Bodhrán begleitet, während im zweiten Abschnitt neben der Gitarre und Bodhrán vor allem das Schlagzeug mit seiner rockartigen Begleitung dem Song einen überaus modernen Sound verleiht. In der dritten Sektion wechseln sich Passagen mit Sologesang MacLeods (begleitet von Gitarre und Schlagzeug) und unbegleitetem Satzgesang ab.

Die Begleitung gälischer Songs durch Instrumente mag manchem Traditionalisten ein Dorn im Auge gewesen sein, doch war sich die Gruppe dieser Problematik bewusst und betonte, dass stets der Song mit seiner Melodie und dem Text im Fokus stehe. So erklärt Margaret MacLeod im Interview mit einem Journalisten der West Highland Free Press:

> »There is a very strong unaccompanied tradition in Gaelic and we have to be careful in the use of instruments. I hope though that we are careful and that when we use instruments they *are* in keeping with the particular song. There is a lot of thought goes into it.«[454]

Es müsse demnach ein bewusster Umgang mit der Instrumentierung erfolgen, der stets das Wesen bzw. die Aussage des jeweiligen Songs unterstütze.

Der Sound und der musikalische Zugang von Na h-Òganaich mögen aus heutiger Sicht und insbesondere mit Blick auf die parallelen Entwicklungen beispielsweise im Bereich des (Progressive) Rock[455] mit Bands wie Yes, Genesis oder auch Jethro Tull recht ›zahm‹ erscheinen, doch in der Welt des Gaelic Song wie auch im Bereich des British Folk Song im Allgemeinen muteten die musikalischen Neuerungen angesichts eines konservativen gälischen Establishments in Form der An Comunn Gàidhealach oder des teilweise rigorosen Dogmatismus eines Ewan MacColl geradezu revolutionär an. Revolutionär – zumindest gemessen an der Einstellung der An Comunn Gàidhealach – war auch die äußere Erscheinung der Gruppe. Bewusst wurde auf ein stereotypes Tartan-Image verzichtet, so MacLeod im Interview:

> »And so in the end I decided, right, if we're going to do it, we're not going to put a tartan image on it. […] We're going to get rid of the tartan and I bought myself a minidress. Just lime green it was and boys' shirts to match […] And I said ›We're going to go on there and gonna dress, we're going to make an impact, even visually

452 Ebd., Seite 2, Tr. 2.

453 Ebd., Seite 1, Tr. 6.

454 o. V.: »It's All Go for Na h'Oganaich«, in: West Highland Free Press, 27. Oktober 1972, S. 11.

455 Dass in diesem Vergleich grundverschiedene Genres nebeneinandergestellt werden, ist dem Verfasser bewusst. Es soll lediglich auf die unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Ausprägungen musikalischer Innovation hingewiesen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> if not then vocally, visually, get up there and do it. If it works it works, if it doesn't work, we've done it.‹ And it worked.«[456]

Es war gleichsam eine Zugangsweise, die insbesondere auch die Jugend anzusprechen vermochte. So konstatiert der zuvor erwähnte, namentlich nicht bekannte Journalist:

> »[…] theirs is a conscious effort to make the language live and to assert its possibilities as a medium of youthful communication. For the first time a young Gaelic speaker, pressureised by all the high-powered influences that militate against such a localised culture, has someone of his own age an lifestyle to identify with.«[457]

Und Noel Eadie ergänzt:

> »It's great to hear that kids in the islands are picking up guitars and singing the songs that we do. They grow up in a world of pop music. They cannot then be expected to be interested solely in traditional songs, so until now they have been forced away from Gaelic.«[458]

Wie sehr jedoch Na h-Òganaich bei aller Kontemporarisierung in ihrem Arrangement der musikalischen Tradition bzw. der Ursprungsintention eines Murdo Macfarlane treu geblieben sind, verdeutlicht die Behandlung des Songs »Òran Cladaich«. Dieses Lied beschreibt die Abhängigkeit der Crofter vom Meer. Das Seegras, das geschnitten werden soll, diene als Dünger für die Kartoffeln, und werde die Ernte wachsen und gedeihen lassen, die wiederum zum Brotbacken genutzt würde. Die auf- und absteigende Melodielinie verdeutliche, so MacLeod, den Wellengang, das An- und Abschwellen des Meeres. Die Melodie ist wie bei vielen gälischen Liedern nicht Dur-Moll-tonal sondern modal, in diesem Falle mixolydisch. Dieses Beispiel zeigt, wie sehr Macfarlane von der gälischen Liedtradition beeinflusst war. Wie der »Melbost Bard« komponiert hat, ist bekannt: Er nutzte den Kassettenrekorder zum Aufnehmen der Melodien, die er erdachte und beständig vor sich hin sang.[459] Man kann also davon ausgehen, dass Macfarlane den mixolydischen Modus nicht etwa bewusst gewählt, sondern sich die eingesungene Melodie – in dem Augenblick ganz natürlich empfunden – im Nachhinein als modal herausgestellt hat. Abb. 4 zeigt die Transkription des Gesangs von Margaret MacLeod, durch den sie verdeutlicht, wie Murdo Macfarlane selbst seinen Song gesungen hätte.

---

456 Interview mit Margaret MacLeod Z. 666–675. Dies ist umso bemerkenswerter, wenn man sieht, dass Calum Kennedy, einer der besten und beliebtesten gälischen Sänger, noch im Jahr 1975 in Kilt und mit Plaid am Pan-Celtic Festival in Killarney für Schottland teilnahm und so – wohl in der Absicht gegenüber den anderen Teilnehmern und partizipierenden Nationen und Regionen seine ›Scottishness‹ zu betonen – das Stereotyp des kilttragenden Highlanders perpetuierte. Siehe Foto zu o. V.: »Bonn Comhraidh goes Pan-Celtic«, in: West Highland Free Press, 06. Juni 1975, S. 7.

457 o.V.: »It's All Go for Na h'Oganaich« (wie Anm. 454, Kap. 2), S. 11.

458 Ebd.

459 Macfarlane selbst äußerte sich dazu folgendermaßen: »I depend heavily on the recorder. If you could hear the noise when I try to compose a tune!« [Gälisch mit englischen Untertiteln]. Siehe *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, Min. 33:47–33:56.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 4: Transkription des Beginns von »Òran Cladaich« in der Version von Murdo Macfarlane, überliefert durch den Gesang von Margaret MacLeod.



Quelle: Interview mit Margaret MacLeod, Min. 43:74–44:00, Transkription M.S.

Das Fehlen eines gleichmäßigen Pulses und das bewusste Verweilen auf der höchsten Note der Melodie, sowie auch die Akzentuierung und ›Dehnung‹ der Noten auf *di*-ridh (dt. »ansteigen«, »klettern«) und *tiùrr* (dt. Hochwasserstandsmarke) unterstützt das Bild eines wilden an- und abschwellenden Meeres. Na h-Òganaich haben den grundsätzlichen Melodieverlauf beibehalten, jedoch einen 3/8-Takt unterlegt.

Nach einer 4-taktigen Einleitung der Gitarre setzt eine dezente Schlagzeugbegleitung im Walzer-Feel auf der Snare (mit Besen gespielt) ein, die bis zum Ende des Songs gleichbleibend durchgespielt wird. Nach den für gälische Songs so charakteristischen Füllsilben des Refrains (Hò-ro hil ir-ic) kombinieren Na h-Òganaich die typisch einstimmige Singweise gälischer Lieder mit der von den Folk Groups der Zeit bekannten Mehrstimmigkeit. Obgleich es sich dabei nur um eine einfache Zweitstimme in Terzabstand handelt, wird die Stimmführung interessant gestaltet, indem die weibliche Solostimme im Refrain als unterterzende Zweitstimme fungiert und es dadurch am Ende durch die vorgegebene Melodieführung zu einer Stimmkreuzung von Erst- und Zweitstimme kommt. Die harmonische Begleitung suggeriert zwar eine Cis-Moll-Tonika, aufgrund der modalen Melodik ist das harmonische Material jedoch das von Fis-Dur. Daher auch der unvermutete Fis-Dur-Akkord im Refrain und das Changieren zwischen Cis-Dur und cis-Moll beim Übergang von Refrain zu Strophe, was einen zusätzlichen Reiz auf den Hörer ausübt.

Murdo Macfarlane selbst stand der Adaption seiner Songs sehr aufgeschlossen gegenüber. Zum einen aus Dankbarkeit und Erleichterung darüber, dass sich jemand aus der jüngeren Generation seiner Lieder annahm und diese einem breiten Publikum zu Gehör brachte – nicht aus selbstbezogenen Motiven heraus, sondern um des Überlebens der gälischen Sprache Willen – zum anderen war er, wenngleich zu diesem Zeitpunkt bereits über 70 Jahre alt, modern und offen in seiner Geisteshaltung. Das zeigte sich nicht nur in seinem Interesse für aktuelle politische Themen wie der KNO-Kampagne auf Lewis, sondern eben auch in seinen musikalischen Anschauungen. Er selbst bemühte, gemäß

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Ausführungen MacLeods, das sprachliche Bild eines Steinbruchs (der musikalischen Tradition), aus dem er die Songs als unbearbeitete Steine herausbräche, Na h-Òganaich seien jedoch die Bildhauer, deren Aufgabe es sei, diese Steine zu bearbeiten und zu veredeln.[460]

Abb. 5: Transkription des Beginns von »Òran Cladaich« in der Version von Na h-Òganaich.



Quelle: Na h-Òganaich: *The Great Sound of Na h-Òganaich*, Beltona 1973, Seite B, Tr. 5, Min. 0:05–0:30, Transkription: M.S.

Dieser neuartige Zugang zur musikalischen Tradition[461] sowie die Interpretation neuer Songs verschafften Na h-Òganaich eine große Popularität auf nationaler wie internationaler Ebene. Dies zeigte sich in intensiven Touren mit Konzerten auf den Hebriden und an der Westküste Schottlands (wobei es Anfang Januar 1974 in Kyleakin auch zu einem gemeinsamen Auftritt mit der damals noch jungen Run-Rig Dance Band kam, sowie einem jungen Sänger aus Portree/Skye namens Donnie Munro, der wenig später Leadsänger der Gruppe werden sollte[462]) und insbesondere im Gewinn des Pan

460 »I am the man who takes the stone out of the quarry. You are the sculptor.« Zitiert nach: Interview mit Margaret MacLeod, Z. 767f.

461 Auf ihrem zweiten Album *Gael Force 3* bleiben Na h-Òganaich ihrem musikalischen Konzept treu, erweitern das Instrumentarium jedoch um Mandoline, Akkordeon, Klavier und Streicher. Durch die Streicher erinnert der Sound teilweise an die 70er Jahre-Arrangements amerikanischer Singer und Songwriter wie John Denver oder Don MacLean. Margaret MacLeod betont im Interview, die erweiterte Instrumentierung sei die Idee der Plattenfirma gewesen und reflektiere »the influence of the English speaking world«. Damit meint sie zum einen, Na h-Òganaich sei vom englischsprachigen Publikum akzeptiert worden, zum anderen bezieht sie sich womöglich tatsächlich explizit auf den amerikanischen Markt und dort vorherrschende ästhetische Präferenzen zu der Zeit, da für das folgende Jahr eine große Amerika-Tournee geplant war. Siehe Interview mit Margaret MacLeod, Z. 1026–1037.

462 Siehe o. V.: »Grand Ceilidh in Kyleakin Hall«, in: West Highland Free Press, 28. Dezember 1973, S. 6. Nach seinem zwischenzeitlichen Ausstieg aus der Band begleitete auch Akkordeonist und Runrig-Gründungsmitglied Blair Douglas Na h-Òganaich bei einer Tour im Jahr 1974. Siehe Beitrag über Na h-Òganaich-Tour (o. T.) in: West Highland Free Press, 03. Januar 1975, S. 2. Das zeigt zum einen,

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Celtic Festivals in Killarney/Irland im Jahr 1972 sowie in nachfolgenden Festivalauftritten in England, Wales, Frankreich (Bretagne) und Nova Scotia/Kanada, wo sie ein Konzert vor 9.000 Besuchern gaben. Eine mehrmonatige Tour führte sie 1975 auch in die USA, bei der Noel Eadie jedoch nicht dabei sein konnte.[463] Auftritte auf Folk Festivals, in bekannten und beliebten gälischen Fernsehsendungen wie *Cuir Car* oder *'Se Ur Beatha*[464] und allgemein eine solch große Reichweite waren zu dieser Zeit für gälische Künstler nicht üblich, was ein deutlicher Beweis für die Attraktivität des von Na h-Òganaich verfolgten Konzepts ist, nämlich der Vermischung von traditionellem Songmaterial und Instrumentarium mit Elementen anglo-amerikanischer populärer Musikstile (Harmonik und Instrumentarium), wobei der Fokus jedoch eindeutig auf den traditionellen Elementen lag.[465] Zum Erfolg der gälischen Folk Groups kommentiert Arthur Cormack:

> »But like I said, there were those kinds of festivals that had started up, you know, like Lorient which has been doing for a long time. […] Na h-Òganaich and Na h-Eilthirich in particular probably toured quite a lot in Ireland, as well, when that wasn't that fashionable. So I suppose…I think they built up…you know Cape Breton, as well. I remember Na h-Òganaich did a tour of Cape Breton, well, Nova Scotia. And again, when they did that, that was unheard of, I mean, it was kind of…nobody had ever done that before. So I suppose they did bring Gaelic song to a wider audience and they also did the kind of…you know, where the kind of summer tours up round the Highlands and Islands had been confined to people like Alasdair Gillies and Calum Kennedy and these kind of shows going round the place, Na h-Òganaich and Na h-Eilthirich and the Lochies used to do that, as well, […] And again, they were probably bringing in a younger audience to listen to their music than had previously been happening.«[466]

Na h-Òganaich beeinflussten eine Reihe anderer Gruppen. Am deutlichsten wird der Einfluss in der Musik des Ensembles The Sound of Mull. Dieses wurde zwar bereits 1971 in Tobermory auf der Isle of Mull gegründet – möglicherweise angestoßen durch den Erfolg Na h-Òganaichs beim Folk Group Contest desselben Jahres – eine erste Veröffentlichung unter dem Titel *Gaelic Folk Songs* beim Lismor-Label erfolgte jedoch erst 1975, also zu einer Zeit, in der Na h-Òganaich bereits Auflösungserscheinungen zeigte – trotz des Releases

---

wie klein die Gemeinschaft von gälischen Musikern auf professioneller und semi-professioneller Ebene war und zum anderen wie sehr diese auch auf gegenseitige Unterstützung angewiesen waren.

463 Er wurde für die Tournee durch den Schauspieler Alex Norton ersetzt und trat der Band anschließend nicht wieder bei. Margaret und Donnie MacLeod blieben jedoch weiterhin als Duo musikalisch aktiv.

464 Ankündigungen dazu lassen sich in der West Highland Free Press finden, beispielsweise: o. V.: »Na h'Oganaich Hit the High-Spots«, in: West Highland Free Press, 19. April 1974, S. 3. Vgl. o. V.: »Alan Stivell and Na h-Òganaich«, in: West Highland Free Press, 05. März 1976, S. 5. Vgl. o. V.: »Donnie, Mairead agus Seumas an Cat«, in: West Highland Free Press, 30. Juli 1976, S. 1.

465 Aufgrund dieser Tatsache und der Transformation traditionellen Materials könnte man argumentieren, dass es sich bei Na-h-Òganaich um eine Electric Folk-Band handelte. Zwar wurden Schlagzeug und vereinzelt E-Bass genutzt, der Sound blieb jedoch überwiegend akustisch, weshalb die Gruppe in dieser Arbeit nicht zu den Electric Folk-Bands gezählt wird.

466 Interview mit Arthur Cormack, Z. 616–628.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eines dritten Albums im selben Jahr. The Sound of Mull um die Musiker Janet Tandy (Gesang), David Williamson (Gitarre/Gesang) und Joanie MacKenzie (Gesang) verfolgten ein Konzept, das prinzipiell dem von Na h-Òganaich glich, geprägt durch mehrstimmigen Gesang und Begleitung durch Gitarre oder Banjo, sowie von E-Bass und sparsam eingesetztem Schlagzeug. Jedoch fand eine stilistische Entwicklung hin zum zweiten Album *The Sound of Mull* (Lismor, 1976) wie sie bei Na h-Òganaich zu beobachten war, nicht statt. Auf dem zweiten und zugleich letzten Album ist auch der durch Na h-Òganaich popularisierte Song »Mi le m'Uilinn«[467] von Murdo MacFarane zu finden – ein weiterer Beleg für den Einfluss der Gruppe. Dass hinter den Produktionen natürlich auch kommerzielle Interessen des Labels stehen, verdeutlichen die Liner Notes des Produzenten David Silver, in denen von »dreamy, meaningful songs of the Hebrides, the time-honoured ballads of love and praise« gesprochen und somit möglicher Stereotype seitens des Publikums sowie der Mythologisierung und Verklärung der Hebriden (und gälischen Liedkultur) Vorschub geleistet wird.[468] Die Sängerin der Gruppe, Janet Tandy (heute MacDonald), gewann die Gold Medal auf dem Mòd in Inverness im Jahr 1984. Sie ist heute Gaelic Tutor beim Isle of Mull Gaelic Choir, arbeitet für das Sabhal Mòr Ostaig, das Gaelic College auf Skye, ist stark in die Organisation der lokalen Mòdwettbewerbe auf Mull eingebunden und wurde 2017 mit dem Titel Gaelic Ambassador of the Year ausgezeichnet.[469]

Weitere von Na h-Òganaich beeinflusste Gruppen sind etwa Flair (Noreen Martin und Iain ›Costello‹ MacIver), eine relativ kurzlebige Formation von der Isle of Lewis aus den späten 1970er Jahren, die in überwiegend selbstgeschriebenen Songs die gälische Sprache mit einem Country & Western-Stil verband,[470] oder auch Na Siaraich, die 1973 den Folk Group-Wettbewerb auf dem Mòd in Inverness gewannen (unter anderem mit einem Song aus der Feder Murdo Macfarlanes).[471] Die Gruppe bestand aus der Sängerin Bessie MacLennan, Norman MacLennan, Simpson Pirie und Campbell Gunn, der wenig später – wenn auch nur für kurze Zeit – ein Mitglied von Runrig werden sollte.

Im Gegensatz zu Na h-Òganaich, The Sound of Mull oder auch Flair verzichteten Na Siaraich auf den Einsatz eines Schlagzeugs und interpretierten hauptsächlich traditionelle gälische Songs und Instrumentals – zumeist mit Shetlandverbindung.[472] Auch der Satzgesang ist weniger präsent als auf den Alben Na h-Òganaichs oder The Sound of Mull.[473] Das Line-up gab jedoch Zeugnis von einer zunehmenden Ankunft des schottischen Folk Revivals auf den Hebriden. So war nicht nur die Instrumentierung aus Fid-

467 The Sound of Mull: *The Sound of Mull*, Tr. 7 (Lismor, 1976).

468 Silver, David: Liner Notes zu The Sound of Mull: *The Sound of Mull* (Lismor, 1976).

469 Mack, Ann: »New Gaelic Ambassador Janet Has Championed the Cause All Her Life«, in: The Press and Journal vom 14. Oktober 2017, https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/highlands/1340972/mod-page-new-gaelic-ambassador-janet-has-championed-the-cause-all-her-life/, Stand: 16.12.2019.

470 Flair nahmen 3 Studioalben (Shona Recordings) sowie ein Livealbum (Croft Recordings) auf, die kommerziell nicht erhältlich sind. Einige Songs sind allerdings auf YouTube abrufbar. Siehe z.B. »Flair – Liurbosd«, hochgeladen von Uistman59 am 19.12.2011, www.youtube.com/watch?v=7_cZmdiY4ck, Stand: 09.03.2014.

471 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 25.

472 Siehe o. V.: »At Dornie and Ostaig«, in: West Highland Free Press, 19. Juli 1974, S. 4.

473 Siehe Na Siaraich: *The Sound of Na Siaraich* (Lismor, 1974).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dle, Mandoline, Gitarre und Bodhrán eine, die in jedem Folk Club zu finden war, zwei der Mitglieder Na Siaraichs waren Revivalmusiker aus den Lowlands.

Wie stark Na h-Òganaich die weitere Entwicklung der gälischen Musik beeinflusst haben, zeigt allein die Tatsache, dass mit dem Waulking Song »Coisich a Rùin« [Walk, My Love] und »Eilean a' Cheò« [Isle of the Mist] zwei Songs ihres dritten Albums *Scot Free* (Beltona, 1975) den Weg in das Repertoire Capercaillies gefunden haben. Mit dem »jazz-like arrangement«[474] von »Coisich a Rùin« haben Na h-Òganaich den Capercaillie-Zugang zu dem Song bereits 16 Jahre vorweggenommen. Auch der Macfarlane-Song »Cànan nan Gàidheal« [Language of the Gael] wurde nachfolgend etwa von Catherine-Ann MacPhee oder der Band Tannas interpretiert. Auch der Fakt, dass Na h-Òganaichs drittes Album Songs sowohl in gälischer als auch erstmals englischer Sprache umfasst (unter anderem Hendersons »Freedom Come-All-Ye« und »Flower of Scotland«, ein Song der Revivalgruppe The Corries), zeigt das integrative Konzept der Gruppe auf, mit dem Runrig und später Capercaillie, zwei der bekanntesten gälischen Bands der 1980er und 1990er Jahre, ein Millionenpublikum erreichen sollten, wobei betont werden muss, dass – so Margaret MacLeod im Interview – die Entscheidung, englischsprachige Songs auf dem Album mitaufzunehmen, von der Plattenfirma getroffen worden war und zumindest MacLeod nach eigener Aussage selbst nicht glücklich darüber gewesen ist.[475] Auch wenn diese Entscheidung aus marketingtechnischen Gründen gefällt worden sein sollte, ist doch davon auszugehen, dass auf diese Weise ein noch größeres Publikum in Kontakt mit gälischer Musik gekommen sein dürfte. Für ihre Verdienste um die gälische Kultur wurden Na h-Òganaich im Jahr 2009 in die Scottish Traditional Music Hall of Fame aufgenommen.[476]

Indem sie alte traditionelle Songs, aber auch neue originale Kompositionen mit einer zeitgenössischen Folk-Instrumentierung kombinierten und teilweise – wie Na h-Òganaich – mit Elementen der anglo-amerikanischen Rockmusik verbanden, zeigten die gälischen Folk Groups die Veränderlichkeit musikalischer Traditionen, die Adaptionsfähigkeit gälischer Musik, sowie die fluide Natur des schottisch-gälischen Revivals auf, wie sie durch das Modell von Mark Slobin postuliert wird (siehe theoretischer Abschnitt zu musikalischen Revivals). Während Lomax, Maclean und Henderson die mündlich tradierten Songs der Source Singers sammelten, die sich nach Slobin auf dem zeitlichen »long-term level« bewegen, wurden diese Songs im Zuge des Folk Revival auf dem »recent level« in neuen Bedeutungszusammenhängen adaptiert. Die Tatsache, dass ein 400 Jahre alter Waulking Song wie »Coisich a Rùin« nicht nur 1975 von Na h-Òganaich sondern im Jahr 1992 auch von Capercaillie interpretiert wird, verdeutlicht eindrucksvoll, dass long-term, recent und current level – wie von Slobin beschrieben – zeitgleich im Bewusstsein der Musiker präsent sind.[477] Die Aufnahme von Hendersons »Freedom Come-All-Ye« und »Flower of Scotland« der Corries in das Repertoire von Na h-Òganaich sowie die Übernahme von Instrumentierungen, die typisch für Lowland Folk Groups waren,

474 O'Regan, John: »The Tizer Test – Na hOganaich«, in: The Living Tradition 11 (1995), S. 32f., hier S. 33.

475 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 1251–1272.

476 Hands up for Trad: »Na h'Oganaich«, https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/na-hoganaich/, Stand: 27.03.2018.

477 Slobin, Mark: »Introduction«, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind Beleg für den Einfluss des schottischen Lowland-Revivals auf das gälische Revival der 1970er Jahre.

Zwar zieht Calum Benn im Jahr 1978 ein nüchternes Fazit, da sich seiner Meinung nach der Einfluss der Folk Groups in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre abgeschwächt habe, jedoch konstatiert er abschließend beinahe prophetisch:

> »All is not lost, however. That the Gaelic folk group movement started can only be a good thing. Perhaps this year will see another major group appear. The universities, with their wealth of talent have never produced a Gaelic group of note. The potential is there, it simply has to be utilised.«[478]

Noch im gleichen Jahr sollte das Debütalbum von Runrig erscheinen. Runrig und später Capercaillie haben wie keine andere Band zuvor die gälische Musik verändert. Nicht nur formal und stilistisch, sondern auch in Bezug auf Akzeptanz, Zugänglichkeit und Reichweite.

Die »Gaelic Renaissance« der 1970er Jahre

Bisher ist die Entwicklung des gälischen Revivals primär aus musikalischer Perspektive betrachtet worden. Insbesondere die Entstehung der zuvor untersuchten gälischen Folk Groups war hierbei von besonderer Bedeutung. Doch wie sich bereits in diesem Zusammenhang andeutete, sind solche Entwicklungen immer auch in größeren kulturellen Zusammenhängen zu betrachten – so etwa der Einfluss der Beatles oder der Sender Radio Luxembourg und Radio Caroline auf die musikalische Sozialisation der Mitglieder von Na h-Òganaich. Wenngleich die gälischen Folk Groups – allen voran Na h-Òganaich – wesentlich zur Gründung der Gruppen Runrig und später Capercaillie beigetragen haben, ist die Etablierung der beiden Bands besser zu verstehen, wenn der erweiterte soziokulturelle und politische Hintergrund aufgezeigt worden ist, denn musikalische Entwicklungen waren lediglich Teil eines größeren sprachlich-kulturellen Revivals ab den 1970er Jahren, das in der Literatur auch als »Gaelic Renaissance« bezeichnet worden ist.[479] Gemäß dem Modell von Tamara Livingston waren auch in diesem Zusammenhang Organisationen und Strukturen involviert, die als Motor für das gälische Revival dienten. Die Bedeutung einiger dieser *Revivalist Activities* und *Revivalist Enterprises* sollen im Folgenden kurz skizziert werden.

Bilinguale Beschilderung und Sabhal Mòr Ostaig Die gälische Sprache und Kultur war seit dem 17. Jahrhundert in stetigem Niedergang begriffen und wurde zum Teil auch innerhalb Schottlands als rückständig angesehen. Die An Comunn Gàidhealach war zwar be-

478 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 26.

479 Sharon Macdonald weist darauf hin, dass der Begriff »Gaelic Renaissance« in den 1970er Jahren zunächst in Bezug auf das Literaturrevival der 1920er Jahre Anwendung fand. Als Bezeichnung für ein allgemeines sprachlich-kulturelles Revival ist der Terminus in den späten 1980er Jahren gebräuchlich geworden. Siehe Macdonald, Sharon: *Reimagining Culture. Histories, Identities and the Gaelic Renaissance*, Oxford/New York 1997, S. 25 (Anm. 7). Für einen Überblick über die Entwicklungen während der Gaelic Renaissance der 1970er und 1980er Jahre (hauptsächlich aus linguistischer Sicht) siehe ebd., S. 56–66, 217ff.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deutend in kultureller Hinsicht. Als politische Kraft, als Lobbyorganisation, die in der Lage gewesen wäre, Druck auf politische Entscheidungsträger auszuüben, trat sie jedoch nicht in Erscheinung[480]:

> »In a strange way, the revival of consciousness, of awareness that seemed to start around the 1970s might have been a reaction to the fact that An Comunn Gàidhealach for 80 years had done virtually nothing politically.«[481]

So waren es oft Graswurzelinitiativen und Individuen, die die Geschicke beeinflussten und die Entwicklung der gälischen Sprache und Kultur prägten. Einer dieser *Core Revivalists* auf regionaler Ebene war Iain Noble.

Als Sohn eines britischen Diplomaten und einer norwegischen Diplomatentochter in Berlin geboren, studierte er in Oxford und betätigte sich zunächst im Versicherungsgewerbe in London. Mitte der 1960er Jahre gründete er mit einem Geschäftspartner eine Handelsbank, deren Beteiligung er vier Jahre später aufgab und sich auszahlen ließ. Seinen Gewinn investierte er in die Macdonald-Ländereien auf Sleat, einer Halbinsel, die den südlichen Teil der Insel Skye bildet. Seine Vision der Wiederbelebung der Region bestand darin, wirtschaftlichen Aufschwung zu erzeugen durch sprachliche und kulturelle Regeneration – einen Prozess, den er zuvor auf den Färöer-Inseln beobachtet hatte. Noble wollte jungen Menschen eine Perspektive geben und stellte auf seinen Ländereien bevorzugt gälische Muttersprachler ein, die im Gegenzug angehalten waren, insbesondere in geschäftlichen Angelegenheiten die gälische Sprache zu nutzen.[482]

Noble scheute sich auch nicht vor medienwirksamen Aktionen. Was zunächst als symbolische Gesten abqualifiziert werden könnte, wie etwa sein Insistieren auf eine bilinguale Ausstellung seines Scheckbuchs durch die Bank of Scotland[483] (heute ist die monolinguale Selbstbezeichnung der drei schottischen Banken in den Highlands und Islands ein normaler Anblick) oder seine Auseinandersetzung mit den regionalen Behörden um die Errichtung bilingualer Straßenschilder und Bezeichnungen öffentlicher Einrichtungen auf seinem Grund und Boden,[484] waren nicht nur die Einforderung kultureller Anerkennung und Gleichwertigkeit (ein Prozess, der zu diesem Zeitpunkt beispielsweise in Wales weitaus fortgeschrittener war),[485] letztlich eine Wiedergutmachung der dominanten anglozentrischen Kulturpolitik der Vergangenheit, sondern auch eine Widerherstellung lokaler gälischer Identität, die nicht zuletzt auch eng mit

480 Siehe Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 85ff.

481 Martin MacDonald zitiert nach: Ebd., S. 86.

482 Ebd., S. 101–103. Vgl. o. V.: »Ian Noble Talks of His Skye Plans«, in: West Highland Free Press, 13. Oktober 1972, S. 12. Vgl. o. V.: »Faroes Party Sets Off«, in: West Highland Free Press, 27. Oktober 1972, S. 3.

483 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 112f.

484 Diese Auseinandersetzung spiegelt sich in einer Reihe von Artikeln in der West Highland Free Press wider. Siehe etwa o. V. »Gaelic Road Signs Move by Landowner«, in: West Highland Free Press, 09. Februar 1973, S. 1. Vgl. o. V.: »A Gaelic No to Mr Noble«, in: West Highland Free Press, 09. März 1973, S. 1. Vgl. o. V.: »Mr Noble Will Not Write Off Road Signs«, in: West Highland Free Press, 16. März 1973, S. 1.

485 Vgl. Gibson, Rob: »Positive Welsh Bilingual Programmes«, in: West Highland Free Press, 28. November 1975, S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Landschaft und ihrer Geschichte verknüpft ist.[486] Gleichzeitig legte die anfängliche Ablehnung durch die Behörden auch die noch immer zum Teil vorherrschenden Vorurteile gegenüber der Sprache und Kultur zu Tage.[487] Letztlich war Noble mit seiner Beharrlichkeit erfolgreich. Die bilingualen Straßenschilder sind aus der Landschaft der Highlands und Islands nicht mehr wegzudenken.[488] Seine wichtigste Errungenschaft jedoch war die Errichtung des gälischen Colleges Sabhal Mòr Ostaig [Big Barn of Ostaig], dreieinhalb Kilometer nördlich von Armadale auf der Halbinsel Sleat/Skye. 1973 zunächst als Begegungszentrum und gälische Bibliothek eröffnet, waren gleich zu Beginn Abendkurse und mittelfristig die Etablierung eines gälischsprachigen Colleges angedacht. Trotz anfänglicher Vorbehalte gegen die Anberaumung von Abendkursen seitens der Behörden[489] fanden schon bald regelmäßig Summer Schools statt. In den darauffolgenden Jahren fand eine Transformation hin zu einer weiterführenden Bildungseinrichtung statt und im Jahr 1983 wurde der erste Vollzeit-Studienkurs etabliert. Dies war letztlich auch ein Versuch, sich gegen die kontinuierliche Abwanderung der Jungen, Engagierten und Gebildeten zu wehren. So erklärt Duncan MacQuarrie, damaliger Vorsitzender des Verwaltungsgremiums im Interview mit Roger Hutchinson:

> »The place was being drained of talent. As a college, it seemed that the best way we could help stem this brain drain was to provide an opportunity for people to train for careers within the West Highlands and Islands.«[490]

Seither ist nicht nur die Zahl der Studierenden stetig gewachsen, sondern hat sich auch die Art der Kurse diversifiziert von Multimedia und Informationstechnologie hin zu Wirtschaftsmanagement, Musik, Literatur und Sprachentwicklung. Das Sabhal Mòr Ostaig ist seit jeher aufs engste mit der Gemeinschaft vor Ort verbunden und bietet nationalen wie internationalen Studierenden verschiedenste Angebote durch das Medium der gälischen Sprache. Darüber hinaus hat es sich in Zusammenarbeit mit der

---

486 Der Name der größten Ortschaft auf Skye, Portree, etwa lautet Port Rìgh [King's Harbour] in Erinnerung an die Anlandung König James V. im Jahr 1540. Iain Mac an Tailleir berichtet, eine ältere Bezeichnung sei *Port Ruighe* [Slope Harbour] gewesen. Siehe Mac an Tailleir, Iain: »Ainmean-àite le Buidheachas do dh‹ Iain Mac an Tailleir/Placenames Collected by Iain Mac an Tailleir«, https://www.parliament.scot/Gaelic/placenamesP-Z.pdf, Stand: 15.04.2020.

487 So äußert sich etwa Rev. James Morrison aus North Uist in der West Highland Free Press: »It is a shocking state of affairs that Skye turned it down unanimously. An outsider comes and suggests this and the people in the homeland of Gaelic turned it down.« Und Colin Spencer fährt fort: »Old habits die hard. The Victorian prejudices against the ›peasant‹ language lives [sic!] on. […] It shows on the one hand a lack of respect for the Gaelic speaking people – who are full citizens of the country – and secondly at obstuse attitudes of mind amongst the English language fanatics who jealously guard their monopoly.« Siehe o. V.: »A Gaelic No to Mr Noble« (wie Anm. 484, Kap. 2), S. 1.

488 Siehe auch o. V.: »Gaelic Power…The Signs of Success Are There«, in: West Highland Free Press, 28. Oktober 1977, S. 5. Dass die Kontroverse über die bilinguale Beschilderung weiterhin anhält, zeigt beispielsweise die Äußerung Julie Fowlis' über die Implementierung in Ross-shire: »[…] it caused an absolute uproar when it came in about three years ago [2005]«. Siehe Burke, David: »Gael Force«, S. 51.

489 Vgl. o. V.: »Major Plans for Ostaig«, in: West Highland Free Press, 21. September 1973, S. 3.

490 Hutchinson, Roger: »New Life for the Sabhal Mor«, in: West Highland Free Press, 23. Juli 1982, S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

University of the Highlands und Islands als eine hervorragende Forschungseinrichtung etabliert. Eine Vielzahl von Aktivitäten, seien es Konzerte, Lesungen oder Vorträge, macht das Sabhal Mòr Ostaig zum kulturellen Herz der Region und Stimulus für das andauernde Revival der gälischen Sprache und Kultur.[491]

Theater Die »Gaelic Renaissance« spiegelte sich auch im Bereich der darstellenden Künste wider. Hier war es insbesondere das politische Theater, welches der Geschichte der Gälen, die insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert nicht zuletzt geprägt war von Exploitation und Vertreibung, im wahrsten Sinne des Wortes eine Bühne bot. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem die 1971 von John McGrath sowie Elizabeth und David MacLennan gegründete politisch links orientierte Agitprop-Gruppe Theatre 7:84. Nachdem sich die Gruppe 1973 in einen schottischen und einen englischen Ableger (der 1984 mangels finanzieller Unterstützung eingestellt wurde) aufgespalten hatte, feierte die schottische Gruppe bereits mit ihrer ersten Inszenierung einen ihrer größten Erfolge. Das Stück mit dem Titel *The Cheviot, the Stagg and the Black Black Oil* aus dem Jahr 1973 klagt die wirtschaftliche Ausbeutung der Highlandregion an unter Verweis auf die Highland Clearances und die Vertreibung der ansässigen Bevölkerung an die Küstengebiete und weniger fruchtbaren Außenregionen der Großländereien (von der sich ein großer Teil zur Emigration gezwungen sah) im Nachgang des niedergeschlagenen Jakobitenaufstands von 1745/46. Zunächst geschah dies zugunsten einer extensiven Schafhaltung (der Begriff »Cheviot« bezeichnet eine der bevorzugten Rassen), später wurden große Areale für die Hirschjagd umfunktioniert (daher »the Stagg«). Einen weiteren sozialen Einschnitt bedeuteten die Öl- und Gasfunde in der Nordsee in den 1960er und 1970er Jahren, die viele Menschen aus den kleinen Gemeinden der Highlands und Islands in den Nordosten und die Region um Aberdeen lockten, deren finanzielle Gewinne jedoch von multinationalen Konzernen eingefahren wurden. In diesem Stück sind auch gälische Songs, interpretiert durch die Sängerin und Schauspielerin Dolina MacLennan, zu hören. Genutzt wurden diese Songs durch MacGrath allerdings nicht immer entsprechend ihrer inhaltlichen Bedeutung, sondern oft lediglich um Atmosphäre zu schaffen und einen Gegensatz zu konstruieren zwischen Gälen bzw. Highlandbevölkerung und englischsprachigen/Scots sprechenden Lowlandern bzw. Engländern.[492] Die Songs erfüllten jedoch auch weitere Aufgaben. Neben einer syntaktischen, also szenenverbindenden, und narrativen Funktion[493] dienten sie auch zur Konstruktion einer Identifikation sowohl zwischen Performer und Zuhörerschaft (die Songs waren zumindest in den Highlands und Islands vielen Menschen bekannt) als auch innerhalb des Publikums, das mittels historischer Bezüge sensibilisiert werden sollte für aktuelle

491 Sabhal Mòr Ostaig: »History and Development«, www.smo.uhi.ac.uk/en/colaiste/eachdraidh-na-colaiste/, Stand: 15.04.2020. Zur Geschichte und Entwicklung des Colleges siehe auch Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 101ff.

492 Siehe hierzu auch Brown, Ian/Innes, Sim: »The Use of Some Gaelic Songs and Poetry in The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil«, in: International Journal of Scottish Theatre and Screen 5/2 (2012), S. 27–55.

493 DiCenzo, Maria: *The Politics of Alternative Theatre in Britain, 1968–1990: The Case of 7:84*, Cambridge/New York/Melbourne 1996, S. 161ff.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

politische Belange.[494] Durch die Anlage der Theatergruppe als tourende Kompanie konnte durch eine Vielzahl von Aufführungen in Village Halls eine große Zahl von Menschen erreicht und für die Intentionen der Produzenten zugänglich gemacht werden. Mehr noch, die Gruppe 7:84 brachte Theater in entlegene Gebiete der Hebriden, in denen die Menschen zuvor noch nie damit vor Ort in Berührung gekommen waren.[495]

In *The Cheviot* sind gälische Songs aus unterschiedlichen Gründen genutzt worden, das Stück selbst jedoch war in Englisch gehalten. Gälischsprachiges Theater entstand erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Werke konzentrierten sich thematisch auf historische Begebenheiten und priesen die gälische Lebensweise. Ursprünglich geschaffen von Gälen in den urbanen Zentren, erfreute sich das gälische Theater bald großer Beliebtheit in den Gemeinden der Highlands und Islands, verblieb jedoch zumeist im Amateursektor und war auf die Initiative und das Engagement einzelner Enthusiasten angewiesen.[496] Befragungen unter Ortsansässigen zeigten jedoch, dass der Wunsch nach einer professionellen Theatergruppe stark war, um einerseits dem Niedergang der Sprache zu begegnen und insbesondere der lokalen Jugend ein kulturelles Angebot zu unterbreiten und andererseits, um die Neuschaffung gälischer Stücke anzuregen.[497] Eine solche Gruppe wurde erstmals im Jahr 1978 in Tabert auf der Isle of Harris gegründet. Der Kompanie mit dem Namen *Fir Chlis* [Northern Lights] war jedoch trotz überaus wohlwollender Kritiken und einer guten Annahme durch das Publikum[498] lediglich eine kurze Existenz von drei Jahren beschieden.[499] Auch wenn – wie Hutchinson schreibt – die Entstehung einer professionellen gälischen Theaterkompanie zeigte, dass es durchaus eine Nachfrage an Stücken gab und Autoren wie Iain Crichton Smith sich mit ihren Werken

494 Ebd., S. 158. Die für das Stück gewählte Form des Cèilidhs war vielen Menschen im Publikum ebenso bekannt wie die historische Thematik und die Effekte aktueller wirtschaftlicher Exploitation: »The familiarity and popularity as a form worked in combination with the general interest in and immediacy of the subject matter of the play wich traces the effect of the ›savage process of capitalism‹ on the Highlands from the time of the Clearances in 1745, when people were driven off the land to make room for sheep, through to the take-over of North Sea oil by multi-nationals. The Clearances continue to be part of the living memory of the Highland people. […] By linking the exploitation of the past with that of the present, the play had an immediate impact on those affected by inflating house prices and diminishing employment opportunities due to land speculation and outside control of the oil industry.« Siehe ebd., S. 154. Maria DiCenzo erläutert weiterhin: »The post-production component of the evening was not only entertaining and celebratory, but it also offered the company members opportunities to discuss and debate the issues of the play with the audience members […].« Siehe ebd., S. 180.

495 Vgl. auch den Report von Mairead Ross als Grundlage für den Finanzierungsantrag für die erste professionelle gälische Theatergruppe Fir Chlis, in Auszügen abgedruckt als »Fir Chlis: The First of Its Kind?«, in: West Highland Free Press, 23. Dezember 1977, S. 2f., hier S. 2.

496 Siehe ebd., S. 2. Vgl. Macleod, Michelle: »Scottish Gaelic Drama«, in: Koch, John T. (Hg.): *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, Bd. 4, Santa Barbara (CA) 2006, S. 1574f., hier S. 1574.

497 Ross, Mairead: »Fir Chlis: The First of Its Kind?« (wie Anm. 495, Kap. 2), S. 2.

498 Siehe o. V.: »Fir-Chlis Poised for Take-off«, in: West Highland Free Press, 07. April 1978, S. 5. Vgl. MacNeacail, Aonghas: »Fir-Chlis Take to the Stage«, in: West Highland Free Press, 29. September 1978, S. 3. Vgl. MacDonald, Martin: »Fir Chlis Are on the Road Again«, in: West Highland Free Press, 18. Januar 1980, S. 3.

499 Siehe Macinnes, Paul: »Drama, Gaelic«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 65f., hier S. 66.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dafür einsetzten, dass das Theater nicht nur historische sondern auch zeitgenössische Probleme der Gesellschaft adressiert, blieben die 1960er und 1970er Jahre die Hochzeit des gälischen Theaters und Fir Chlis eine Ausnahmeerscheinung.[500] Erst 1996 sollte es mit der Gruppe *Tosg* einen weiteren Versuch professioneller gälischer Theaterproduktion geben, die jedoch im Jahr 2007 aufgrund der schweren Erkrankung des Gründers und ehemaligen 7:84- und Fir Chlis-Darstellers Simon Mackenzie und seinem vorzeitigen Tod im darauffolgenden Jahr ihr Ende fand.[501]

Medien Die Anfänge des gälischen Rundfunks liegen im Jahr 1923. Doch noch 50 Jahre später, im April 1973 – also im Monat der Bandgründung Runrigs – lag der wöchentliche Output an gälischsprachigem Radioprogramm bei lediglich zweieinhalb Stunden, was etwa 0,5 Prozent der Gesamtsendezeit ausmachte.[502] Junge Aktivisten wie Frank Thompson beschuldigten die BBC, die berechtigten Forderungen vieler Gälen nach einem umfangreicheren Programm in ihrer eigenen Sprache zu ignorieren und brachten gar die Idee von Piratensendern hervor.[503] Die 1970er Jahre sahen jedoch einen schrittweisen Ausbau gälischsprachiger Medien. So wurde im Jahr 1976 der Radiosender BBC Radio Highland als Teil von BBC Radio Scotland mit Sitz in Inverness gegründet. Das Sendegebiet umfasste den Norden und Nordwesten Schottlands mit einer potenziellen Hörerschaft von etwa 200.000 Menschen. Obgleich der Sendestart mit einem »specific Gaelic-friendly remit«[504] verbunden sein sollte, waren es zu Beginn lediglich wenige Minuten täglich, die auf Gälisch gesendet wurden.[505] Die Forderung nach einer unabhängigen Radiostation mit Sitz in den West Highlands und Islands blieb bestehen,[506] auch mit Blick auf Irland und Wales, wo die Versorgung mit Programmen auf Irisch und Walisisch deutlich umfangreicher war.[507] Doch erst das Jahr 1979 markierte mit Radio nan Eilean den Sendestart eines zweiten Senders und damit der ersten lokalen gälischen Radiostati-

500 Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 125. Vgl. Macleod, Michelle: »Scottish Gaelic drama« (wie Anm. 496, Kap. 2), S. 1575.

501 Brown, Ian: *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity*, Amsterdam/New York 2013, S. 231.

502 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 98.

503 Mac Thomais, Frang: »Gaelic Broadcasting – A Significant Step«, in: West Highland Free Press, 02. Juni 1972, S. 2.

504 Ebd., S. 126.

505 Siehe o. V.: »Radio Highland Takes the Air«, in: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 3. Auch Brian Wilson bemängelt, dass von den versprochenen vier Stunden Sendezeit (wovon die Hälfte auf Gälisch gesendet werden sollte) zum Sendestart nur 15 Minuten täglich (davon eine Minute auf Gälisch) übrig geblieben waren. Zudem wurde das »opt-out«-Modell kritisiert, bei dem Radio Highland lediglich regionale Beiträge als Lückenfüller für das offizielle Programm von BBC Radio Scotland liefern sollte. Siehe Wilson, Brian: »Brian Wilson Writes«, in: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 2.

506 Thomson, Derick: »Gaelic and the Media«, in: West Highland Free Press, 03. September 1976, S. 2f., hier S. 2.

507 Ein von Martin MacDonald im Auftrag der An Comunn Gàidhealach erstellter Report spricht von 34 Wochenstunden Radioprogramm auf Irisch (Radio nan Gaeltachta) und 180 Programmstunden pro Jahr auf dem irischen TV-Sender RTÉ. Siehe o. V.: »Throw out A Lifeline to Gaelic«, in: West Highland Free Press, 14. März 1980, S. 1, 5, hier S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

on[508] mit Sitz auf den Äußeren Hebriden (Stornoway).[509] Diese Entwicklungen (bei allen Defiziten in der Versorgung mit gälischsprachigen Programmen durch die BBC)[510] waren auch als positiv für die Sprachentwicklung zu bewerten, denn sie bedeuteten auch neue Professionalisierungsmöglichkeiten für Gälischsprecher und Jobaussichten in der Medienbranche,[511] was einen neuen Impetus mit sich brachte, die Sprache zu erlernen oder weiterzugeben. 1985 wurde Radio nan Eilean mit dem gälischen Sendeprogramm von Radio Highland (Radio na Gàidhealtachd) zum neuen Sender Radio nan Gàidheal zusammengelegt, zunächst als Sender für die Highlandregion, ab 1996 dann schottlandweit empfangbar (drei Jahre zuvor war der Sendebetrieb von Radio Highland eingestellt worden).

Da bis in die 1960er Jahre hinein in der Highlandregion nur in wenigen Gebieten und auf den Inseln gar kein Fernsehsignal zu empfangen war, spielte gälischsprachiges TV-Programm kaum eine Rolle.[512] Entsprechend gering ist noch im April 1973 mit 7,5 Sendeminuten wöchentlich das gälische Fernsehprogramm bemessen.[513] Jedoch zeigten sich in den 1970er Jahren auch in diesem Bereich Fortschritte – zunächst in Form der monatlich ausgestrahlten ersten gälischen Nachrichtensendung *Bonn Comhraidh* [Topic of Conversation] im Jahr 1970, später durch eine Reihe von Schul- und Kinderprogrammen, von denen das 1977 erstmals gesendete *Cuir Car*, das bekannteste sein dürfte.[514] Weitere erfolgreiche Formate waren unter anderem der 1979 gesendete Sprachlehrgang *Can Seo* [Say This] oder auch das von 1985 bis 2000 gesendete Kinderformat *Dòtaman* mit dem ehemaligen Na h-Òganaich-Mitglied Donnie Macleod. Es sollte jedoch bis zum Jahr 2008 dauern, ehe mit BBC Alba ein (überwiegend) gälischsprachiger Sender mit nennenswerter täglicher Sendedauer etabliert wurde.

Auch wenn in den 1970er Jahren vermehrt gälischsprachige Kommentare und Features in der schottischen Presse erschienen – für Derick Thomson »a striking illustration of the Gaelic revival«[515] – war insbesondere die Gründung der *West Highland Free Press*, eines jungen, politisch links orientierten Blattes, durch den Journalisten Brian Wilson im Jahr 1972 bedeutend. Seit jeher hat sie nicht nur die Entwicklung Runrigs begleitet,

508 Damit soll natürlich nicht gesagt werden, dass das gesamte Programm (etwa die Musik) in gälischer Sprache gehalten war, wohl aber die Präsentationssprache.

509 Macaulay, Fred/Macinnes, Paul: »Broadcasting, Gaelic«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 26f., hier S. 26.

510 Vgl. o. V.: »The Achievement of Radio nan Eilean«, in: West Highland Free Press, 05. Oktober 1979, S. 5. Der Artikel verdeutlicht auch noch einmal, dass auch im Jahr 1979 noch nicht in allen Gebieten der Äußeren Hebriden adäquater Radioempfang (auf UKW) möglich war.

511 Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 126.

512 Die im Jahr 1956 geborene Sängerin Margaret Stewart berichtet diesbezüglich aus ihrer Kindheit auf Lewis: »[…] until I was around 12 years old few people had cars and fewer still had telephones, and nobody had television (there was no television mast on the island to receive signals at that time).«, in: Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart. Choosing the Road Less Travelled?«, in: The Living Tradition 80 (2008), S. 18–22, hier S. 21.

513 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 98.

514 Macaulay, Fred/Macinnes, Paul: »Broadcasting, Gaelic« (wie Anm. 509, Kap. 2), S. 27. Vgl. MacKinnon, Kenneth: »Scottish Gaelic and English in the Highlands«, in: Trudgill, Peter (Hg.), *Language in the British Isles*, Cambridge 1984, S. 499–516, hier S. 512.

515 Thomson, Derick: »Gaelic and the Media« (wie Anm. 506, Kap. 2), S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern sich auch stark für den Erhalt und die Förderung der gälischen Kultur, insbesondere der Sprache, eingesetzt – nicht selten durch ›radikal‹ (heraus)fordernde Artikel von Journalisten wie Frank Thompson oder auch Brian Wilson selbst in englischer wie auch gälischer Sprache. Rory Macdonald, Gründungsmitglied Runrigs, erinnert sich:

> »The paper definitely created a new awareness of things that we had really seen before but just not understood. I can't stress enough the difference the paper made to Skye. For the first time you could find out what was really going on through some tremendous investigative journalism.«[516]

Rorys Bruder Calum führt dies im Interview weiter aus:

> »I think that for the first time, young Gaels were becoming politicised and culturally aware. That was a significant thing and it came from the West Highland Free Press. And from that a ball started rolling. I think, young people particularly identified with the West Highland Free Press because they were young guys that had come into the community from Dundee University and they were radical – they were left wing – they were socialist. They appealed to young people growing up on the Isle of Skye and they were instrumental in so many personal influences. Looking at your own culture, your own history – you were seeing land issues that were happening at the time that the West Highland Free Press was addressing. They made you look at your own history and read about it and then you realised, and I think a whole generation realised, we knew nothing about this. We weren't taught this in school. This had been denied us. So there was a kind of cultural and political reawakening and there was anger as well, and I think that certainly informed some of the songs that we were writing…«[517]

Der Slogan der Free Press »An Tìr, an Cànan, 'S na Daoine« [The Land, the Language and the People] war das Motto der Highland Land League, die Ende des 19. Jahrhunderts für die Rechte der Crofter und deren Pachtsicherheit im Zuge der Highland Clearances gekämpft hat. Landbesitz und dessen ungleiche Verteilung sowie Angelegenheiten der Gemeindeentwicklung sind neben allgemeinen Nachrichten Kernthemen der Zeitung, die seit 2009 im Besitz der Belegschaft ist, was sie einzigartig in ganz Großbritannien macht.[518]

Kampf um kulturelle Anerkennung Wie bereits an anderer Stelle angedeutet, hatten die soziokulturellen Verwerfungen der Vergangenheit in Folge des Zusammenbruchs der sozialen Strukturen nach dem fehlgeschlagenen Jakobitenaufstand von 1745, der Entvölkerung der Highlands durch freiwillige und erzwungene Emigration und den damit einhergehenden Schwund an Gälischsprechern sowie eine fortwährende politische und kulturelle Marginalisierung geradezu eine Internalisierung der Ansicht zur Folge, dass die

516 Rory Macdonald zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home* (wie Anm. 25 der Einleitung), S. 62.

517 Interview mit Calum Macdonald, Videointerview via Zoom vom 01.10.2020, Z. 82–94.

518 Siehe o. V.: »Newspaper Taken over by Its Staff«, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/highlands_and_islands/8331386.stm, Stand: 14.04.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gälische Kultur für gesellschaftliches Ansehen, Fortschritt und wirtschaftliche Prosperität eher hinderlich denn förderlich sei, eine Einstellung, die die Generation der Runrig-Mitglieder von ihrer Eltern- und Großelterngeneration bewusst oder unbewusst übernommen habe, so der frühere Runrig-Frontmann Donnie Munro (*1953).[519] Das Einfordern eines adäquaten Zugangs zu Medien in ihrer eigenen Sprache reflektierte somit auch ein neugewonnenes kulturelles Selbstvertrauen der Gälen. So konstatierte Derick Thomson, zu der Zeit Professor of Celtic an der University of Glasgow, 1976 in der Free Press:

> »But even more important is the fact that the native Gaelic population seems to have started on the long road to the recovery of its self-confidence, to the point that it now demands adequate access to the media as a matter of civil right – and also seems prepared to exert itself to achieve this – rather than accept limited access, as hitherto, as a token gesture from the dominant to the minority ›culture‹«.[520]

Der Nachdruck, mit dem Gälen zunehmend ihre kulturellen Rechte in Form von Medienzugang einforderten – befeuert durch einem Anstieg der Gälischsprecher von 80.978 auf 88.892 für den Zeitraum 1961–1971 (obgleich ein guter Teil davon auf eine Änderung der Fragestellung in der Erhebung zurückzuführen war)[521] – spiegelte sich nicht nur in Demonstrationen wieder, sondern auch in der Gründung von Pressure Groups wie etwa COGA (*Comhairle Oileanaich Gàidhealach Alba*) [Highland Students' Council of Scotland], der die verstreute Studentenschaft aus den gälischsprachigen Gebieten an den schottischen Universitäten verband und die zuvor erwähnten Demonstrationen mit organisierte.[522] Im Vorfeld des für 1979 angesetzten Devolution-Referendums über eine Verlagerung eines Teils der politischen Macht von London nach Edinburgh und die Schaffung eines schottischen Parlaments nahmen sich auch Parteien der gälischen Sache an, vor allem natürlich die SNP, aber auch Labour und die Liberalen.[523] Das Referendum jedoch ging aufgrund zu geringer Wahlbeteiligung verloren (siehe auch den Abschnitt zur Authentizität durch Haltung und politischen Protest), und die nachfolgenden politischen Verwerfungen brachten die Labourregierung zu Fall und die Tories unter Margaret Thatcher an die Macht.[524] Ein von Donald Stewart im Jahr 1981 ins Parlament eingebrachter Entwurf zur Förderung der gälischen Sprache, inklusive der Wahl von Gälisch als Unterrichtssprache in der Schule, einer Gleichstellung dem Walisischen und der Verbesserungen im Rundfunkbereich, wurde unter dieser Regierung (allerdings auch von den meisten schottischen Parlamentariern) abgelehnt, was wiederum zur Gründung von (relativ kurzlebigen) Organisationen wie Ceartas [Justice] zur Folge hatte, die dazu übergingen,

519 Interview mit Donnie Munro, Telefoninterview vom 25.08.2020, Z. 178–190.

520 Thomson, Derick: »Gaelic and the Media«, S. 2.

521 MacKinnon, Kenneth: »A Century on the Census: Gaelic in Twentieth Century Focus«, https://www.gla.ac.uk/schools/critical/aboutus/resources/stella/projects/starn/language/gaelic-and-scots-in-harmony/a-century-on-the-census/, Stand: 17.04.2020.

522 Ebd. Vgl. o. V.: »Gaels Snubbed by BBC«, in: West Highland Free Press, 09. Mai 1975, S. 4.

523 MacKinnon, Kenneth: »Scottish Gaelic and English in the Highlands« (wie Anm. 514, Kap. 2), S. 514.

524 Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, London/New York 2014, S. 252f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der gälischen Sache vor allem durch aktivistische Untergrundaktionen Vorschub zu leisten (insbesondere indem sie den Slogan *Ceartas airson na Gàidhlig* [Justice for Gaelic] in weißer Farbe auf Straßenschilder und Fahrbahnen aufbrachten).[525] Die politische Seite des Kampfes der gälischen Community um Anerkennung wurde zudem flankiert durch Veröffentlichungen mit ›kulturellem Sprengstoff‹ wie etwa James Hunters 1976 publizierte Studie *The Making of the Crofting Community*, welche die Ereignisse der Highland Clearances, die Entrechtung und Vertreibung großer Teile der Highlandbevölkerung und die Etablierung der Gemeinden von Klein- und Kleinstpächtern, die noch heute das Bild der Highlands und Islands prägen, einer breiteren, insbesondere jungen gälischen Leserschaft zugänglich machte.[526] Donnie Munro hierzu:

> »But with the work of people like Jim Hunter and others […] and with the West Highland Free Press for the first time there were authentic voices emerging from the Gaelic or Gàidhealtachd or Highland communities that simply hadn't really been there. Well, at least not for some time. They were telling the story from within rather than evaluating our history from outwith. And I think that was an important thing that people in the Highlands were finding a voice. They were finding the voice politically and they were finding their voice culturally. And I think unwittingly, without being self-conscious Runrig played a large part in that and that is something that, I think, now is more realised than any of us who were actually in it and part of it were necessarily aware [of] at the time.«[527]

Die 1970er Jahre waren nicht nur ein Jahrzehnt, das die gälische Musik durch die Etablierung von Folk Groups veränderte, sondern auch eine Zeit politisch-kultureller Umwälzungen, die vor allem die Musik Runrigs aber auch Capercaillies prägte und es ist dieser Hintergrund, vor dem die Gründung der beiden Bands betrachtet werden muss, deren Musik Untersuchungsgegenstand des folgenden zweiten Teils dieses Buches sein soll.

525 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. S. 144–152.

526 So schreibt Calum Macdonald von Runrig im Songbook *Flower of the West* über den Song »Fichead Bliadhna«: »This song was a cynical response to an education system that had failed to inform us about our own history as Gaels. […] I was 20 years old when I first read my own history, thanks to people like Iain Chrichton Smith, John Prebble, James Hunter […] My eyes were opened and I was appalled and angered […].« Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West – The Runrig Songbook*, Aberdeen 2000, S. 103.

527 Interview mit Donnie Munro (wie Anm. 519, Kap. 2), Z. 191–200.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 6: Patuffa und Marjory Kennedy-Fraser.



Quelle: Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 2 (wie Anm. 58, Kap. 2), S. viii.

Abb. 7: John Lorne Campbell und Margaret Fay Shaw (1935).



Quelle: Canna Collections, viz, 2018.11644. Copyright of the National Trust for Scotland, Canna.

Abb. 8: The Lochies.



Quelle: Thompson, Frank: The National Mod, S. 22.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 9: Na h-Eilthirich auf dem Lorient-Festival (1974).



Quelle: The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe*, S. 72.

Abb. 10: Na h-Òganaich.



Quelle: Privatarchiv Margaret MacLeod.

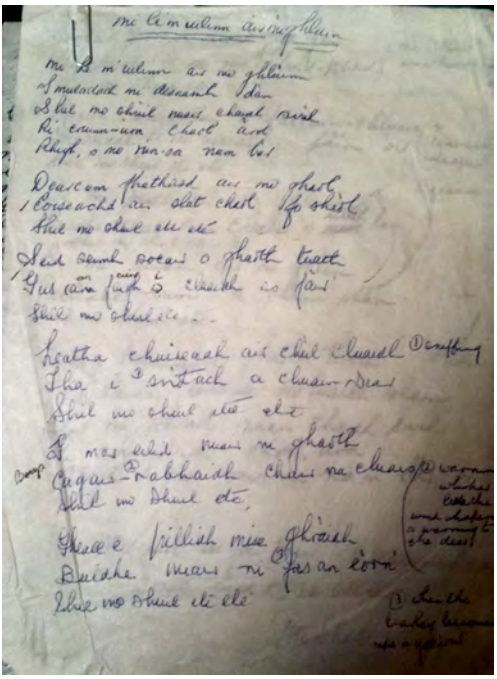
https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 11: Margaret und Donnie MacLeod zusammen mit Murdo Macfarlane und Alan Stivell in 'Se Ur Beatha (1976).



Quelle: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 7.

Abb. 12: Autograph Macfarlanes von »Mi le m'Uillin«.



Quelle: Privatarchiv Margaret MacLeod.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Musik der Gruppen Runrig und Capercaillie im Spannungsfeld musikalischer Transformationsprozesse

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3. Die Gruppen Runrig und Capercaillie

Biographien, musikalische Ansätze und Zugänge und stilistische Entwicklungen

Nachdem im ersten Teil des Buches das schottische Folk Revival und die Transformation der gälischsprachigen Musik überwiegend aus historischer Perspektive betrachtet worden ist, wird im folgenden zweiten Teil eine systematische Perspektive hinzugefügt. Im Fokus stehen dabei mit den Bands Runrig und Capercaillie zwei Musikgruppen, die entscheidend zur Transformation der gälischen Musik beigetragen haben und daher von Neil Hedgeland bereits im Jahr 1986 nicht zu Unrecht als »the two leading groups in contemporary Gaelic music« bezeichnet worden sind.[1] Runrig haben nicht nur auf musikalische Weise die gälische Musik entscheidend verändert, sondern auch den Umgang mit der gälischen Sprache selbst, denn – so Mary Ann Kennedy – Calum und Rory Macdonald seien die ersten gewesen, die nicht mehr »poem songs«, das heißt gesungene Gedichte in komplizierten Versmaßen, sondern Lyrics im Sinne eines zeitgenössischen Songwriting geschrieben haben.[2] Capercaillie ihrerseits haben den Weg der Popularisierung gälischer Songs mehr noch als Runrig auf internationaler Ebene beschritten und gleichzeitig die Diversifizierung der Musik forciert, unter anderem durch ihre Aktivitäten im Bereich der World Music.

Untersucht wird im Folgenden nicht nur der musikalische Stil der beiden Bands, der vornehmlich durch eine Hybridisierung von Elementen der traditionellen schottisch-gälischen Musik und der anglo-amerikanischen Rock- und Popmusik unter Zuhilfenahme elektrischer bzw. elektronischer Instrumente und technischer Hilfsmittel gekennzeichnet ist und mit den Genrebezeichnungen ›Electric Folk‹ und ›Folk Rock‹ belegt werden kann. Es wird auch – immer im Abgleich mit den Ansichten der Interviewpartner – der Frage nachgegangen, inwiefern solche hybriden Musikstile als ›authentisch‹ angesehen werden, und welche verschiedenen Formen von Authentizität diesen zentralen Diskurs

1 Hedgeland, Neil: »The Highland Heritage«, in: Folk Roots 39 (1986), S. 25–27, hier S. 25.

2 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 244–246. Siehe hierzu auch den Abschnitt 7.2.1 über die musikalische Bedeutung der Band.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

musikalischer Revivalbewegungen bestimmen. Zunächst sollen jedoch die beiden Gruppen in ihrer personalen und künstlerisch-stilistischen Entwicklung portraitiert werden.

3.1 Runrig

Die Gruppe Runrig wurde im Jahr 1973 von den Brüdern Rory (*1949) und Calum Macdonald (*1953) sowie dem befreundeten Akkordeonisten Blair Douglas (*1954) gegründet.

Die Macdonald-Brüder wuchsen in einer musikalischen Familie auf: Der Vater Donald John Macdonald sang selbst populäre gälische Cèilidh Songs, die Mutter kam aus der »tradition of religious songwriting«[3]. In der Kirche kam die Familie – diese war 1953 von Sutherland nach North Uist auf die Äußeren Hebriden gezogen – zudem regelmäßig in Kontakt mit gälischen Psalmen, einem Genre des gälischen Liedguts, das sich später auch in mehreren Runrig-Songs widerspiegeln wird.[4]

Bereits mit 16 Jahren spielte Rory Macdonald in der Jugendband The Skyevers eine Mischung aus Cover Songs und schottischer Country Dance-Musik[5], was im Wesentlichen auch dem frühen Repertoire von Runrig entspricht. Calum Macdonald erinnert sich:

> »It was just so exciting seeing people playing rock'n'roll music, especially as it was the 60s, when everything was happening. The reality was probably that it was very tame indeed, but at the time I found it really inspiring.«[6]

The Skyevers gelangten auf lokaler Ebene zu einiger Bekanntheit, denn sie füllten auf der Isle of Skye eine Marktlücke aus und bedienten das Bedürfnis der Inseljugend nach zeitgemäßer populärer Musikkultur, die aufgrund fehlender TV-Geräte und Popkonzerte in der Region nur schwer zu rezipieren war.[7] Gleichwohl kamen Calum und Rory Macdonald, wie auch Margaret MacLeod aus eigener Erfahrung berichtete, über Radio

3 Morton, Tom: *Going Home*, S. 20. Im Interview konkretisiert Calum Macdonald die Bedeutung dessen: »It's a Gaelic, a hymnal tradition and writing Gaelic hymns in the Presbyterian tradition and very much a Gaelic tradition. There was a strong religious or post-reformation kind of idea that only the Psalms of David should be sung in church worship. And then as that seeped into Celtic tradition a lot of people wrote their own religious music or their own religious songs and hymns. And they weren't sung in churches but they were in the home and roundabout. My grandmother did that, and a lot of her relatives wrote religious hymns«. Siehe Interview mit Calum Macdonald (wie Anm. 517, Kap. 2), Z. 23–32.

4 Ebd. Vgl. Cunningham, Phil: »My Life in Five Songs«, S06E05: Calum Macdonald, 23.02.2014, www.bbc.co.uk/programmes/b03vd216, Stand: 01.03.2014, Min. 4:39-5:05. Vgl. Newell, Roger: »The Wind Cries Morag«, in: Bassist (May 1997), S. 22–24, hier S. 23.

5 Schottische Country Dance-Musik, häufig in der Besetzung (Snare) Drum, Akkordeon, Fiddle, Piano, war ein weiterer Bestandteil von Rorys musikalischer Sozialisation. Als ein Beispiel dafür nennt er Iain Powrie, einen bekannten schottischen Fiddler der 1950er und 1960er, der mit seiner Dance Band unter anderem auch durch Andy Stewarts White Heather Club bekannt wurde. Vgl. Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West* (wie Anm. 526, Kap. 2), S. 43.

6 Zitiert nach: Lewis, Malcolm: »Runrig«, in: Record Collector 172 (1993), S. 32–36, hier S. 32.

7 Morton, Tom: *Going Home*, S. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Luxembourg schon früh sowohl mit der Musik schottischer und irischer Künstler als auch mit zeitgenössischer Rock'n'Roll- und Folk Rock-Musik von The Hollies, Bob Dylan und vor allem The Beatles in Kontakt, was beide als eine sehr einflussreiche Zeit ansehen.[8] Der spätere Runrig-Frontmann Donnie Munro spricht im Zusammenhang mit den verschiedenen musikalischen Einflüssen – traditionellen, gälischen Songs auf der einen und Pop- und Rockmusik auf der anderen Seite – von einer »dual identity«[9], die er selbst und insbesondere auch Calum und Rory Macdonald ausgebildet hätten, was vor allem das spätere Songwriting maßgeblich beeinflusst habe:

> »Well, I think the one thing that was very evident in the development, if you like, of certainly, the original members of the band was this whole idea of growing up with a kind of dual identity, if you like. On the one hand a traditional identity and background in Gaelic language and culture and the music of that language and culture and at the same time being exposed to the wider international influence of rock and pop music. So, I guess we had two very distinct influences on our lives and probably in many ways it was that dual influence of various artists that eventually influenced the way that we developed as musicians and certainly with Calum and Rory as writers. I think, you know, a lot of their early writing was quite influenced by other artists within the international rock and pop music world.«[10]

Obwohl das familiäre Umfeld durchaus gälisch geprägt war, konnte Rory selbst die Sprache vor Eintritt in die Grundschule von Lochmaddy nicht sprechen. Sein Bruder Calum hingegen, der in North Uist aufwuchs, ist Muttersprachler. Im Jahr 1963 zog die Familie nach Portree auf Skye um, da sich dort zu dem Zeitpunkt die einzige reine Secondary School[11] auf den Hebriden befand. In der örtlichen Grundschule lernte Calum Macdonald auch Donnie Munro kennen. 1968 verließ Rory Skye und ging für ein Kunststudium an die Glasgow Art School, Calum folgte später, nachdem er sich für ein Lehramtsstudium Sport am damaligen Jordan Hill College entschlossen hatte.[12]

Calum begann bereits im Jugendalter, Songs zu schreiben. Im Sommer 1971 experimentierten beide Brüder, die in Glasgow eine gemeinsame Wohnung bezogen hatten,

---

8 Ebd., S. 20f. Ihre Großmutter kam von der Isle of Barra, war ein großer Fan von Flora MacNeil und brachte beide schon früh in Kontakt mit traditioneller schottischer und auch gälischer Musik. Siehe Wilkie, Jim: *Blue Suede Brogans. Scenes from the Secret Life of Scottish Rock Music*, Edinburgh 1991, S. 175. Den musikalischen Einfluss Flora MacNeils bestätigte Rory auch in einem Interview im Glasgow University Guardian. Siehe MacKenzie, Eilidh/Macdonald, Murdo: »The Highland Connection«, in: Glasgow University Guardian, 06. Februar 1986, S. 9.

9 Diese Aussage unterstützt musiksoziologische und kulturwissenschaftliche Erkenntnisse, nach denen individuelle Identitäten durch Musik konstruiert werden, die jedoch nicht homogen seien. Demnach können sich widerstreitende und ergänzende Identitäten innerhalb eines Subjekts konstituieren, die sich in unterschiedlichen musikalischen Präferenzen und Aktivitäten äußern. Siehe beispielsweise Hesmondalgh, David/Born, Georgina: »Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music«, in: Hesmondalgh, David/Born, Georgina (Hg.): *Western Music and Its Others*, Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 1–58, hier S. 31–33. Siehe auch das Kapitel zu Hybridität in diesem Buch sowie das Kapitel 7.2.2 zur soziokulturellen Bedeutung Runrigs.

10 Interview mit Donnie Munro, Z. 26–35.

11 Das Nicolson Institute in Stornoway wurde erst im Jahr 1969 eine reine Sekundarschule.

12 Morton, Tom: *Going Home*, S. 19–21.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit eigenem Songmaterial, wobei auch »Going Home« entstand, ein Song über das Gefühl des Nachhausekommens anlässlich einer sehr eindrücklichen Heimfahrt per Zug von Glasgow nach Mallaig nach Ende des ersten Studienjahres.[13] Es folgten erste Demoaufnahmen bei Murdo Fergusons Gaelfonn-Label, die jedoch auf geringes Interesse stießen.[14]

Die Texte der Songs waren zunächst in Englisch verfasst, da beiden angesichts der zu dem Zeitpunkt aktuellen englischsprachigen Rock'n'Roll-Musik das Gälische unzeitgemäß und antiquiert vorkam, was aber auch durch das allgemeine Distinktionsverhalten von Jugendlichen in Bezug auf die Elterngeneration zu begründen ist. So erinnert sich Calum im Interview:

> »When I was growing up, 14, 15, 16 or earlier through the 60s, Gaelic was always there. You spoke it, there was Gaelic music in the house, but you always felt or I always felt it couldn't compete with what was happening in the world of rock'n'roll and pop at the time. Popular culture in the 60s was just booming. Firstly on the radio and then later when we got television. It was a window on a new world that was just so exciting. Gaelic couldn't compete with that at all, and you felt Gaelic was something that belonged to your parents' generation – it came from an old place. You liked it and you spoke it and all the rest of it, but it wasn't what was exciting young kids.«[15]

Diese distanzierte und teils entfremdete Einstellung zur eigenen Sprache ist jedoch nicht nur dem jugendlichen Alter der beiden Brüder geschuldet, sondern ist Symptom einer jahrzehntelangen Marginalisierung des Gälischen im öffentlichen Bereich wie Verwaltung oder Bildungswesen. Ein Ereignis jedoch sollte die Haltung der beiden zur eigenen gälischen Kultur von Grund auf ändern. Im Jahr 1972 sah Calum Macdonald den gälischen Sänger Angus C. Macleod von Scalpay[16], einen Verwandten der Familie, auf einer Hochzeit in Glasgow singen – für ihn ein intensives und eindrückliches Erlebnis, das ihn die wahre Bedeutung und den Wert der gälischen Sprache im Allgemeinen und für ihn im Besonderen erkennen ließ:

> »[…] he was one of the reasons that I eventually came back to Gaelic, that I really saw Gaelic. I was in Glasgow as a student and I was at a family wedding and Angus

13 Going Home ist einer der frühesten Runrig-Songs und befindet sich auf dem zweiten Album *The Highland Connection*.

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

15 Interview mit Calum Macdonald, Z. 156–164. Vgl. auch die Äußerungen Calum Macdonalds zum Zustand der gälischen Sprache in den 1960er und frühen 1970er Jahren. Siehe Runrig: *Access All Areas Vol. 4* (Ridge Records, 2003), CD 2, »Special BBC Tribute Programme Marking The 30 Year Anniversary«, Min. 3:55-4:44. Auch Caroline Bithell und Juniper Hill weisen darauf hin, dass Revivalists gewöhnlich (zumindest teilweise) in anderen musikalischen Umgebungen sozialisiert werden, bevor sie die musikalischen Traditionen für sich entdecken und adaptieren. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 15.

16 Angus war Bruder von Morag MacLeod, einer der führenden Ethnomusikologinnen Schottlands und ehemalige Mitarbeiterin der School of Scottish Studies.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> got up to sing and I just was mesmerised. I'd probably, you know, been listening to Led Zeppelin and The Who the day before and suddenly I heard Angus Macleod sing and I saw the value of Gaelic and I saw what it was that I had in my lineage or whatever. And I actually walked out the next day and bought an LP – I managed to get an LP of his, it was on Gaelfonn called *A Night with Angus* – and I listened to it and that was me tapping back into Gaelic.«[17]

Zudem hatten im Jahr zuvor Margaret und Donnie MacLeod und Noël Eadie Na h-Òganaich gegründet, eine Band, deren erstes Album *The Great Sound of Na h-Òganaich* Calum Macdonald explizit als Vorbild und Einflussfaktor benennt:

> »Also, Na h-Òganaich's first record had just come out and it provided a springboard for getting back into Gaelic. I remember going home and starting to write the first Gaelic song I'd ever written. It was a song I thought maybe Na h-Òganaich could record.«[18]

Dieser erste gälische Song aus der Feder Calum Macdonalds war »Air an Tràigh« [At the Beach], der sich auch auf dem ersten Runrig Album *Play Gaelic* (Neptune, 1978) befindet.[19]

In Glasgow trafen die beiden Brüder auch Blair Douglas – heute neben Phil Cunningham einer der bekanntesten Akkordeonisten Schottlands – der zu diesem Zeitpunkt schottische Geschichte studierte. Für das jährliche Treffen der North Uist und Berneray Association suchte dessen Mutter Ina im März 1973 eine Band, woraufhin Calum und Rory Macdonald sowie Blair Douglas beschlossen, die Gruppe Runrig zu gründen, die zu dem Zeitpunkt noch unter dem Namen »Run-rig Dance Band« firmierte.[20] Der Name leitet sich vom mittelalterlichen Runrig-System ab, einer bestimmten Form des gemeinschaftlichen Ackerbaus in den Highlands und Islands.[21]

Der erste Auftritt der Band fand am 28. April 1973 in der Kelvin Hall in Glasgow statt und sollte eine 45 Jahre andauernde Karriere begründen.[22] Die erste Erwähnung in den

---

17 Cunningham, Phil: »My Life in Five Songs« (wie Anm. 4, Kap. 3), Min. 25:20-26:41.

18 Zitiert nach: Wilkie, Jim: *Blue Suede Brogans* (wie Anm. 8, Kap. 3), S. 178. Vgl. MacKenzie, Eilidh/Macdonald, Murdo: »The Highland Connection« (wie Anm. 8, Kap. 3), S. 9. Zwar erschien das erste Album von Na h-Òganaich erst 1973 und somit nach diesem denkwürdigen Abend mit Angus Macleod, jedoch hatte die Band bereits im Gründungsjahr den Folk Group Wettbewerb auf dem Sterling Mòd gewonnen und daher bereits für Aufsehen gesorgt. Der generelle Einfluss der Gruppe auf Runrig und später auch auf Capercaillie ist jedoch evident.

19 Lewis, Malcolm: »Runrig« (wie Anm. 6, Kap. 3), S. 32.

20 Vgl. auch Interview über die Anfänge der Band mit Calum und Rory Macdonald. Siehe Runrig: »Special BBC Tribute Programme« (wie Anm. 15, Kap. 3), Min. 1:57-3:28.

21 Die zwischen kleinen Ortschaften und Dörfern liegende zu kultivierende (Acker)Fläche wurde in kleine Teile, sogenannte Runs (gäl. *raon*, ›Feld‹) vereinzelt. Mehrere dieser Runs wurden daraufhin in Streifen (Rigs) zusammengefasst, aufgeteilt und von den Bewohnern in wechselnder Verantwortung bewirtschaftet. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts ist dieses System sukzessive durch das Crofting mit festen Pacht- oder Besitzansprüchen ersetzt worden.

22 Die beste Übersicht über die Auftritte und Gigs der Band seit dem Frühjahr 1973 bietet die Zusammenstellung von Erling Mortensen. Siehe Mortensen, Erling: »Concerts«, http://runrig.rocks/concerts/index.html, Stand: 10.05.2016.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Printmedien findet sich bezeichnenderweise in der West Highland Free Press.[23] Es folgten weitere Auftritte auf Skye, Berneray und North Uist während des Sommers.[24] Während eines Auftritts in der Skye Gathering Hall in Portree war Calums ehemaliger Mitschüler Donnie Munro im Publikum.[25]

Munro wuchs ebenfalls in einem musikalischen Elternhaus auf. Seine Mutter sang sowohl solo als auch im Chor und hatte ihn schon in früher Kindheit im Gesang unterrichtet, wobei sie auch großen Wert auf das gälische Liedgut legte, weshalb er in der Folge auch an lokalen Mòds teilnahm.[26] Munro ist gälischer Muttersprachler und neben gälischen Songs und bekannten Sängern des Genres wie Calum Kennedy kam er schon früh in Kontakt mit Rock'n'Roll-Musik und Künstlern wie Jack Bruce, Eric Clapton, Elvis Presley oder Donovan. Simon und Garfunkel seien für seine musikalische Sozialisation und insbesondere für seine Vorliebe für Satzgesang ebenso von Bedeutung gewesen.[27] Seinen Eindruck von jenem frühen Runrig-Auftritt in Portree schildert Munro im Interview:

> »Anyway, I went into the Skye Gathering Hall in Portree and the music they were playing was dance music, but with a difference. It wasn't traditional. It was a bit like English folk – Fairport Convention and that kind of thing. I thought it sounded quite different and very lively.«[28] [englische Untertitel des gälischen Originals]

Munro trat in der Folge zwischen den Runrig-Sets als Solokünstler auf und schloss sich 1974 der Band an, wobei er Calum am Gesang ersetzte.

Durch weitere Auftritte auf dem Festland stieg der regionale Bekanntheitsgrad der Band, dabei kam es jedoch auch zu Differenzen in der künstlerischen Ausrichtung. Während Blair Douglas eher den traditionellen Dance Tunes und der Instrumentalmusik den Vorzug gab, wollte der Rest der Band sich auf das Schreiben von eigenem Songmaterial konzentrieren und eine Entwicklung hin zu einer »pop related band«[29] vollziehen. Es folgte die Trennung von Gründungsmitglied Blair Douglas, der vier Jahre später erneut

---

23 Kennedy, Mabel: »The Glasgow Letter«, in: West Highland Free Press, 25. Mai 1973, S. 2. In der Meldung über die Gründung der Band ist die Gruppe jedoch fälschlicherweise als »The Run-Rig« bezeichnet worden.

24 Eine Ahnung davon, wie diese Auftritte vom instrumentalen Setting her geklungen haben könnten, vermittelt ein – nicht ganz ernst gemeinter – Videoclip des offiziellen Runrig-Labels Ridge Records, in dem die Gründungsmitglieder 2013 als Promotion für das *40th Anniversary Concert* in der Ursprungsformation den irischen Reel »The Brolum« spielen. »The Brolum«, https://www.youtube.com/watch?v=LB6FUEJM8Ro, hochgeladen von Ridge Records am 14.12.2015, Stand: 08.12.2016.

25 »Donnie Munro (ex RunRig) Interview«, https://www.youtube.com/watch?v=s5ZP3jztSh4, hochgeladen von Uistman59 am 10.01.2009, Stand: 10.05.2016, Min. 1:05-2:20.

26 Ebd., Min. 0:28-1:05.

27 Morton, Tom: *Going Home*, S. 29f. Vgl. Wilkie, Jim: *Blue Suede Brogans*, S. 176f. Vgl. auch Interview mit Donnie Munro, Z. 43–46. Der mehrstimmige Gesang wurde – wenngleich zumeist in Zweistimmigkeit und Terzintervallen – gleich auf dem ersten Album *Play Gaelic* etabliert, gut zu hören beispielsweise in den Songs »An Ros« oder »Chi Mi'n Geamhradh«.

28 »Donnie Munro (ex RunRig) Interview« (wie Anm.25, Kap. 3), Min: 2:10-3:20.

29 Rory Macdonald zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 39.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kurzzeitig zurückkehrte, nur um nach drei Monaten die Band endgültig wieder zu verlassen.[30] Douglas wurde durch den Akkordeonisten Robert Macdonald (?–1986) ersetzt (keine Verwandtschaft zu Rory und Calum), der 1975 festes Mitglied der Band wurde.

Ebenfalls 1975 erweiterte kurzzeitig Ex-Na Siaraich-Gitarrist Campbell Gunn das Line-up der Band, der Calum und Rory Macdonald dazu ermutigte, weiter eigenes Songmaterial auf Gälisch zu schreiben. Er verließ die Gruppe jedoch nach einigen Monaten.[31]

Nach ihrem ersten TV-Auftritt[32] im vorangegangenen Jahr gelang Runrig 1975 ein erster Durchbruch mit einem zweiten Platz beim BBC Gaelic Song Contest. Ihren Song »Sguaban Arbhair« [The Sheaves of Corn], der später auf dem Debütalbum *Play Gaelic* veröffentlicht wurde, trugen jedoch nicht sie selbst vor, sondern die gälische Sängerin Mary Sandemann, die 1981 unter dem Pseudonym Aneka (»Japanese Boy«) zu kurzfristiger Bekanntheit im Popmusikbereich gelangte.[33]

Im Jahr 1977 schaffte es die Gruppe mit ihrem Song »Tillidh Mi« bis ins Finale des Celtavision Contest beim Pan-Celtic Festival in Killarney. Dort konnte sie die Jury jedoch

30 Blair Douglas hat seitdem eigene Projekte realisiert und kann auf eine beeindruckende Karriere als Akkordeonist zurückblicken. Er hat zehn Soloalben veröffentlicht und dabei immer wieder traditionelle schottische Instrumentalmusik mit anderen Musikrichtungen und -stilen kombiniert. So ist »Nelson Mandela's Welcome to the City of Glasgow« vom Album *A Summer in Skye* (Macmeanmna, 1996) vom Iscathamiya-Gesang der südafrikanischen Zulus und der Mbira-Musik Simbabwes beeinflusst, während Alben wie *Stay Strong* (Ridge Records, 2008) oder *Leanaidh Mi* (Macmeanmna, 2012) Einflüsse der Cajun-Musik Louisianas bzw. des Bluegrass aufweisen. Viele seiner Kompositionen wie etwa »Kate Martin's Waltz« vom Album *Beneath the Beret* (Macmeanmna, 1990) wurden von anderen Musikern aufgegriffen und sind zu Klassikern der traditionellen Instrumentalmusik Schottlands geworden. Er hat mit den bekanntesten Künstlern der traditionellen Musikszene wie Arthur Cormack, Alison Kinnaird, Christine Primrose, Chris Stout, Catriona McKay, Dougie Pincock, Duncan Chisolm oder Mary Ann Kennedy zusammengearbeitet und war darüber hinaus Mitbegründer der einflussreichen Gruppen Clann Chaich, The Electric Cèilidh Band, Mac-Talla und Cliar. Die Verbindung zu Runrig blieb seit der Trennung eine enge und freundschaftliche. Gelegentlich trat Blair Douglas als Gastmusiker bei Runrig-Konzerten auf. Gitarrist Malcolm Jones war bei der Produktion von *A Summer in Skye* und *Angels from the Ashes* (Ridge Records, 2004) als Studiomusiker beteiligt. Blair Douglas wiederum wirkte am Runrig-Album *Recovery* (Ridge Records, 1981) mit und komponierte mit »Angels from the Ashes« ein Instrumental, das sich nicht nur auf seinem gleichnamigen Album von 2004 befindet, sondern in einer Variante auch auf dem ein Jahr zuvor erschienenen Runrig-Album *Proterra* (Ridge Records, 2003) zu finden ist. *Angels from the Ashes* sowie *Stay Strong* wurden von Runrigs Label Ridge Records veröffentlicht.

31 Gunn, Campbell: »On the Road with Runrig«, in: The Scots Magazine 137/5 [New Series] (1992), S. 485–490.

32 Ausschnitte aus frühen TV-Auftritten in der gälischen TV-Show ›*Se Ur Beatha* von 1977 finden sich auf YouTube. Siehe »Runrig – BBC ALBA Bliadhna nan Òrain Sguaban Arbhair.flv« (gesendet von BBC Alba), hochgeladen von RunrigFan am 15.06.2011, https://www.youtube.com/watch?v=0XGoEX7rXZI, Stand: 25.05.2016. Vgl. »Runrig – An Ros (S e Ur Beatha) (HD)« (gesendet von BBC Alba), hochgeladen von RunrigFan am 04.06.2014, https://www.youtube.com/watch?v=y7lwEm14z2k, Stand: 25.05.2016.

33 Morton, Tom: *Going Home*, S. 41. Vgl. Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 202.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht überzeugen, was möglicherweise auch an der schlechten PA gelegen haben könnte.[34]

Im folgenden Jahr begann die Band mit der Produktion ihres ersten Albums *Play Gaelic*, welches unter großem Zeitdruck in nur zehn Tagen aufgenommen wurde. Es enthält überwiegend eigenes und ausschließlich gälisches Songmaterial aber auch traditionelle Lieder wie »Criogal Cridhe« [Beloved Gregor][35], das durch zahlreiche Aufnahmen popularisiert worden ist, oder aber auch der *port a beul* »De Ni Mi and Puirt« [What Will I Do and Tunes] aus Calum und Rorys Heimat North Uist.[36] Mit »Ceòl an Dannsa« [Dance Music] findet sich auch ein von Rory Macdonald arrangiertes Set traditioneller irischer und schottischer Reels. Die Entscheidung, auf *Play Gaelic* ausschließlich gälischsprachige Songs aufzunehmen, ist durchaus als politisches Statement zu betrachten, obgleich Runrig sich selbst nicht als politische Band betrachtet haben im Sinne von Parteipolitik oder als Bannerträger für bestimmte kulturpolitische Gruppen (siehe hierzu auch den Abschnitt 4.3.4 zur Authentizität durch Haltung und politischen Protest). Calum Macdonald hierzu:

> »We wanted to make a political statement for the language with our very first album, *Play Gaelic*. We had only just started writing Gaelic songs. It was all English songs that Rory and I were writing from the age of 15 or whenever. English songs all the way until I went to Glasgow as a student. And that's when I first wrote a Gaelic song for the first time and it was only a couple of years after that we got the chance to record an album, our first album *Play Gaelic*, and we very deliberately said, ›Let's have every single song on that album in Gaelic and mainly self-penned as a political statement for the language‹ – that's something we wanted to do.«[37]

Neben der sprachlichen bzw. kulturpolitischen Positionierung half das Album laut Calum Macdonald jedoch auch dabei, eine eigene distinkte Identität als Band zu entwickeln:

> »I would say the very first recording gave us a sense of purpose. I think if we hadn't done that, we'd just have been another band writing songs inspired by rock'n'roll

34 Siehe o. V.: »o. T.«, in: West Highland Free Press, 13. Mai 1977, S. 1. Vgl. o. V.: »Pan Celts Have a Ball«, in: West Highland Free Press, 20. Mai 1977, S. 5.

35 Ein Lament über die Exekutierung Griogair Ruadhs, Clan Chief der MacGregors durch die Campbells im Jahr 1570, dessen Autorenschaft und Datierung nicht abschließend geklärt sind. Zumeist wird die Urheberschaft des Liedes der Witwe MacGregors, Marion Campbell, zugeschrieben. Die früheste schriftliche Erwähnung des Liedes findet sich in Patrick Turners Collection of Gaelic Songs *Comhchruinneacha do dh' Orain Taghta, Ghaidhealach* aus dem Jahr 1813. Siehe Blankenhorn, Virginia: »›Criogal Cridhe‹: Aspects of Transmission in the Lament for Griogair Ruadh Mac Griogair of Glen Strae«, in: Scottish Studies 37 (2014), S. 6–36, hier S. 6.

36 Dieser von Finlay Morrison komponierte Song findet sich im Archiv der School of Scottish Studies und online auf Tobar an Dualchais, gesungen vom Sohn des Komponisten. School of Scottish Studies: »Dè Nì Mi Ma Chaill Mi 'n t-Each« (gesungen von Ewen Morrison, aufgenommen durch Donnie Archie MacDonald im August 1980, Track ID: 104576), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/104576/4, Stand: 25.05.2016.

37 Interview mit Calum Macdonald, Z. 130–136.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> in four four time. […] But I think Gaelic language gave us our own identity, and within that, we gained a lot of strength and purpose for further writing, both in English and Gaelic […] We weren't hugely ambitious in one sense – we just took one year at a time but we certainly did want to take the band and the music as far as it could reasonably go and to carry the cultural aspects with us – carry Gaelic language with us.«[38]

Die Vorstellung der eigenen Songs im Konzert noch vor der offiziellen Veröffentlichung des Albums verlief jedoch nicht den Erwartungen entsprechend. Das erste Set mit ausschließlich eigenen gälischen Songs stieß bei einem Konzert in Portree beim Publikum überwiegend auf Ablehnung. So erinnert sich Sänger Donnie Munro:

> »The reaction was terrible. […] Everybody hated it. […] They were actually songs in their own language and yet a lot of people were saying, ›What on earth's happened? What's this all about?‹«[39]

Diese Reaktion ist zum einen mit der Erwartungshaltung des Publikums zu erklären, das die Gruppe vornehmlich als Tanz- und Coverband kannte und dementsprechend zeitgenössische Pop- und Rocksongs präsentiert zu bekommen glaubte, zum anderen aber auch durch die bereits beschriebene Entfremdung vieler Gälen von ihrer eigenen Sprache und Kultur,[40] ein Prozess, den die Mitglieder Runrigs selbst durchlaufen hatten, jedoch aus der Distanz zu reflektieren imstande waren: Dass die Aspekte gälischer Kultur, die sie als Jugendliche zugunsten der internationalen Rock- und Popmusik abgelehnt hatten, sie auf eine einzigartige und distinkte Art und Weise geformt und beeinflusst haben.[41] Sie wurden somit in ruraler Umgebung durch die gälische Kultur geprägt und gelangten in urbaner Umgebung zu einer wiedergewonnen Wertschätzung dieser Kultur. Dort erfuhren Runrig auch zunächst Unterstützung, vor allem durch gleichgesinnte Studierende in den Universitäten.[42] Das ›Zurücktragen‹ der gälischen Sprache und Kultur durch die Songs im Rahmen des Portree-Auftritts und anderer auf den übrigen Inseln bedeutete eine urban-rurale Rückwirkung, die der lokalen Jugend eine Art Spiegel vorhielt, wie Donnie Munro im Interview weiter ausführt:

> »[…] there was a very negative response from the audience, from people our age who […] had grown up with a background of Gaelic culture but who had kind of rejected it. And I think when we first came back performing it they just didn't feel comfortable with it. You know, we had made this journey away from the geographical area of our childhood and the direct influence of the language and the culture

38 Ebd., Z. 173–181.

39 Zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 43f.

40 Mary Ann Kennedy ergänzt: »You're coming through several generations of ambivalence about the language whether it was beaten out of them at school, educated out of them elsewhere, married out of them through other, you know, one parent having [the Gaelic] and one parent not. And so there is already a really mixed up attitude to the language in Highland and Island communities […]«. Siehe Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 707–711.

41 Vgl. Interview mit Donnie Munro, Z. 148–154.

42 Ebd., Z. 330f. Vgl. Wilkie, Jim: *Blue Suede Brogans*, S. 180.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> by going off to further and higher education in the major cities. But when we were there […] with the benefit of that kind of separation from the immediacy of the inheritance we had the chance to reappraise the importance of that to us as individuals and recognise that this is really what formed us, what made us, you know, think the way we thought and do the things we did. But when we came back into the Gaelic community and performed that night on stage we were kind of holding up like a mirror image to these other young people who had extensively rejected, as we had ourselves, the whole idea of Gaelic music not being very cool et cetera, you know.«[43]

Der offizielle Release des Albums gestaltete sich jedoch ungleich erfolgreicher, insbesondere aufgrund der Rezeption durch Exilgälen, vor allem Studenten, in den urbanen Regionen Schottlands und durch die Gründung von Radio Highland zwei Jahre zuvor. Der Sender hatte die Gàidhealtachd als Zielgebiet und war auf der Suche nach neuer gälischer Musik, die auch in der Lage war, die Jugend anzusprechen.[44] Da sich Na h-Òganaich aufgelöst hatten, waren Runrig in der Lage, diese Lücke zu füllen. In einem Artikel für Aberdeen Press and Journal vom Oktober 1979 berichtet Andrew McKay: »The group's latest LP ›Play Gaelic‹ was one of the most popular records of all time in the Highland area«.[45] Dennoch gab es im gälischen Establishment – vor allem verkörpert durch die An Comunn Gàidhealach – durchaus Vorbehalte und Kritik an dem musikalischen Ansatz Runrigs,[46] was aus heutiger Sicht verwundern mag angesichts des recht ›zahm‹[47] klingenden Albums verglichen etwa mit Werken wie *The Tain* (1973) der irischen Band Horslips oder auch der Musik Five Hand Reels. Es ist aber auch ein Indiz für die konservative Einstellung vieler Mitglieder dieser Organisation in jener Zeit. Auch die Aufnahmequalität und der Sound des Albums sind selbst für die späten 1970er Jahre maximal durchschnittlich.[48] Dennoch konnten Runrig zeigen, dass es einen Markt für diese Art

---

43 Interview mit Donnie Munro, Z. 148–154. Calum Macdonald äußert sich in ähnlicher Weise: »I don't think you can fully understand your own identity and culture, or the worth of it, unless you stand outside it. Glasgow did that for me […]« Zitiert nach: Hogg, Brian: *The History of Scottish Rock and Pop* (wie Anm. 448, Kap. 2), S. 323. Siehe auch Kapitel 7.2.2.

44 Morton, Tom: *Going Home*, S. 45. In seiner Rezension von *Play Gaelic* kommt auch der gälische Schriftsteller Aonghas MacNeacail zu dem Schluss, dass Runrig mit ihren selbstkomponierten Songs und dem – gemessen an der gälischen Musikszene – modernen Ansatz und Sound in der Lage sind, das musikalische Spektrum und das Image des Gaelic Song zu erweitern, zu verändern und attraktiv für die Jugend zu machen. Siehe MacNeacail, Aonghas: »Gaelic Music Looking Beyond the Tradition«, in: West Highland Free Press, 16. Juni 1978, S. 3.

45 McKay, Andrew: »Gaelic Rock Band Have Inverness Date«, in: Aberdeen Press and Journal, Oktober 1979, S. 5.

46 Morton, Tom: *Going Home*, S. 45, 47. Vgl. Hogg, Brian: *The History of Scottish Rock and Pop*, S. 324f. Vgl. Douglas, Blair: »›Harmless Music‹ Stifling Change«, S. 3.

47 Dieser Eindruck ist jedoch nicht nur durch die womöglich etwas zurückhaltende Spielweise und sparsame Instrumentierung begründet, sondern auch durch den Umstand, dass beim Mastering oder Überspielprozess die Bänder teilweise unabsichtlich verlangsamt worden sind, bemerkbar durch eine Verringerung der Tonhöhe um fast einen Viertelton gegenüber der ursprünglichen Tonart. »No wonder we sound half-asleep on some of the songs!«, bemerkt Rory sehr offen. Siehe Macdonald, Calum/Macdonald Rory: *Flower of the West*, S. 281.

48 Vgl. auch Kamp, Mike: »Das Phänomen Runrig«, in: Folker 4 (2004), S. 20–24, hier S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Musik in gälischer Sprache gab. Gleichzeitig war dieses Debütalbum geprägt von einem deutlich spürbaren Sense of Place und ein erstes starkes Plädoyer für die gälische Kultur, nicht nur durch die bewusst gewählte Sprache, sondern auch auf textlich-inhaltlicher Ebene. An keiner Stelle wird dies so deutlich ausgedrückt wie im Refrain zu »Cum 'ur n'Aire« [Stay Aware]: Cum 'ur cum 'ur cum 'ur n'aire/Air an iar 's air an àite a dh'fhag sibh/'S cuimhnich cuimhnich gu robh agaibh/Dualchas àraid agus luachmhòr ann [Stay, stay, stay aware/Of the west and of the place you left behind/Remember, remember that you had/A unique and precious culture there].

Im Jahr der Veröffentlichung von *Play Gaelic* entschlossen sich die Bandmitglieder, Musik als Hauptberuf auszuüben. Robert Macdonald, der diesen Schritt nicht mitgehen wollte, verließ die Gruppe und wurde durch Malcolm Jones ersetzt, bis zum Schluss Gitarrist und Piper der Band.[49]

Malcolm Elwyn Jones wurde 1959 in Inverness geboren. Im Alter von fünf Jahren zog er mit seiner Familie nach Skye und begann mit elf Jahren das Dudelsack-, mit 15 Jahren das Gitarrenspiel. Er war gleichsam an traditioneller schottischer Musik wie an zeitgenössischer populärer Musik interessiert, konnte jedoch kein Gälisch sprechen. Er hatte bereits Blair Douglas des Öfteren mit dessen Electric Cèilidh Band spielen sehen und schloss sich Runrig an, nachdem er bereits im Jahr zuvor von der Band für einige Auftritte angefragt worden war.[50]

In der Folge beschloss die Band, künftig nicht mehr Tanzmusik, das heißt Dance Tunes, sondern ausschließlich eigene Songs zu spielen, verbunden mit der Gründung ihres eigenen Labels Ridge Records. Unter diesem nahmen sie auch ihr zweites Album *The Highland Connection* (Ridge Records, 1979) auf.

Wenngleich die Songs »Mairi« und »Foghar nan Eilean '78« [Island Autumn] in instrumentaler Hinsicht eine Verbindung zu *Play Gaelic* aufweisen, markiert dieses Album deutlich Runrigs musikalische Hinwendung zum Folk-Rock, was maßgeblich im dynamischen Rock-Gitarrenspiel[51] Malcolm Jones' begründet liegt und sofort im Opening Track »Gamhna Gealla« [White Stirks], einer von zwei traditionellen Tracks auf dem Album, offensichtlich wird. Gleichzeitig offenbart das Werk eine starke produktionstechnische und musikalische Weiterentwicklung, was insbesondere auch die Qualität und rhythmische Genauigkeit des Schlagzeugspiels Calum Macdonalds betrifft. Auch *The Highland Connection* ist geprägt vom eigenen Songwriting der Macdonald-Brüder, die sich auch mit diesem Album für die gälische Kultur engagieren und beispielsweise im Song »Fichead Bliadhna« [Twenty Years] in für ihre Verhältnisse ungewöhnlich deutlichen Worten[52] die britische Sprach- und Kulturpolitik kritisieren. Auf dem Album finden sich auch zwei Instrumentals von Malcolm Jones. In »The Twenty-Five Pounder« kommt erstmalig die Highland Bagpipe zum Einsatz. Damit gaben Runrig nicht nur instrumental den zukünftigen musikalischen Stil vor, sondern führten den musikalisch-

49 Vgl. o. V.: »Run-Rig Aim to Set Feet on Tapping!«, in: West Highland Free Press, 14. Juli 1978, S. 3.

50 Morton, Tom: *Going Home*, S. 51.

51 Damit ist vor allem der Sound gemeint, der teilweise stark von Overdrive und Distortion geprägt ist.

52 Viele der Songs aus der Feder Rory und Calum Macdonalds sind eher ›verklausuliert‹ und metaphorischer Natur.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

instrumentalen Ansatz von schottischen Bands wie Tannahill Weavers oder Battlefield Band fort. Zudem sind erstmalig auch englischsprachige Titel auf dem Album vertreten, wobei der traditionelle Song »Loch Lomond« im Laufe der Jahre zum ›Signature Song‹[53] Runrigs avancierte und bis zum Schluss fester Bestandteil der Setlist war. Das instrumentale »What Time« von *The Highland Connection* und »De Ni Mi« von *Play Gaelic* wurden zudem als Titelmelodien für zwei bedeutende gälische TV-Sendungen der Zeit, *Cuir Car* und *Can Seo*[54], benutzt, was Runrig auch in direkte Verbindung mit dem gälischen Sprachrevival der späten 1970er und 1980er Jahre bringt. Das Album wurde sehr gut von der Kritik aufgenommen[55] und erste große und selbst organisierte Auftritte auf dem schottischen Festland waren schnell ausverkauft.[56] Die finanziellen Sorgen jedoch blieben bestehen und die Bandmitglieder beschlossen zwischenzeitlich, zurück in die musikalische Teilzeitbeschäftigung zu wechseln. Dennoch entschlossen sie sich zur Produktion eines dritten Albums. Hierzu wurde mit Iain Bayne ein gelernter Schlagzeuger in die Band aufgenommen.

Iain Bayne (*1960) aus St. Andrews hatte bereits im frühen Alter von 8 Jahren mit dem Schlagzeugspielen begonnen und erwarb seine technischen Fähigkeiten hauptsächlich in Pipe Bands an der schottischen Ostküste. Schon früh entschied sich Bayne zu einer professionellen Musikkarriere und avancierte schnell zu einem gefragten Drummer in der traditionellen Musikszene Schottlands. So arbeitete er unter anderem mehrere Jahre

53 Darunter ist ein Song zu verstehen, mit dem ein Künstler oder eine Band am engsten verbunden ist und von der Öffentlichkeit bzw. dem Publikum zumeist identifiziert wird. Martin Carthy und »Scarborough Fair« (vor dem schicksalshaften Treffen mit Paul Simon) oder Billy Joel und »Piano Man« wären zwei bekannte Beispiele dafür.

54 *Can Seo* war ein TV-Sprachlehrgang, *Cuir Car* eine Kindersendung am Samstagmorgen auf ITV und eine der ersten regelmäßigen gälischsprachigen TV-Sendungen. Vgl. MacKinnon, Kenneth: »Scottish Gaelic and English in the Highlands«, S. 512. Neben dem Engagement für die gälische Sprache waren es aber auch finanzielle Nöte, die die Mitglieder der Gruppe veranlasst haben, auch direkt an der Sendung mitzuwirken – wie beispielsweise auch Margaret und Donnie MacLeod von Na h-Òganaich vor ihnen. Ausschnitte davon sind auf YouTube zu finden: Siehe z.B. »Runrig – 1979 Cuir Car Gaelic TV Show – Isle of Skye«, https://www.youtube.com/watch?v=hJ5I1Hq6Ex4, hochgeladen von 1runrig am 13.01.2010, Stand: 30.05.2016. Vgl. »Runrig – Malcolm Jones Impersonates a Dragon!!!«, https://www.youtube.com/watch?v=ay8jmCp-e18, hochgeladen von 1runrig am 19.01.2010, Stand: 30.05.2016. Vgl. »« Can Seo (1979) » Pròg ram 1 » Ciamar a Tha Thu? »«, https://www.youtube.com/watch?v=EBVb1zbe32k&list=PL04B67DB0ABD8AAD2, hochgeladen von Pàrlamaid na Gàidhlig am 24.05.2014, Stand: 30.05.2016.

55 So äußert sich etwa Aonghas MacNeacail in seiner Rezension folgendermaßen: »Runrig's new album well and truly connects young Gaeldom with the mainstream of contemporary music.« Siehe MacNeacail, Aonghas: »The Highland Connection«, in: West Highland Free Press, 02. November 1979, S. 3. Simon Jones konstatiert: »Their music puts Gaelic society in your front room«, Simon Jones (Southern Rag) zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 64.

56 Den Grad an Beliebtheit beim Publikum und die Bedeutung, die der Band bereits in diesem frühen Stadium auch durch Kritiker und Journalisten beigemessen wurde, lassen sich auch durch die Ausführungen Martin MacDonalds in Bezug auf die Theatergruppe Fir Chlis erahnen: »It [die Idee und Performancequalität von Fir Chlis] drives holes through the idea that for Gaelic entertainment you go to Norman MacLean or RunRig […] On this performance, Fir Chlis are up there with Norman and RunRig.« Siehe MacDonald, Martin: »Fir Chlis Are on the Road Again« (wie Anm. 498, Kap. 2), S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zusammen mit Margaret MacLeod und ihrer Gruppe Albany,[57] wobei er bereits in Kontakt mit gälischem Liedgut gekommen war, und schloss sich 1980 der Folk Rock-Band New Celeste an. Nach internen Spannungen folgte jedoch im November des Jahres der Wechsel zu Runrig, was Calum Macdonald veranlasste, die Percussion-Sektion zu übernehmen.

Mit diesem Line-up nahmen Runrig ihr drittes Album *Recovery* auf. Schon in der Frühphase des Songwriting zeigte sich, dass dieses Album ein übergeordnetes Konzept erhalten würde, geprägt von der Sozialgeschichte der Gälen, ihrem Kampf gegen kulturelle Marginalisierung und Vertreibung (z.B. »An Toll Dubh« [The Black Hole], »Recovery«, »Dust«) und militärische Exploitation (»Fuaim a' Bhlair« [The Noise of Battle], »Tìr an Airm« [Land of the Army]). Im Gegensatz zu *The Highland Connection* ist *Recovery* bezüglich des Sounds weniger rockbasiert und eher reflexiv und nachdenklich gehalten. Es ist thematisch tief verwurzelt in der Geschichte der Highlands und der Gälen und stark mit traditionellen gälischen Liedgenres verbunden. Beispiele dafür sind »An Toll Dubh«, eine Klage über den ›Dämmerschlaf‹ der Gälen, die gleichzeitig als Aufforderung zur kulturellen (Rück)besinnung verstanden werden kann und den Sound eines Waulkings imitiert, wie auch »Rubh nan Cudaigean« [Headland of the Cutty Fish], das im Stile eines klassischen Occupational Songs, also Arbeitsliedes,[58] gehalten ist oder auch »'Ic Iain 'Ic Sheumais« [Son of Iain, Son of Sheumais], ein mehr als 400 Jahre altes Lament, das in Form eines Waulking Songs weitergegeben worden ist und an die Schlacht von Carnish, North Uist im Jahr 1601 erinnert. Perspektivisch verknüpft das Album den angesprochenen historischen Kampf mit der Situation der Gälen zu Beginn der 1980er Jahre und ist insofern bedeutsam, als dass es der Jugend der damaligen Zeit zum einen ihre Geschichte vor Augen hielt – allerdings im musikalischen Gewand der Gegenwart – und für sie zeitgeschichtlich relevante Thematiken ansprach, wie etwa den geplanten Ausbau des Flughafen Stornoways zur NATO-Militärbasis und die allgemeine Militärpräsenz auf den Hebriden im KNO-Song »Tìr an Airm« und zum anderen einen nicht ausschließlich historisierenden und pessimistischen Blickwinkel einnimmt, sondern eine sukzessive kulturelle und besonders linguistische Erholung bzw. Trendwende in der Gegenwart konstatiert.

Für *Recovery* kehrte Blair Douglas als Gastmusiker zurück, es war jedoch offensichtlich, dass für eine musikalische Weiterentwicklung ein Keyboarder unverzichtbar sein würde, weshalb Richard Cherns das Line-up ergänzte und ab 1982 festes Mitglied der Band wurde.

Gleichzeitig entschlossen sich die Mitglieder der Gruppe erneut zur musikalischen Vollzeitbeschäftigung. Eine erste, aus finanziellen Gründen erwogene Single-Produktion brachte Runrig 1982 in Kontakt mit ihrem langjährigen Produzenten Chris Harley (1946–2015), der nicht nur die Alben produzierte, die Runrig den nationalen und internationalen Durchbruch ermöglichten, sondern auch den Sound der Band während der 1980er und frühen 1990er Jahre entscheidend prägte.

57 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 1347–1368.

58 Zu diesem Genre zählen beispielsweise Waulking Songs, Clapping Songs, Spinning Songs, Rowing Songs, Milking Songs oder Fishing Songs.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inzwischen hatte sich der Bekanntheitsgrad Runrigs derart erhöht, dass es ihnen möglich war, auch in England Konzerte zu geben bzw. sie zu englischen Festivals eingeladen wurden, gleichzeitig bedeutete die erhöhte technische Ausstattung bezüglich Lichtanlagen und PA, dass nur noch Auftrittsorte ab einer gewissen Größe bespielt werden konnten.[59] Ab dem Jahr 1982 lenkte zudem Marlene Ross als Managerin die Geschicke der Band.

Zwei künstlerische und vor allem wirtschaftliche Fehlgriffe, die weniger der Managerin, sondern eher der Naivität der Band zu der Zeit anzulasten sind, brachten die Gruppe 1983 und in der Folgezeit an den Rand des Ruins. Zum einen betraf dies eine von zwei Promotern in betrügerischer Absicht organisierte Tour im Jahr 1983, zum anderen einen katastrophalen Plattendeal mit dem Londoner Label Simple Records, der sich nicht nur in finanzieller Hinsicht verheerend auswirkte, sondern vor allem auch die künstlerische Glaubwürdigkeit der Gruppe aufs Spiel setzte.[60]

Trotz dieser existenziellen Krise entschieden sich Runrig zur Aufnahme eines neuen Albums mit Produzent Chris Harley. Dieses vierte Album *Heartland* (Ridge Records, 1985) unterscheidet sich vom Sound her deutlich von seinem Vorgänger *Recovery* und klingt dank der Synth-Flächen von Keyboarder Richard Cherns, vor allem aber durch die hinzugefügten (Raum)-Effekte in der Post-Recording-Phase und dem qualitativ hochwertig aufgenommenen und abgemischten Schlagzeug nach einer zeitgemäßen Pop-Produktion. *Heartland* ist ein Meilenstein in der Entwicklung Runrigs. Zum einen bedurfte es großer Anstrengungen, das Album überhaupt aufzunehmen,[61] zum anderen ist es das erste, auf dem der Anteil an englischsprachigen Songs überwiegt, was manchem Rezensenten Anlass zur Kritik gab und Journalist und Musiker Iain MacIver (von Flair) fragen ließ: »Are Runrig in danger of losing their Highland connection?«[62] Wie an mehreren Stellen bereits erwähnt, ist ein musikalisches Revival immer auch von Ideologien begleitet. Dem Vorwurf des künstlerischen Ausverkaufs sahen sich bereits die Weavers in den 1950er Jahren ausgesetzt, so also auch Runrig und später Capercaillie. Die Forderung nach mehr gälischsprachigen Songs allerdings ist aufgrund des fragilen Zustands der Sprache und des Mangels an zeitgenössischer gälischer Musik, das heißt an Alternativangeboten, verständlich. Generell wurde die Platte jedoch gut von der Kritik aufgenom-

59 So beispielsweise das Leeds Festival 1982 und 1983 oder auch das Cambridge Folk Festival. Siehe Jones, Simon: »Bands on the Run«, in: Southern Rag 15 (1983), S. 23. Vgl. Wilson, Brian: »Run Rig six years on«, in: West Highland Free Press, 18. April 1980, S. 3.

60 Diese Aussage bezieht sich vor allem auf den Release der Singles »Dance Called America« (schlechte Soundqualität) und insbesondere »Skye«, die in unfertigem Zustand und mit veränderten Tonspuren ohne die Autorisierung durch die Band herausgebracht worden war und dementsprechend vernichtende Kritiken erfuhr. Darüber hinaus wurden Runrig fälschlicherweise als Urheber des allgemein bekannten traditionellen Waulking Songs »He Mandu« auf der B-Seite der Single genannt. Vgl. Morton, Tom: *Going Home*, S. 89–95.

61 Das Album konnte immer nur stückweise aufgenommen werden, da jeweils in der Zwischenzeit die weitere Finanzierung der Produktion sichergestellt werden musste.

62 MacIver, Iain: »Are Runrig in Danger of Losing Their Highland Connection?«, in: West Highland Free Press, 13. Dezember 1985, S. 15. Diese relativ tendeziös geschriebene Besprechung bezeichnete Calum Macdonald als »second stab in the back from the Gaelic establishment« bezugnehmend auf das erste All-Gaelic Set in Portree sieben Jahre zuvor. Vgl. Morton, Tom: *Going Home*, S. 101.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men. Sie ist thematisch zwar nicht so geschlossen wie *Recovery*, aber dennoch eindeutig in der Landschaft Skyes und der Uists (»This Darkest Winter«, »Skye«, »Lifeline«) sowie der Geschichte (»Dance Called America«) und dem Glauben und den Bräuchen der Äußeren Hebriden (»Cnoc na Feille« [The Hill at the Market Stance]) verwurzelt. Der Popsound des Albums erinnert stellenweise an Big Country, die zuvor mit ihren Alben *The Crossing* (Mercury, 1983) und *Steeltown* (Mercury, 1984) in den UK Top Ten platziert waren. Obgleich dieser Sound nicht bei allen Kritikern gut ankam,[63] war er stilprägend für die kommenden Alben und mitverantwortlich für den endgültigen Durchbruch Runrigs in den schottischen Lowlands sowie außerhalb Schottlands.[64]

1986 verlor das frühere Mitglied und enger Freund der Band Robert Macdonald seinen Kampf gegen den Krebs. Richard Cherns seinerseits beschloss, eigene Kompositionsambitionen zu verfolgen und verließ die Band im gleichen Jahr. Angesichts der neuen Sound-Ausrichtung der Band schien es nur zu passend, den Ex-Big Country-Keyboarder Peter Wishart (*1962) zu verpflichten. Durch intensives Touring erschlossen sich Runrig eine wachsende Fangemeinde auch in England und auf dem Festland und erarbeiteten sich die Reputation einer ausgezeichneten Live-Band.

Mit ihrem Album *The Cutter and the Clan* (Ridge Records, 1987) vollzogen Runrig endgültig den musikalischen Wandel hin zu einer Rockband. Neben Chris Harleys Produktion hatte dabei der Keyboard-Part Peter Wisharts maßgeblichen Anteil. Keyboards und Sythesizer sind auf dem Album so präsent wie nie zuvor, wobei sich musikalische Parallelen nicht nur zu Big Country sondern auch zu U2 oder Simple Minds aufdrängen, zudem hatten sich Qualität und Variabilität des Leadgesangs Donnie Munros in hohem Maße verbessert. Das Album ist stark vom Thema Emigration bzw. einer Alte Welt–Neue Welt/Fremde–Heimat-Dichotomie geprägt (»The Cutter«, »Rocket to the Moon«) und bezieht Stellung zur Problematik der Umweltzerstörung und nuklearen Bedrohung (»Protect and Survive«, »Our Earth Was Once Green«), zwei omnipräsente Themen der 1980er Jahre. *The Cutter and the Clan* ist gleichwohl ein vielgestaltiges Portrait Schottlands, das die Lebensumstände auf den Äußeren Hebriden (»Worker for the Wind«) oder das Aufwachsen in den Highlands gleichsam als augenzwinkernde Reminiszenz an die eigene Kindheit und die Anfänge der Band beschreibt (»Pride of the Summer«) und dabei im Opener »Alba« [Scotland] als unverhohlene Liebeserklärung an Schottland fungiert, nicht ohne auf aktuelle Probleme wie Großgrundbesitz, industriellen Niedergang oder fehlende politische Selbstbestimmung einzugehen. Obwohl sich mit letztgenanntem Song und dem abschließenden »An Ubhal as Àirde« [The Highest Apple], das tief in der Tradition des gälischen Psalmgesangs verwurzelt ist, nur zwei gälischsprachige Lieder auf dem Album finden lassen, sind diese doch an entscheidenden Positionen und wirken wie Säulen, auf denen das gesamte Album-Konzept ruht – oder in den Worten von Simon Jones von Folk Roots: »You're aware throughout that the Gaelic lurks over their shoulder ready to jump out at the right moment.«[65]

63 Beispielsweise Simon Jones von Folk Roots, der schreibt: »Note to the man behind the console – Run Rig are not Big Country […]«. Siehe Jones, Simon: »Run Rig Heartland«, in Folk Roots 32 (1986), S. 35.

64 Vgl. Morton, Tom: *Going Home*, S. 99.

65 Jones, Simon: »The Cutter and the Clan«, in: Folk Roots 57 (1988), S. 39–41, hier S. 41.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Derweil konnten Runrig eine stetig wachsende Fanbase und steigende Zuschauerzahlen verzeichnen. Auf dem Midtfyn-Festival (DK) 1987 spielten sie vor 60.000 Fans und auf dem Winnipeg Folk Festival trafen sie auf die noch junge Band Capercaillie.[66] Dank des Geschicks Marlene Ross' und der Fürsprache des Simple Minds-Leadsängers Jim Kerr spielten sie als Support Act von U2, was ihren Bekanntheitsgrad auch unter Nicht-Gälen noch einmal steigerte. Dazu trug auch die Videoaufzeichnung des Konzerts während des Sterling-Mòds im gleichen Jahr bei, die unter dem Titel *Mod for Rockers* von STV ausgestrahlt wurde.[67] Größere nationale Zeitungen wie *Guardian* und *Independent* wurden auf die Band aufmerksam, was die Verkaufszahlen der Alben deutlich erhöhte und *The Cutter and the Clan* mit 30.000 verkauften Exemplaren in den ersten drei Wochen zum sich am schnellsten verkaufenden Album in Schottland avancieren ließ. Die steigende Popularität sowie die hohen Verkaufszahlen und logistischen Anforderungen, die noch einmal durch die Aufnahme des ersten Live-Albums *Once in a Lifetime* (Chrysalis, 1988) verstärkt wurden (über 60.000 verkaufte Exemplare in den ersten anderthalb Monaten), machte letztlich die Verpflichtung bei einem Major Label erforderlich. Nach dem katastrophalen Deal mit Simple waren Runrig verständlicherweise vorsichtig, doch die Unterzeichnung bei Chrysalis war der Beginn einer langen und erfolgreichen Geschäftsbeziehung – jedoch auch das Ende des ›Independent-Daseins‹.[68]

Aufgrund der Tatsache, dass hinter Runrigs sechstem Studioalbum *Searchlight* (Chrysalis, 1989) das Major Label Chrysalis stand, wurde es stärker beworben als die Alben zuvor. Das hatte zum einen eine größere Reichweite zur Folge verbunden mit neu gewonnenen Zuhörerschaften, zum anderen erhöhte es auch den kommerziellen Erfolgsdruck. Dieser und der daraus resultierende Wunsch nach größerer ›Massenkompatibilität‹ hatten auch indirekt einen Einfluss auf die Produktion von *Searchlight*, wie Rory Macdonald einräumt. Bezüglich der zweiten Singleauskopplung »Every River« stellt er fest: »the record company felt that it gave us the ›cross-over‹ appeal they had been looking for, meaning that it had moved us into more of a pop sound […]«[69] Obgleich es durchaus positive Rezensionen gab[70], wurde das Album aufgrund dieses Pop-Sounds laut Runrig-Biograf Morton eher nüchtern von der Presse aufgenommen, da manche Rezensenten die »Celticness« und das Folk-Rock-Feel vermissten.[71] Diese Einschätzung offenbart natürlich auch, dass es häufig subjektive Hörerwartungen – in diesem Fall die der Journalisten – sind, die auf eine Band und ihr Werk projiziert werden. Gleichwohl erreichte *Searchlight* Platz 11 der nationalen Albumcharts mit 60.000 verkauften Exemplaren nach nur einer

66 Morton, Tom: *Going Home*, S. 114. Donnie Munro erinnert sich im Interview jedoch, Capercaillies Donald Shaw und Karen Matheson bereits vorher auf dem Mòd 1985 in Fort William kennengelernt zu haben. Siehe Interview mit Donnie Munro, Z. 638–649.

67 Morton, Tom: *Going Home*, S. 116–118. Dieser Film zeigt die Band an einem wichtigen Punkt ihrer Karriere: kurz vor dem internationalen Durchbruch und der Verpflichtung beim Major Label Chrysalis. Gleichzeitig wird durch die Aufnahmen des Publikums deutlich, dass Runrig mit ihrer Musik vor allem junge Gälen und Schotten anzusprechen vermochten. Vgl. Runrig: *Mod for Rockers*, STV 1987, DVD-Veröffentlichung 2005, Ridge Records (Access All Areas Vol. 8).

68 Morton, Tom: *Going Home*, S. 124–133.

69 Macdonald, Calum/Macdonald Rory: *Flower of the West*, S. 99.

70 Siehe etwa Jones, Simon: »Searchlight«, in: Folk Roots 78 (1989), S. 36.

71 Morton, Tom: *Going Home*, S. 140.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Woche.[72] Auf dem Album, das thematisch nicht so sehr geschlossen scheint wie *The Cutter and the Clan* und insbesondere *Recovery* finden sich wie bei seinem Vorgänger lediglich zwei gälische Songs: Zum einen »Tìr a' Mhurain« [Land of Maram Grass][73], das als Einführung in die Welt der gälischen Sprache und Musik für potenzielle neue Zuhörerschaften verstanden werden kann und sich durch seine Instrumentierung mit Akkordeon und Mandoline vom instrumentalen Setup der übrigen Songs abhebt, und zum anderen »Siol Ghoraidh« [The Genealogy of Ghoraidh], ein bewusst archaisch klingender und an die Clan-Zeit erinnernder, von Snare Drum und Keyboards getragener Song, basierend auf der Genealogie der Äußeren Hebriden, der bis zum Schluss fester Bestandteil der Setliste auf Runrig-Konzerten war. Produktionstechnisch geht *Searchlight* den mit *Heartland* eingeschlagenen Weg hin zu einem größeren Popsound konsequent weiter, indem neben dem präsenten Keyboard-Sound Wisharts auch Streicherarrangements des irischen TV- und Filmkomponisten Fiachra Trench (bei »That Final Mile« und »News from Heaven«) sowie erstmals auch ein Background-Chor (»Every River«) zum Einsatz kommen.

Mit den finanziellen aber auch logistischen Möglichkeiten des Chrysalis-Labels konnte die Bekanntheit der Band in Schottland und auch in England noch einmal gesteigert werden. Dazu trugen auch die STV-Dokumentation *City of Lights* sowie eine erfolgreiche und ausverkaufte Tour im Jahr 1990 bei.[74]

Nachdem die Produktion von *Searchlight* einem anderen Produzenten anvertraut worden war, kehrten Runrig für das folgende Album *The Big Wheel* (Chrysalis, 1991) zu Chris Harley zurück. Der Sound des Albums erscheint sehr zeitgemäß, was zum einen durch die Wahl moderner Keyboardsounds und zum anderen durch die Einbeziehung eines Drum Computers erreicht wird. Durch Arrangement und Produktion wird eine ›Weite‹ erzeugt, die wie geschaffen ist für Runrigs Live-Performance in größeren Spielstätten. Gleichzeitig ist man weiter vom traditionellen Instrumentarium abgerückt, lediglich auf »Always the Winner« erklingt das Akkordeon von Malcolm Jones. Thematisch kann das Album als eine Rückschau betrachtet werden auf die Anfänge der Gruppe aber auch die Kindheit und Jugend ihrer Mitglieder (beispielsweise in »Headlights« oder »Hearthammer«). Es wird sowohl von Ortsverbundenheit geprägt (»Edge of the World«, am deutlichsten im Song »Flower of the West«) wie auch von einer starken Spiritualität[75] (»Flower of the West«, »Healer in Your Heart«), die sich bereits auf den Alben *Heartland* (»The Wire«) und *The Cutter and the Clan* (»An Ubhal as Àirde«) zu entwickeln begann. *The Big Wheel* beinhaltet mit »Abhainn an t-Sluaigh« [The Crowded River] und »An Cuibhle Mòr« [The Big Wheel] zwei gälische Songs, die sich auf unterschiedliche Weise mit den Anforderungen und Veränderungen auseinandersetzen, die das ausgedehnte Touring

72 Siehe Official Charts: »Searchlight«, www.officialcharts.com/search/albums/searchlight/, Stand: 21.07.2016. Vgl. Hedgeland, Neil: »Guys & Gaels«, in Folk Roots 82 (1990), S. 17–19, hier S. 17.

73 In den Songs »Eirinn«, das den Nordirlandkonflikt zum Thema hat, und »Tìr a' Mhurain« erklingt auch die Stimme Karen Mathesons, Leadsängerin der sechs Jahre zuvor gegründeten Band Capercaillie.

74 Vgl. Morton, Tom: Going Home, S. 144–148. Vgl. Runrig: *City of Lights*, STV 1990, DVD-Veröffentlichung 2005, Ridge Records.

75 Diese Spiritualität im Songwriting der Macdonalds-Brüder rührt stark von Calums christlich-presbyterianischem Glauben her. Siehe zum Beispiel Devine, Laurie: »Runrig«, in: Dirty Linen 37 (1991/1992), S. 52–55, hier S. 53f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Band mit sich bringt. Das Album wurde überwiegend positiv aufgenommen[76], doch gab es auch Stimmen, die dem Runrig-Album Überproduktion und Cliché vorwarfen.[77] Dennoch erreichte *The Big Wheel* Platz 4 der Charts und blieb 15 Wochen in den Top 100.[78]

Den Höhepunkt von Runrigs Popularität, quantitativ betrachtet, markierte zweifelsohne das Konzert im Balloch Park am Loch Lomond vom 22. Juni 1991 vor 40.000-50.000 Zuschauern. Es war das bis dahin am schnellsten ausverkaufte Open-Air-Konzert in Schottland.[79]

Im gleichen Jahr wurde Donnie Munro auf drei Jahre zum Rektor der Edinburgh University gewählt, die ihm 1997 auch die Ehrendoktorwürde verlieh. In seiner Antrittsrede hielt er ein starkes Plädoyer für die gälische Kultur – sowohl inhaltlich als auch formal, indem er seine Rede auf Gälisch begann. Konstantes Touring erhöhte den Bekanntheitsgrad Runrigs auf dem europäischen Festland und erschloss sukzessive eine breite Fangemeinde vor allem auch in Deutschland, wo sie 1992 in Hockenheim als Support von Genesis vor 120.000 Zuschauern spielten.[80]

1993 nahmen Runrig mit *Amazing Things* (Chrysalis) ihr achtes Studioalbum auf. Es entstand unter einigermaßen großem Zeitdruck seitens der Plattenfirma[81] und auch die Produktion lässt vermuten, dass mit dem Album der Erfolg von *The Big Wheel* noch übertroffen werden sollte. Es klingt zum einen sehr zeitgemäß durch die Keyboardsounds und den noch stärkeren Einsatz von Sequenzer und Drumcomputer, zum anderen rangiert es im Vergleich mit den Vorgängeralben teilweise am Rande der Überproduktion.[82] Besonders markant ist der intensive Einsatz von Backing Vocals durch Máire Ní Bhraonáin (Moya Brennan), Leadsängerin der Gruppe Clannad, und ihrer Schwestern Deirdre, Brídín und Olive. Die irischen Schwestern aus Donegal sollten dem Album einen

76 Simon Jones von Folk Roots preist es als »celebration of identity and culture«. Siehe Jones, Simon: »The Big Wheel«, in: Folk Roots 99 (1991), S. 37.

77 So beispielsweise der Rezensent des Melody Maker, wenn er schreibt: »Runrig, though, choose to ape the actions of Simple Minds. The synthesised ehnic patchwork of ›Healer in the Heart‹ evokes a dreamy vista of misty lochs and ginger haired men in kilts. […] The name-checking of nearly every Scottish village is also hard to digest. […] But replacing *every* glimmer of angst and energy with BIG ROCK pomposity makes it a dull and lifeless listen.« Siehe o. V.: »The Big Wheel«, in: Melody Maker, 29. Juni 1991, S. 30. Der Rezensent blendet bei seinem Vergleich mit Simple Minds allerdings die komplett verschiedenen Backgrounds der Bands aus – sowohl allgemein-kulturell als auch spezifisch-musikalisch. Auch die vorgeworfene Stereotypisierung scheint ein Prozess zu sein, der nicht musikalisch befördert wird, sondern sich eher im Rezensenten selbst abspielt.

78 Siehe Official Charts: »The Big Wheel«, www.officialcharts.com/search/albums/the%20big%20wheel/, Stand: 09.08.2016.

79 Morton, Tom: *Going Home*, S. 197. Als Vorband traten neben der damals noch jungen Gruppe Wolfstone auch Capercaillie auf. Dieses Konzert wurde in Auszügen zunächst auf VHS und später auch auf DVD veröffentlicht. Siehe Runrig: *Wheel in Motion*, PMI 1992, DVD-Veröffentlichung 2000, EMI.

80 Gunn, Campbell: »On the Road with Runrig« (wie Anm. 31, Kap. 3), S. 490. Die genaue Zuschauerzahl ist nicht bekannt, da diese die Zahl der offiziell verkauften Tickets bei weitem überstieg.

81 Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 113.

82 Was Simon Jones von Folk Roots in seiner Rezension fragen lässt: »Will Runrig Ever Be Simple Again?«. Siehe Jones, Simon: »Amazing Things«, in: Folk Roots 122 (1993), S. 41.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›exotischen‹ bzw. »ethnic«[83] Sound verleihen. Das ätherisch-changierende Soundgewebe, das seit der gleichnamigen Titelmusik zur Miniserie *Harry's Game* (1982) zum Markenzeichen der Gruppe Clannad geworden war, ist auch auf dem Album *Amazing Things* insbesondere im Song »Dreamfields« zu hören, der durch die prominenten Sequenzer- und Groove-Pattern als gutes Beispiel für die musikalische Weiterentwicklung der Band auf dem Album fungiert.[84] Gleichzeitig kommt zum ersten Mal seit dem Album *Recovery* der Dudelsack zum Einsatz, jedoch nicht mehr als echte Great Highland Bagpipe, sondern als synthetische Midi-Pipe (zu hören in den Songs »Amazing Things«, »Àrd« [High] und »Sràidean na Rionn-Èorpa« [Streets of Europe]). In thematischer Hinsicht zeigt sich das Album ambivalent zwischen persönlicher Reflexion und Erinnerung (»The Greatest Flame«, »Forever Eyes of Blue«), Spiritualität (»Wonderful«) und (Umwelt)politischem Statement (»Move a Mountain«). Weltpolitische Ereignisse werden kommentiert (»Amazing Things«) und kontrastiert mit dem Subjektiv-intimen der Liebe zweier Personen (»Pog aon Oidhche Earraich«[85] [A Kiss One Spring Evening]). Besonders deutlich ist jedoch erstmals auch das Tangieren tagespolitischer Ereignisse zu beobachten. So ist das Entstehen des Songs »Àrd« eine direkte Reaktion auf die für viele Schotten enttäuschende Wiederwahl des Tories John Major zum britischen Premierminister vom 9. April 1992.[86] Mit *Amazing Things* konnten Runrig die höchste jemals erreichte Platzierung in den UK-Albumcharts verzeichnen (Platz 2).[87]

Das Jahr 1995 bescherte Runrig und der gälischen Musikszene einen besonderen Erfolg. Nachdem er für einen Werbespot der Carlsberg-Gruppe benutzt worden war,[88] wurde der ursprünglich auf *The Cutter and the Clan* enthaltene Song »An Ubhal as Àirde« als Single veröffentlicht. Diese erreichte als erste gälischsprachige Single die Top 20 der britischen Charts (Platz 18).[89]

---

83 Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 37. Diese Entscheidung provoziert selbstverständlich den Vorwurf der Beliebigkeit. Genauso gut hätten auch Frauenstimmen aus dem Baltikum oder Westafrika benutzt werden können.

84 In »Dreamfields« ist erstmals auch ein Duett mit Frauenstimme, in diesem Fall Moya Brennan, zu hören.

85 Bei diesem Song arbeiteten Runrig erstmals mit dem Glasgow Islay Gaelic Choir unter der Leitung von Kirsteen Grant zusammen. Der Chor sang darüber hinaus mit der Gruppe bei den Konzerten in Edinburgh am 1. September 1994 und in Sterling am 19./20. August 1994, am 23. August 2003 und bei den beiden Abschiedskonzerten am 17./18. August 2018 zusammen. Er ist außerdem im Intro des Songs »Òran« auf dem Album *The Stamping Ground* (Sony, 2001) zu hören, sowie in den Songs »Rise and Fall« und »An-diugh Ghabh Mi Cuairt« auf dem letzten Studioalbum *The Story* (Sony, 2016).

86 In Schottland wurde bei der General Election Labour traditionell stärkste Kraft bis im Jahr 2015 die Scottish National Party (SNP) bis auf drei alle Wahlkreise für sich gewinnen konnte. Vgl. auch Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 54f. Siehe auch Kapitel 4.3.4.

87 Siehe Official Charts: »Amazing Things«, www.officialcharts.com/search/albums/amazing%20things/, Stand: 22.08.2016.

88 »Carlsberg (Lager) ›Cricket on Beach‹ Advert 1994«, hochgeladen von atariman1988 am 13.05.2008, https://www.youtube.com/watch?v=FONwMxxMCPE, Stand: 22.08.2016.

89 Siehe Official Charts: »An Ubhal as Àirde«, www.officialcharts.com/search/singles/an%20ubhal%20as%20airde%20(the%20highest%20apple)/, Stand: 22.08.2016.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im gleichen Jahr wurde mit *Mara* (Chrysalis, 1995) das letzte Studioalbum mit Leadsänger Donnie Munro veröffentlicht. Es ist ein Album der musikalischen Gegensätze, zwischen Innovation und bekanntem Runrig-Sound. Die beiden ersten Tracks des Albums bewegen sich zwischen Ambient und freiem, weitem Gewebe aus Synthesizer-Sounds (»Day in a Boat«) und modernen Arpeggiator-Sounds der Keyboards und Dance-Rhythmen aus Sequenzer und Drum Computer (»Nothing But the Sun«). Damit betreten Runrig hinsichtlich ihrer musikalischen Entwicklung definitiv Neuland. Auch der Einsatz des Saxophons (»The Dancing Floor«) bedeutet eine neue Farbe, die es in der Form auf einem Runrig Album bis dahin nicht gegeben hat (und auch erst wieder auf dem letzten Studioalbum *The Story* enthalten sein wird). Durch das Streicherarrangement Eddie MacGuires, Flötist der Whistlebinkies, in »The Mighty Atlantic/Mara Theme« und »Meadhan Oidche air an Acairseid« [Midnight on the Anchorage] bilden Runrig einen Kontrapunkt zur Eröffnung des Albums und knüpfen musikalisch teilweise an *Searchlight* an. Durch den Einbezug des Glasgow Hebridean Gaelic Choir wird zudem eine Idee des *Amazing Things*-Albums aufgegriffen. Thematisch bewegen sich die einzelnen Tracks zwischen den Polen Glaube und Spiritualität (»Road and the River«, »Thairis air a Ghleann« [Beyond the Valley]), die seit *Heartland* zunehmende Bedeutung erlangen, sowie maritimen Sujets (»Day in a Boat«, »The Mighty Atlantic/Mara Theme«, »Lighthouse«), worauf bereits der gälische Titel *Mara* [The Sea] hinweist. Obgleich »Meadhan Oidche air an Acairseid« einen nautischen Begriff im Titel trägt (»Acairseid«, gäl. ›Ankerplatz‹) ist es vielmehr eine Hommage an Angus C. Macleod, jenen gälischen Sänger, dessen eindrückliches Konzert für Calum Macdonald Anlass war, sich wieder seiner Muttersprache und seinen kulturellen Wurzeln zuzuwenden. Nicht umsonst hat das Lied die zentrale Position auf dem Album inne.

Trotz oder möglicherweise auch wegen der experimentellen Elemente konnten Runrig mit *Mara* nicht an den Erfolg der beiden Vorgängeralben anschließen. Zudem hatte Donnie Munro in den vorangegangenen Jahren sukzessive sein Engagement in der Politik verstärkt, insbesondere während seiner Zeit als Rektor der Universität Edinburgh, was letztlich, neben privaten Gründen, zu seinem Ausscheiden aus der Band im Jahr 1997 führte.[90]

90 Vor der historischen Kulisse von Sterling Castle spielte Donnie Munro am 30. August sein letztes Konzert als Leadsänger von Runrig. Er kandidierte daraufhin bei der General Election 1997 und den Wahlen für das neugegründete schottische Parlament im Jahre 1999 für die Labour Party, konnte jedoch beide Male den Sitz nicht erringen. 1999 veröffentlichte Munro seine erste Solo-CD. Drei weitere Studio-Alben folgten (neben diversen Live-Alben und Compilations), darunter mit dem von Chris Harley produzierten *Gaelic Heart* (Hypertension, 2003) auch ein rein gälisches Album, was nicht nur Munros Einsatz und Hingabe in Bezug auf seine Muttersprache widerspiegelt, sondern auch einen Bogen schlägt zu den Anfängen Runrigs mit dem All-Gaelic-Album *Play Gaelic*. Mit zwei traditionellen Songs von Mary MacPherson hat es zudem einen starken Skye-Bezug, zwei weitere Tracks wurden bereits auf anderen Runrig-Alben veröffentlicht (»Griogal Cridhe« auf *Play Gaelic* und »Tuireadh Iain Ruaidh« [Elegy for Red Iain] auf *Heartland*). Neben seinem musikalischen Engagement ist Munro als Chief Officer des Development Trust zudem stark in der strukturellen Entwicklung des Gaelic College Sabhal Mòr Ostaig auf Skye involviert sowie auch in einigen seiner wichtigen Projekte, etwa der Archivierung und Digitalisierung von Feldaufnahmen im Rahmen von Tobar an Dualchais/Kist o Riches. Vgl. Ross, David: o. T. (Verfasser im Gespräch mit Donnie Munro), in: The Herald, 30. Januar 2003, https://bit.ly/36q4ZTk, Stand: 30.08.2016. Vgl. Munro,

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Weggang von Donnie Munro bedeutete nicht nur eine Zäsur in der Bandgeschichte, schließlich war er neben den Gründern Calum und Rory Macdonald am längsten von allen Mitgliedern Teil der Gruppe, es hatte auch den Verlust des charismatischen Frontmannes mit einer distinkten Stimme zur Folge, der nur schwer zu kompensieren war. Dementsprechend schwierig gestaltete sich die Suche nach einem Nachfolger. Nachdem 30 Bewerber trotz hervorragender gesanglicher Fähigkeiten nicht in das Bandgefüge zu passen schienen, wurde man eher zufällig auf der anderen Seite des Atlantiks fündig. Der Sohn von Managerin Marlene Ross hatte während seines Urlaubes in Nova Scotia/Kanada Musik des kanadischen Sängers Bruce Guthro (1961–2023) im Radio gehört und bei seiner Rückkehr war schnell klar, dass der neue Leadsänger gefunden worden war.[91] Guthro hatte sich bereits als Singer/Songwriter in seiner Heimat einen Namen gemacht und zwei Alben veröffentlicht.[92] Aufgrund der kulturellen Verbindungen und gemeinsamer Traditionen erscheint es nur folgerichtig, dass der neue Frontmann aus Cape Breton stammt, dort wo schon Margaret Fay Shaw und John Lorne Campbell im Jahr 1937 zu Feldaufnahmen hin aufgebrochen waren. Auch Bruce Guthro, der im Vorfeld nichts von Runrig und ihrer Musik wusste, bestätigt im Interview die besondere Verbindung zwischen Schottland und Cape Breton:

> »[…] I knew nothing about Runrig. So it was one of those things…it was kind of…I just kind of came in and said, ›well, nothing to lose, I get a free trip to Scotland, enjoy a couple of pints in a Glasgow pub and go back home again‹. But it worked out very well. It was an immediate kinship there. I come from Cape Breton/Nova Scotia which is very rooted in culture and it just happens to be Scottish Culture. There's a Gaelic college there, there's Gaelic speakers there, fiddle music is huge. The whole foundation of music around Cape Breton is based around fiddle music, so… I mean it was a very natural kinship between myself and the band and it just seemed like a…it seemed right […]«[93]

Und Calum Macdonald bekräftigt:

> »There was a closer tie culturally between us Gaels in the Scottish Highlands, between that and Cape Breton than there is between the Isle of Skye and Glasgow.«[94]

Donnie: »Story«, www.donniemunro.co.uk/story.html, Stand: 30.08.2016. Vgl. Ross, Peter: »The Unlikely Lads«, in: The Herald, 11. August 2018, S. 12–17, hier S. 16. Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 131.

91 Vgl. »Bruce Guthro Announced as New Lead Singer«, https://www.youtube.com/watch?v=Jap310aws4g, hochgeladen von 1runrig am 06.01.2010, Stand: 30.08.2016, Min. 0:59-1:09 (Interview mit Marlene Ross). Vgl. Witham, Keith: »Runrig«, in: The Living Tradition 34 (1999), S. 30–32, hier S. 30.

92 *Sails to the Wind* (AGL Music Agency, 1994) und *Of Your Son* (EMI Music, 1998). Seither sind noch fünf weitere Studioalben (und ein Weihnachtsalbum) veröffentlicht worden.

93 »Bruce Guthro on Joining Runrig«, https://www.youtube.com/watch?v=xhG6VXPq_Zs, hochgeladen von 1runrig am 01.02.2010, Stand: 30.08.2010, Min.0:00-0:42. Vgl. auch Runrig: *Access All Areas Vol. 5* (Ridge Records, 2004), Tr. 5 »Interview. Bruce and Calum with Soren Dahl«, Min. 3:39-4:07.

94 »Bruce Guthro on Joining Runrig« (wie Anm. 93, Kap. 3), Min. 1:00-1:09.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bruce Guthro selbst hatte gälischsprechende Verwandte in der Familie, kann die Sprache aber bis auf wenige gebräuchliche Ausdrücke nicht sprechen.[95] Sein Live-Debüt mit Runrig gab er auf dem Tønder Festival (DK) am 26. August 1998, der erste Schottland-Gig erfolgte am 17. Dezember desselben Jahres.[96]

Für das zehnte Studioalbum *In Search of Angels* (Sony Music, 1999) waren die Songs bereits geschrieben und bis auf die Gesangsspuren vollständig aufgenommen als Bruce Guthro in den Produktionsprozess eingebunden wurde.[97] Dies brachte naturgemäß einige Änderungen in der Albumkonzeption mit sich. Da Guthro kein Gälisch spricht, entfielen nach Donnie Munros Weggang die gälischen Songs auf Rory, was für ihn, der bis dahin zumeist in Zweitstimmen oder im Satzgesang zu hören gewesen war, eine gesangliche Herausforderung darstellte (beispielsweise das Liebeslied »Ribhinn Donn« [Brownhaired Girl]). Insgesamt ist der Anteil der gälischen Tracks mit vier Songs höher als bei den Vorgängeralben. Aufgrund des fortgeschrittenen Aufnahmeprozesses und der langwierigen Suche nach einem neuen Leadsänger, ist Bruce Guthro lediglich auf sechs der zwölf Songs zu hören. Auch musikalisch wirkt *In Search of Angels* wie eine Zäsur und gleichzeitig ein Reset, ein Zurücksetzen im Arrangement. Im Gegensatz zur großen und aufgeladenen Studioproduktion *Amazing Things* und zum teils experimentellen *Mara*-Album ist die erste Veröffentlichung mit Bruce Guthro zurückgenommen, akustisch im Sound und in vielen Momenten sehr intim. Es erinnert somit in weiten Teilen an das *Recovery*-Album von 1981. Akustik-Gitarre und Akkordeon bestimmen das instrumentale Setting und auch die Midi-Pipes sind präsenter als auf den vorangegangenen Alben. *In Search of Angels* ist in vielerlei Hinsicht ein Album des Übergangs und des Aufbruchs, in dem – getreu der Natur musikalischer Revival – Wandel und Kontinuität etwas Neues hervorbringen. Bereits der Opener »Maymorning« preist nicht nur die saisonale Wiederkehr des Frühlings nach einem langen Winter, er kann gleichzeitig als Ausdruck eines musikalischen Neuanfangs der Band selbst sowie des politischen Aufbruchs Schottlands verstanden werden, das im Jahr der Veröffentlichung des Albums nach fast 300 Jahren wieder ein eigenes Parlament bekam. Auch auf *In Search of Angels* reflektieren die Songs eine starke Ortsverbundenheit (z.B. die Landschaftsbeschreibung in »Cho Buidhe is a Bha I Riabh« [As Yellow as It Ever Was]), was besonders deutlich in »Big Sky« zum Ausdruck kommt, einer Liebeserklärung an Clachan Sands, einem ausgedehnten Strand/Machair-Abschnitt auf North Uist. Wie so häufig in den Liedern Runrigs ist das Erleben von Natur verbunden mit einer tief empfundenen Spiritualität. »The Message« wiederum hat eine starke Skye-Verbindung, nicht nur über die Beschreibung von Landschaft und jugendlicher Lebenswelt im Highland- und Island-Kontext, sondern auch konkret über die Nutzung eines Melodiefragments aus dem Refrain des bekannten gälischen Songs »Soraidh leis an Ait« [Farewell to the Place] von Mary MacPherson (Màiri Mhòr nan

95 Bruce Guthro während des Celtic Connection-Konzerts am 25. Januar 2000: »My great-grandmother on my father's side […] spoke more Gaelic than she did English […]«. Siehe Runrig: *Live at Celtic Connections* (Sony Music, 2000), Tr. 14, Min. 9:40-9:45. Vgl. auch Runrig: *Access All Areas Vol. 5*, Tr. 5 »Interview. Bruce and Calum with Soren Dahl« (wie Anm. 93, Kap. 3), Min. 4:34-4:40.

96 Mortensen, Erling: »Concerts«, http://runrig.rocks/concerts/1998.html, Stand: 30.08.2016. Vgl. »Runrig – Bruce Guthro First Scotland Gig in Irvine Filmed for TV News«, https://www.youtube.com/watch?v=vIBViqUoA-A, hochgeladen von 1runrig am 7.1.2010, Stand: 30.08.2016.

97 Witham, Keith: »Runrig« (wie Anm. 91, Kap. 3), S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oran), der berühmten Dichterin von der Isle of Skye. Der Stil von »A dh'Innse na Firinn« [To Tell You the Truth] erinnert im Refrain an einen traditionellen *port a beul*, während »Da Mhile Bliadhna« [Two Thousand Years] eine Reflexion des vergangenen Jahrhunderts und ein Innehalten vor der so symbolträchtigen Jahrtausendwende gemahnt. Mit *In Search of Angels* schafften es Runrig, eine Phase des Umbruchs und auch der Verunsicherung über die künstlerische Zukunft hinter sich zu lassen und auch musikalisch in eben jenes neue Jahrtausend aufzubrechen, ohne dabei ihre kulturellen Wurzeln zu verlieren.

Das intensive Touring nach Veröffentlichung des Albums diente dazu, den neuen Leadsänger auch bei den Fans zu etablieren, gleiches gilt für die erste Live-CD mit Guthro *Live at Celtic Connections* (Sony Music, 2000) und den bereits im Jahr zuvor erschienenen Video-Mitschnitt *Live in Bonn* (Ridge Records, 1999).

Mit dem elften Studioalbum *The Stamping Ground* (Sony Music, 2001) fanden Runrig zu alter Stärke zurück, was auch Ausdruck im Albumtitel findet. Als »Stamping Ground« werden ›alte Jagdgründe‹ oder auch ein ›besonderer Ort der Zusammenkunft‹ bezeichnet. Nicht nur die Band selbst, auch Bruce Guthro als Leadsänger hat sich auf dem Album stimmlich gefunden und bringt sich auch ins Songwriting ein (»One Thing« [zusammen mit Malcolm Jones], »Big Songs of Hope and Cheer« [zusammen mit Calum und Rory Macdonald]). Vom Gesamtsound her ist *The Stamping Ground* rockiger, was sicher auch dem Einfluss von Guthro geschuldet ist. Gleichzeitig ist das instrumentale Setting sehr traditionell gehalten, angefangen bei Bouzouki, über Dobro und Akkordeon bis hin zur Pipe, die auf dem Album besonders präsent ist (vor allem in Malcolm Jones Instrumental »The Engine Room«). Auf *The Stamping Ground* finden sich zwei eigenständige gälische Songs. »An Sabhal aig Neill« [Neil's Barn] kann als eine Rückschau bzw. Kindheitserinnerung des lyrischen Ichs verstanden werden. »Òran« [Song] hingegen ist ein spiritueller Song, der die erhebende Macht und die verbindende Kraft der Musik, insbesondere des gälischen Psalmgesangs, beschwört. Er fungiert mit den Worten »*seinn òran ur*« [sing a new song] auch als Statement für die Fähigkeit des gälischen Liedguts zur Erneuerung. Nicht umsonst ist dieser Song auch ein beliebtes Lied im Rahmen der Fèisean (Siehe auch Kapitel 5.1).[98] Mit *The Stamping Ground* tauchen Runrig tief in die Kultur und Geschichte der Highlands ein. Das gilt ebenso für die englischsprachigen Stücke. »Wall of China/One Man« thematisiert beispielsweise den bewundernswerten Akt Calum MacLeods, der, nachdem er jahrzehntelang vergeblich für den Bau einer Straße zwischen den Gemeinden Brochel und South Arnish auf der Isle of Raasay gekämpft hatte, kurzerhand beschloss, diese mit seinen eigenen Händen zu bauen. Die Straße von zwei Meilen Länge entstand in zehnjähriger Arbeit zwischen 1964 und 1974 und ist noch heute in Benutzung und als »Calum's Road« bekannt.[99] »The Summer Walkers« beschreibt das naturverbundene und nomadische Leben der Travellers, die in den 1950er und 1960er Jahren vor allem von Hamish Henderson in den Blickpunkt der Öffentlichkeit gerückt worden waren, während »Leaving Strathconon« in Verbindung mit dem einstrophigen Lied »Òran

98 Vgl. Interview mit Arthur Cormack in Runrig: »Special BBC Tribute Programme«, Min. 36:25-37:29.

99 Vgl. Hutchinson, Roger: »›Calum's Road‹ – Happy Ending in Sight?«, in: West Highland Free Press, 16. Februar 1979, S. 5. Dieses Ereignis haben auch Capercaillie mit ihrem Instrumental »Calum's Road« auf dem Album *The Blood Is Strong* (Survival Records, 1988) thematisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ailein« [Alan's Song] nicht nur eine Reminiszenz an eine vergangene Lebensweise und das traditionelle Zusammenkommen im *taigh cèilidh*, sondern vor allem eine kraftvolle und mahnende Erinnerung an die Clearances in den Highlands darstellt. Mit *The Stamping Ground* gelang Runrig ein Album, das zwar Erinnerung und Rückschau thematisiert, jedoch bezüglich des Sounds und der Stellung im Œuvre der Band einen Aufbruch symbolisiert. Gleichzeitig bedeutete es auch einen Abschied, denn es war das letzte Album mit Keyboarder Peter Wishart. Dieser verließ, wie schon der ehemalige Leadsänger Donnie Munro vor ihm, das Musikgeschäft zu Gunsten der Politik. Im Gegensatz zu Munro gelang Wishart der Wechsel, der seitdem für die SNP einen Sitz im britischen Unterhaus innehat.

Peter Wishart wurde 2001 durch den damals erst 20-jährigen Brian Hurren (*1980) aus Falkirk ersetzt. Dieser hatte gerade erst seinen BA Music Performance am Perth College absolviert. Multi-Instrumentalist Hurren bereicherte und beeinflusste nicht nur den Live-Sound der Band, insbesondere durch den Gebrauch von Sequenzern, sondern er ergänzte den Satzgesang und übernahm auch Soloparts.[100] Mit *A Hundred Thousand Welcomes* (A Hundred Thousand Records, 2011) veröffentlichte er bereits ein Soloalbum. Zudem betreibt er eine eigene Rock- und Popmusikschule in Sterling.

Das Jahr 2003 markierte das 30-jährige Jubiläum der Band. Dieses wurde nicht nur mit einem großen Jubiläumskonzert am 23. August auf der Stirling Castle Esplanade begangen[101], sondern auch mit der Veröffentlichung eines weiteren Studioalbums mit dem Titel *Proterra* (Ridge Records, 2003).

Das Album erschien 22 Jahre nach der Veröffentlichung von *Recovery*. Anlässlich des Bandjubiläums hatten sich Runrig entschlossen, mit »The Old Boys« und »An Toll Dubh« zwei Songs des Albums neu aufzunehmen, was auch noch einmal dessen Bedeutung für die Bandmitglieder und die besondere Stellung im Gesamtwerk herausstellt. Verantwortlich für die Neuaufnahmen zeichnete der in Ayrshire geborene Komponist und Arrangeur Paul Mounsey, der gleichzeitig als Co-Produzent des *Proterra*-Albums fungierte. Der in Los Angeles beheimatete Exil-Schotte lebte 20 Jahre lang in Brasilien, ein Umstand, der nicht nur seine eigene Arbeit musikalisch beeinflusste, wie beispielsweise die *Nahoo*-Trilogie[102] (Iona Records, 1994–1999), sondern auch die Produktion

100 Beispielsweise in Live-Versionen von »In Search of Angels« oder auf dem Track »Something's Got to Give« auf dem Album *Everything You See* (Ridge Records, 2007).

101 Veröffentlicht auf CD und DVD unter dem Titel *Day of Days. The 30th Anniversary Concert* (Sony, 2004).

102 Auf seinem Album *Nahoo* (Iona Records, 1994) vermischt Paul Mounsey traditionelle Scots und Gaelic Songs sowohl mit Techno- und Dance- als auch mit brasilianischen Rhythmen. Eine zentrale Rolle nimmt dabei das Sampling originaler Feldaufnahmen ein, eine Methode, die im Folgejahr auch Capercaillie angewendet haben (»Gaelic Psalm Theme«, produziert im Jahr 1995, veröffentlicht 1998 auf ihrem Album *Glenfinnan (Songs of the '45)*), und die Martyn Bennett in seinem Werk, insbesondere auf seinem 2003 erschienenen Album *Grit*, konsequent weiterführen sollte. Mit »Alba« vom Album *The Cutter and the Clan* remixte Mounsey auch einen der bekanntesten Runrig-Songs. Dabei nutzte er neben den typischen Dance- und Sambarhythmen auch Samples des bekannten Waulking Songs »He Mandu« aus dem Archiv der School of Scottish Studies (School of Scottish Studies: *Music from the Western Isles*, Scottish Tradition Series 2 [Greentrax, 1992], Tr. 1). Vgl. Turauskis, Mark: »A Scottish Sample«, in: Folk Roots 143 (1995), S. 19. Vgl. Harper, Colin: »Nahoo to You Too«, in: Folk Roots 180 (1998), S. 19f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von *Proterra*, vornehmlich durch den verstärkten Einsatz von Samples, Sequenzer und Arpeggiator, die neben dem Opener »The Old Boys« vor allem den Titelsong »Proterra« musikalisch tragen. Dieser basiert inhaltlich auf einer Sage des Clan Donald, dessen Motto »Per Mare Per Terras« auch in die Lyrics integriert wurde (»over land and sea I'll come fighting for you«). Über der musikalischen Textur erklingt dabei die sphärische Geigenmelodie von Wolfstone[103]-Fiddler Duncan Chisholm. Der Gesamtsound des Albums tendiert stärker noch als der des Vorgängeralbums *The Stamping Ground* hin zu einem härteren, gitarrendominierten Rocksound (»Day of Days«, »There's a Need«, »From the North«). Neben den omnipräsenten Synth-Klängen und Drum Machine-Loops fungieren die Pipes weiterhin als offensichtlichste instrumentale Verbindung zum Folk Rock-Genre (»From the North«, »Heading to Acadia«). Während der Song »An Toll Dubh« auf dem *Recovery*-Album hauptsächlich vom Waulking-inspirierten Rhythmus geprägt war, sind in der Neubearbeitung Synthesizer-Flächen und brasilianische Rhythmen bestimmend, worin sich einmal mehr der Einfluss Paul Mounseys offenbart. Inhaltlich taucht das Album – mal mehr, mal weniger offensichtlich – tief in die schottische Kultur ein, indem unter anderem Sagen (»Proterra«) und Bräuche (Ein Verlobungs- und Hochzeitsbrauch in »A Rèiteach« [The Reiteach][104]) thematisiert, der Verlust vergangener Lebensweisen beklagt (das Hüten von Tieren in »Faileas air an Airigh« [Shadow on the Sheiling]) und die Bedeutung eines Heimat- und Zugehörigkeitsgefühls (bzw. die Verbindung zwischen Cape Breton/Nova Scotia und Schottland/Skye) betont werden (»All the Miles«). Auch auf *Proterra* lässt sich der für Runrig typische spirituelle Einfluss finden, etwa in den Songs »There's a Need« (über den Menschen und sein Bedürfnis nach Glauben) oder auch »Empty Glens« (über den Verlust des Glaubens in der modernen wissenschaftsbestimmten Welt). Natürlich gehen Runrig beim Umgang mit Samples und Sequenzer bei weitem nicht so kompromisslos vor wie beispielsweise der späte Martyn Bennett, dennoch konnten sie mit *Proterra* im Rahmen des Folk Rock-Genres erneut ihre Fähigkeit zur musikalischen Weiterentwicklung unter Beweis stellen.

Die folgenden zwei Jahre waren von intensiver Tourtätigkeit in ganz Europa geprägt, ehe im Jahr 2005 mit dem Schreiben, Sichten und Proben des Materials für das dreizehnte Studioalbum *Everything You See* (Ridge Records, 2007) begonnen wurde. Dieses ist der langjährigen Managerin Marlene Ross gewidmet, die im Jahr 2006 ihrem Krebsleiden erlag.

Mit dem in Schottland und Dänemark produzierten Werk kehrten Runrig nach dem experimentellen und zunächst kühl und etwas sperrig klingenden *Proterra* zum Sound des *Stamping Ground*-Albums zurück. Akustisch gehaltene Passagen wechseln sich mit klassischen Rocksongs ab, wobei das Instrumentarium von Midi Pipes, Bouzouki, Mandoline und Akkordeon weiterhin klar die traditionellen Wurzeln der Band widerspiegelt. Wie schon auf den Alben *Mara* und *Amazing Things* arbeiteten Runrig mit einem gälischen

103 Wolfstone sind eine 1989 von Duncan Chisholm und Stuart Eaglesham in Inverness gegründete Folk Rock-Gruppe. Sie traten bereits 1991 bei Runrigs Loch Lomond-Konzert neben Capercaillie als Support Act in Erscheinung. Chisholm fungierte öfter als Gastmusiker bei Live Shows der Band, so beispielsweise bei den Konzerten zum 30. und 40. Bandjubiläum.

104 Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 473.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Chor, in diesem Fall dem Dingwall Gaelic Choir, zusammen (»The Ocean Road«). Auch inhaltlich bewegen sich Runrig innerhalb bekannter Thematiken. Diese reichen von Spiritualität und Erneuerung (z.B. in den Titeln »Year of the Flood« und »Ocean Road«) bis hin zur für Runrig so typischen Ortsverbundenheit, die insbesondere im Song »Road Trip« zum Ausdruck kommt, einem Plädoyer für das Auf- und Ausbrechen, das In-der-Natur-(von Lewis) und In-dem-Moment-sein. Nicht umsonst wurde mit den Worten »'Cause, baby, tramps like us were born« eine Referenz an Bruce Springsteens »Born to Run«, ein inhaltlich ähnlich gelagerter Song, in die Lyrics integriert. Im Runrig-Song wird jedoch explizit auf den Begriff *cianalas* rekurriert, ein Konzept, das im Gälischen etwas unscharf ein bestimmtes Gefühl der Sehnsucht nach der Heimat ausdrückt und für gewöhnlich mit den Äußeren Hebriden verbunden wird. Eine etwas offensichtlichere Verbindung zur Highlandkultur stellen Runrig im Song »Clash of the Ash« her, der mit dem Shinty eine im Hochland beliebte Sportart zum Thema hat. Auf *Everything You See* finden sich auch zwei gälische Titel. »An Dealachadh« [The Parting] ist ein Abschiedssong und gleichzeitig eine Liebeserklärung an die Natur, »Sona« [Joyful] hingegen ein von Midi-Pipes getragener Rocksong. Er vermittelt eine positive und hoffnungsvolle Sicht auf die Weitergabe der gälischer Sprache und Liedkultur.[105] Passenderweise arbeiten Runrig in beiden Songs mit der gälischen Sängerin Julie Fowlis zusammen, damals eine junge, neue Stimme in der gälischen Musikszene, heutzutage fest etabliert und Gaelic Ambassador des Fèis Rois. Auch Keyboarder Brian Hurren bringt sich gesanglich stärker auf dem Album ein und ist im Song »Something's Got to Give« sogar als Hauptsänger zu hören. *Everything You See* kann insofern als ein typisches Runrig-Album angesehen werden, als dass es trotz aller musikalischer Wandlungen der Band ein häufig genutztes instrumentales Setting und rhythmisches Grundmuster, sowie oft verhandelte Themen aufweist. Die dazugehörige Tour fand im Rahmen von »Highland 2007«[106] mit einem großen Konzert vor über 17.000 Zuschauern in Drumnadrochit am Ufer des Loch Ness ihren Höhepunkt.[107]

Für ihre Verdienste um die traditionelle Musik Schottlands wurden Runrig als Gruppe im Jahr 2008 in die Scottish Traditional Music Hall of Fame aufgenommen, ebenso wie Calum und Rory Macdonald als Einzelpersonen im Jahr 2012 für ihren Beitrag zum Er-

105 Der Liedtext ist dabei teilweise selbstreferenziell. So wird neben der Phrase »Cum a mach do shuil is eisd« [Keep your eyes open and listen] aus der dritten Strophe von »Duisg Mo Rùin« auch folgender, leicht variierter Abschnitt aus »An Toll Dubh« zitiert: »Taobh cul an dorais cha robh grian. Cha robh biadh is cha robh fion« [On the other side there was no sun. There was no food and no wine]. Während »An Toll Dubh« noch ein düsteres Zukunftsbild malt und als Weckruf an die sich im (kulturellen) Dämmerschlaf befindenden Gälen verstanden werden kann, ist die Grundstimmung des Liedes »Sona« eine positive und hoffnungsvolle – daher auch die veränderte Zeitform im Textzitat.

106 Unter der Bezeichnung »Highland 2007« als »Scotland's Year of Highland Culture« wurden ganzjährig eine Reihe von Events in den Highlands und Islands subsummiert, die sowohl die gälische Musik und Sprache als auch Wissenschaft, Sport und Umwelt umfassten und zum Gegenstand hatten. Runrigs Konzert am Loch Ness vom 18. August 2007 war einer der musikalischen Höhepunkte. Unter den Support Acts befanden sich Künstler und Bands wie Julie Fowlis, The Vatersay Boys, Wolfstone, The Red Hot Chilli Pipers und Great Big Sea aus Neufundland.

107 Veröffentlicht auf CD und DVD unter dem Titel *Year of the Flood* (Sony, 2008).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

halt und zur Entwicklung der gälischen Sprache und Kultur.[108] Nach einem weiteren großen Open Air-Konzert vor 17.000 Zuschauern vor dem historischen Scone Palace im Jahr 2009 nahmen sich die Mitglieder der Gruppe eine Auszeit, auch um Soloprojekte umzusetzen, wie etwa Brian Hurrens Album *A Hundred Thousand Welcomes* oder auch Calum und Rory Macdonalds Projektband The Band from Rockall[109] inklusive der Veröffentlichung eines gleichnamigen Albums (Sony, 2012). Am 10. August 2013 feierten Runrig ihr 40-jähriges Bandjubiläum mit einem großen Konzert in Muir of Ord nahe Inverness, bei dem neben Gastmusikern wie Duncan Chisholm und Julie Fowlis auch die ehemaligen Bandmitglieder Peter Wishart und Donnie Munro für einige Songs mit auf der Bühne standen. Auch Gründungsmitglied Blair Douglas wurde für einen Gastauftritt per Video dazugeschaltet. Das Konzert[110] spiegelte somit die musikalische und personelle Entwicklung der Gruppe und zeigte einen eindrucksvollen Querschnitt ihres Œuvres.

Für ihre Verdienste um die gälische Musik wurden Runrig im Dezember 2015 mit dem Sàr Gàidheal Award des Sabhal Mòr Ostaig ausgezeichnet, der damalige Direktor Boyd Robertson würdigte die anwesenden Macdonald-Brüder mit den Worten: »[They] have revitalised and extended the corpus of Gaelic Song […] and brought Gaelic music and song to the world stage«.[111] Diese Tatsache, die Erweiterung des Korpus gälischer Lieder mit Neukompositionen, die zum Teil kraftvolle Kommentare zu den politischen und gesellschaftlichen Themen der Zeit waren und somit auch eine Relevanz für die Jugend hatten, ist eine der herausragenden Leistungen der Band, deren Werk mit dem neuesten und gleichzeitig finalen Studioalbum *The Story* (Sony) im Jahr 2016 vollendet worden ist.

The Story ist ein Konzeptalbum, das von den Themen Vergänglichkeit sowie Leben und Tod bestimmt wird, das von der leidgeprüften Kriegsgeneration erzählt aber auch vom Gemeinschaftsleben auf den Äußeren Hebriden in den 1950er Jahren. Letzteres wird eindrucksvoll durch Schwarz-Weiß-Aufnahmen des amerikanischen Fotografen Paul Strand aus dem Jahr 1954 illustriert.[112] Es ist eine Rückschau auf das 20. Jahrhundert aber zugleich auch eine Retrospektive auf die eigene Bandgeschichte und somit ein sehr berührendes Album, gerade vor dem Hintergrund, dass es das letzte große Studioalbum der Band ist. Produziert wurde das Werk von Keyboarder Brian Hurren. Musikalisch bietet *The Story* eine Mischung aus bekanntem Runrig-Sound, aber auch neuen bzw. weniger genutzen Elementen wie dem Saxophon, das erstmals seit dem *Mara*-Album auf einer Runrig-Produktion erklingt, der Trompete oder dem warmen Streicherklang des Prague Philharmonic Orchestra. Der Anteil an gälischen Lyrics ist höher als auf den Vorgängeralben. Oftmals sind englische und gälische Texte vermischt,

108 Hands up for Trad: »Runrig«, https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/runrig/, Stand: 02.12.2016.

109 Die Literatur, die sich wissenschaftlich explizit mit hybriden Musikprojekten aus der gälischsprachigen Szene auseinandersetzt, ist noch immer sehr überschaubar. Für einen Artikel, der Hybridität und Identitätskonstruktion in der Musik des Projektes »The Band from Rockall« thematisiert siehe Fitzgerald, Jon: »›Halfway‹ Island« (wie Anm. 26 der Einleitung).

110 Veröffentlicht auf CD und Blu-ray unter dem Titel *Party on the Moor. The 40th Anniversary Concert*, Sony 2014.

111 Zitiert nach: Gilchrist, Jim: »Skyerockers' Last Launch«, in: The Scotsman, 30. Januar 2016, S. 22f., hier S. 23.

112 Runrig: »The Inner Core«, in: Booklet zu Runrig: *The Story* (Sony, 2016), S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Übertragung des hybriden Charakters der Musik auf die textliche Ebene. Gleich der Eröffnungssong »The Story« stellt eine Rückschau auf eine lang zurückliegende Jugend, die erste Liebe und das kulturelle Leben auf den Hebriden in der 1950er Jahren dar. Das dazugehörige Musikvideo[113] zeigt einen Cèilidh in einer Village Hall und verweist damit zugleich auf die musikalischen Anfänge der Band, die in eben solchen kulturellen Focal Points der Island Communities begründet lagen. Auch »The Place Where the Rivers Run« ist ein solch selbstreflexiver Song, der auf die frühen Jahre Runrigs als Dance Band in Village Halls rekurriert. Er ist gleichsam ein Ausdruck für die hybride Musik des Folk Rock und die zwei grundsätzlichen musikalischen Stränge der Band, wenn der Titel in eine Dance Tune übergeht und das Akkordeon sukzessive von der verzerrten Gitarre dominiert wird. Er ist gleichzeitig auch ein Statement für die traditionelle Musik Schottlands (»It's the badge of our culture«) und ein Song mit einem positiven Blick auf deren Zukunft (»it's all in the gift of the young«). Die Verweise auf die Generation des Zweiten Weltkriegs und das Leid, den dieser verursachte, nehmen einen bedeutenden Raum auf dem Album ein (»Rise and Fall/Elegy«, »When the Beauty«) wie auch die für Runrig so typische Spiritualität in den Lyrics, etwa von »Onar« [Alone], ein Bekenntnis zur Allgegenwart Gottes, von »An-Diugh Ghabh Mi Cuirt« [Today I Took a Walk], ein Ausdruck der Dankbarkeit angesichts der sich erneuernden Natur als Gottes Schöpfung und insbesondere des Titels »Somewhere«, der für die Band eine ganz besondere Bedeutung hat. Er verkörpert auf poetische Weise den Glauben an ein Fortbestehen nach dem Tod, an einen transzendentalen Ort, an dem die unsterblichen Seelen einander wiederfinden. Gitarre und Synth Pads sowie das Streichorchester und der Raumeffekt sorgen dabei musikalisch für eine große Weite. Das berührende Ende des Songs[114] ist gleichzeitig ein würdiger Abschluss des musikalischen Schaffens der Band, das nun letztlich in seiner Gesamtheit betrachtet werden kann.

Am 26. September 2017 verkündeten Runrig ihr Karriereende für das kommende Jahr. Obgleich die Mitglieder in unterschiedlicher Form weiterhin musikalisch aktiv bleiben werden, bedeutete das Abschlusskonzert in Sterling am 18. August 2018 mit dem Titel »The Last Dance« das Ende der Band, wie die Fans sie kannten. Wie sehr Runrig nicht nur die gälische Musik, sondern auch Mitmusiker und vor allem die nachfolgenden Musikergenerationen geprägt haben, zeigt auch die rege Anteilnahme unter dem entspre-

113 »Runrig – The Story (Official Video)«, https://www.youtube.com/watch?v=WYDgzOxWnkw, hochgeladen von Filtr Germany am 13.05.2015, Stand: 08.12.2016.

114 Gegen Ende des Titels erklingen im Mix ein paar Takte des Songs »Running to the Light« vom *The Stamping Ground*-Album sowie der Mitschnitt eines Gesprächs zwischen der Mission Control und der Astronautin Laurel Clark. Diese war Teilnehmerin an der Mission des Columbia Space Shuttles, das am 01. Februar 2003 beim Wiedereintritt in die Erdatmosphäre verglühte. In der Retrospektive erscheint es als Ironie des Schicksals, dass drei Tage vor dem Unglück als »Wake-up Call« der Titel »Running to the Light« von Clarks erklärter Lieblingsband Runrig gespielt wurde. Siehe NASA: »STS-107 Wake-up Calls«, http://spaceflight.nasa.gov/gallery/audio/shuttle/sts-107/html/ndxpage1.html, Stand: 08.12.2016. Die CD *The Stamping Ground*, die Clark mit in den Orbit genommen hatte, war eines der wenigen Teile, das den Absturz unversehrt überstanden hat. Sie wurde auf einem Feld in Texas gefunden und später von der Familie den Bandmitgliedern überreicht.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

3.2 Capercaillie

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleich sie selbst keine gälische Muttersprachlerin ist[129], fühlt sie sich beim Singen gälischer Lieder heimisch, bezeichnet sich jedoch nicht als traditionelle Sängerin. Ihre musikalischen Einflüsse sieht sie dennoch bei den großen gälischen Sängerinnen und Sängern wie Calum Kennedy oder auch Flora MacNeil, sowie bei den bekannten irischen und schottischen Bands des Instrumentalrevivals der 1970er Jahre wie The Bothy Band, Planxty, Ossian oder auch Silly Wizard:

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

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

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

---

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

129 Ihre Mutter entstammt einer Generation, der es noch verboten war, Gälisch in der Schule zu sprechen und die aufgrund des Gebrauchs der Sprache zum Teil gemieden und herabgewürdigt wurde. Siehe Howard, Ali: »In My Mother's Tongue«, in: The Herald, 10. August 2014, www.heraldscotland.com/arts_ents/13174154.In_my_mother_s_tongue/, Stand: 09.02.2016. In einem Interview mit dem Journalisten Rob Adams erklärt Matheson: »My mum came from Barra and she'd gone through the thing of coming to the mainland and being shunned as a Gaelic speaker. So she was always a bit anti. She'd say, don't bother learning Gaelic, it'll get you nowhere«. Siehe Adams, Rob: »Capercaillie – Karen Matheson on the First 30 years«, www.robadamsjournalist.com/capercailliе.asp, Stand: 27.03.2018.

130 Koritsas, Debbie: »Karen Matheson«, in: The Living Tradition 75 (2007), S. 38–41, hier S. 41. Vgl. auch Irwin, Colin: »Karen on« (wie Anm. 128, Kap. 3), S. 19f., hier S. 20.

131 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 12:56-13:13.

132 Ebd., Min. 13:30-13:47.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Noch während ihrer Schulzeit in Oban nahmen Shaw und Matheson zusammen mit ihren Mitschülern Joan MacLachlan, Shaun Craig, Martin Macleod und Marc Duff unter ihrem eigenen Label das erste offizielle Capercaillie-Album *Cascade* (Etive Records, 1984) auf. Es ist in weiten Teilen akustisch gehalten (Piano, Gitarren, Bouzouki, Akkordeon, Whistle, Fiddle und Rauschpfeife) und weist mit jeweils fünf Tracks einen gleich großen Anteil an traditionellen Songs und instrumentalen Sets auf, deren gleichrangige Bedeutung für das Schaffen Capercaillies somit von Beginn an herausgestellt wird. Gleich der Opener »The Little Cascade«, ein technisch anspruchsvoller Pipe Reel von George Stuart McLennan, einem der größten Komponisten von *ceòl beag* und besten Piper seiner Zeit, zeigt das musikalische und qualitative Potenzial der jungen Band. Bereits im dritten Track »Marc's Set« weist das instrumentale Setting neben Whistle und Gitarre auch einen Synthesizer auf. Wenn auf diesem Album auch noch spärlich eingesetzt, zeigt dessen Gebrauch doch bereits die musikalische Richtung auf, in die sich die Gruppe von dort an bewegen wird. Mit »An Eala Bhàn« [The White Swan] findet sich einer der beliebtesten gälischen Songs überhaupt auf dem Album. Dieses von Dòmhnall Ruadh Chorùna während der Schlacht an der Somme geschriebene Liebeslied wurde von vielen gälischen Künstlern interpretiert. Popularisiert wurde es vor allem durch Angus MacLeod von Scalpay, der bereits für die Runrig-Brüder Calum und Rory Macdonald als Inspiration diente und Anstoß war, sich ihrer gälischen Wurzeln bewusst zu werden. »An t-Iarla Duirach« [The Earl of Jura] findet sich schon in der Sammlung von Marjory Kennedy-Fraser[134] und die Aufnahme durch Capercaillie zeigt einmal mehr, dass die Befürchtung vieler Sammler des ersten Folk Revivals, die gälische Liedtradition könne verschwinden, zumindest nicht in dem Maße begründet war und viele Songs aus ihren Sammlungen noch immer im Umlauf und Teil der oralen Tradition sind.[135] Auch auf dieser Aufnahme dominieren statische Synthesizer-Flächen als harmonische Grundlage für die hohe und klare Stimme Karen Mathesons. Mit »Eilean a' Cheò« [The Isle of Mist] wurde auch eines der bekanntesten Lieder von Mary MacPherson auf das Album aufgenommen. Er drückt die Sehnsucht MacPhersons nach der Isle of Skye aus und ist gleichzeitig ein starker Protestsong gegen die Vertreibung und Entrechtung der Highland Bevölkerung und

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ausdruck der Unterstützung für die Land League[136] in den 1880er Jahren. Obgleich der Song im selben Jahr auch von Arthur Cormack aufgenommen wurde[137], ist in der mehrstimmigen A-cappella-Passage am Ende des Liedes der Einfluss Na h-Òganaichs nicht zu überhören.[138] »Maggie's Megaset«, welches das Album beschließt, zeigt darüber hinaus, welcher Quellen sich insbesondere Matheson und Shaw bedienen. So sind es nicht nur die eigenen Familienmitglieder oder andere Revivalmusiker und -bands, sondern auch Tune-Sammlungen. Die erste Tune von »Maggie's Mega Set«, den Jig »Bargenny Bowling Green«, fanden sie beispielsweise in einer Niel Gow-Collection aus dem Jahre 1800.[139] Eine weitere wichtige Quelle für die Musik Capercaillies ist darüber hinaus die umfangreiche Tape-Sammlung der School of Scottish Studies.[140]

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

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

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

136 Siehe Anm. 390, Kap. 2.

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nahen Osten zeigte.[146] Diese war vom British Council[147] organisiert worden und legt den Schluss nahe, dass die junge schottische Band von einigen auch als kulturelle Botschafter des Landes verstanden wurden, was ein beachtlicher Erfolg ist, wenn man bedenkt, dass Capercaillie Songs in einer Minderheitensprache schreiben, die selbst innerhalb Schottlands um Anerkennung und Unterstützung ringen muss – damals wie heute.[148] Nach der Veröffentlichung von *Crosswinds* verließen sowohl Fiddler Martin MacLeod als auch Gitarrist Shaun Craig die Band. Dafür ergänzte – wenn auch nur kurzfristig – Gitarrist Anton Kirkpatrick (*1964) das Line-Up. Mit John Saich (*1960) an Bass und Gitarre konnte die Gruppe einen weiteren Neuzugang verzeichnen. Beide sind erstmals auf dem Album *The Blood Is Strong*[149] (Grampian Television Music, 1988) zu hören. Dieses Album beinhaltet die Musik zur gleichnamigen, für Channel 4 produzierten TV-Serie über die Kultur und Sozialgeschichte der Gälen. Es umfasst selbstkomponierte Tunes, sowie Arrangements traditioneller gälischer Songs. Diese sind thematisch vielfältig und reichen von Liebesliedern (»Fear a Bhata« [The Boatman]) bis hin zu Jacobite Songs (»Cumha do dh'Uilleam Siosal« [Lament for William Chisholm]). Hierbei wird erneut der Einfluss sowohl von Na h-Òganaich als auch von Flora MacNeil deutlich. Obwohl es sich bei »Fear a Bhata« um einen sehr bekannten gälischen Song handelt, findet er sich ebenfalls auf dem Na h-Òaganaich-Album *Gael Force 3*. Es ist anzunehmen, dass Donald Shaw und Karen Matheson diese Version gut kannten. »Cumha do dh'Uilleam Siosal« wurde unter dem Titel »Mo Rùn Gael Òg« [My Fair Young Love][150] bereits von Flora MacNeil auf

146 Mit ihrem modernen Sound mussten Capercaillie insbesondere auch im Ausland zunächst tradierte Vorstellungen von traditioneller schottischer Musik seitens des Publikums aufbrechen. Donald Shaw hierzu: »Particularly when we toured abroad I was aware of the fact that we were having to break down people's preconceptions of what traditional music from Scotland was. And certainly there was still, even in the early eighties […], there was still a big audience for what would have been the kind of music hall type of Scottish song. And I think we were trying to kind of create our own pathway that said ›look, traditional song and Gaelic song and traditional music, it can be popular, at the same time it can be very much still based in its roots and quite raw and kind of real‹. That's what we felt about it.« Siehe BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, Min. 18:27-19:06.

147 Der British Council ist eine 1934 gegründete gemeinnützige Organisation zur Förderung der internationalen Beziehungen zwischen Briten und Angehörigen anderer Staaten. Diese geschieht zumeist auf den Gebieten Bildung, Kultur und Wissenschaft.

148 Vgl. Mervis, Scott: »Fast-rising Scottish Band Has Irish Flair«, in: Pittsburgh Post-Gazette, 29. Februar 1988, S. 16.

149 Dieses Album wurde 1995 noch einmal wiederveröffentlicht unter dem Label Survival Records. In dieser Version enthält das Album 6 zusätzliche Songs und Tunes. Diese entstammen zwei weiteren TV-Musiken zu den Produktionen *A Prince Among Islands* (Grampian TV, 1991) über den Besuch von Prince Charles auf der Hebrideninsel Berneray im Jahr 1991 und *Highlanders* (Grampian TV, 1995). Insbesondere Donald Shaw pflegt eine intensive musikalische Beziehung zum Film- und TV-Geschäft. Er hat mehrere Film- und Fernsehmusiken geschrieben, etwa zu *Hebrides: Islands on the Edge* (BBC 2, 2013) über die Flora und Fauna der Hebriden, und wurde 2002 mit zwei Awards der Royal Television Society ausgezeichnet. Siehe Shaw, Donald: https://donaldshaw.net/about/(wie Anm. 126, Kap. 3), Stand: 11.04.2017.

150 Der Song wurde von MacNeil auch auf dem 1. People's Festival Ceilidh gesungen und zuvor von Lomax im Juli 1951 in Glasgow aufgenommen. Siehe Association For Cultural Equity: http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=12635.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Nach der Veröffentlichung von *The Blood Is Strong*, das in Schottland Platinstatus erreichte[152] und damit als Indikator für die steigende Popularität der Gruppe fungieren kann, verließ Anton Kirkpatrick die Band. Er wurde durch Manus Lunny (*1962) an der Gitarre und Bouzouki ersetzt. Manus ist Bruder des Multiinstrumentalisten Dónal Lunny (u.a. Planxty, The Bothy Band, Moving Hearts). In Dublin geboren und aufgewachsen im County Kildare kam er bereits in jungen Jahren mit traditioneller irischer Musik in Berührung. Seit Mitte der 1980er Jahre begann er, in Schottland zu arbeiten und tourte unter anderem mit Barry Moore (besser bekannt als Luka Bloom) sowie mit Phil Cunningham und Andy M. Stewart.[153]

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

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

152 Larkin, Collin: »Capercaillie«, in: Larkin, Collin (Hg.): *The Encyclopedia of Popular Music*, Bd. 2, London ^{3}1998 [1992], S. 922f., hier S. 922.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch ostinate Figuren und eigenständige kontrapunktische Melodien[154], während John Saichs E-Bass die Verbindung zu kontemporären populären Musikstilen herstellt. Zwei der auf dem Album enthaltenen Songs fanden sich bereits in anderer Form auf *The Blood Is Strong*: Der Waulking Song »Alasdair Mhic Cholla Ghasda« [Alexander, Son of Gallant Cholla], der in der Folge fester Bestandteil der Live-Sets von Capercaillie werden sollte, lebt vom Call-and-Response zwischen Matheson und dem Rest der Band. Das Zwischenspiel greift mit »Miss Campbell of Sheeness« bereits eine Tune aus dem nachfolgenden instrumentalen Set auf und verleiht dem Beginn des Albums eine starke Geschlossenheit. An dieser Stelle wird ein weiteres Markenzeichen Capercaillies deutlich: die Verbindung der Tradition gälischer Songs mit der instrumentaler Dance-Tunes. Dies geschieht nicht nur durch die Aneinanderreihung von Songs und instrumentalen Sets auf den Alben selbst, sondern eben auch innerhalb der Lieder in Form von Zwischenspielen. Diese Synthese ist für sich genommen keine Neuerung, haben dies doch bereits Bands wie Tannahill Weavers und – an dieser Stelle wird erneut deren Einfluss deutlich – auch Silly Wizard zuvor getan. In dieser Konsequenz und mit gälischem Songmaterial stellte die Musik Capercaillies jedoch ein Novum dar, ein Umstand, der unter anderem zur steigenden Popularität der Band in den folgenden Jahren beitrug.[155] Der Exile Song »Oh Mo Dhùthaich« [Oh, My Country] erinnert durch seine schwebenden Flächen aus Synth-Pads und Vocal-Sounds in seiner früheren Fassung stark an Clannads »Harry's Game«-Thema aus dem Jahr 1982, während er auf *Sidewaulk* reduzierter in der Begleitung erscheint und in der Melodie gedoppelt durch die Stimme Manus Lunnys. Wie Runrigs zweite Veröffentlichung *The Highland Connection* markiert *Sidewaulk* den Beginn von englischsprachigen Songs auf den Alben Capercaillies. Mit »Fisherman's Dream« wählte die Gruppe einen Song des Engländers John Martyn, der, wie Capercaillie selbst, als musikalischer Grenzgänger zwischen Folk, Jazz, Blues und Rock in Erscheinung trat. Dick Gaughans bekanner Song »Both Sides the Tweed« von dessen bedeutenden Album *Handful of Earth* (Topic, 1981) ist ein durch das gescheiterte Referendum von 1979 inspiriertes politisches Lied und musikalisches Plädoyer für die Unabhängigkeit Schottlands bei gleichzeitiger friedlicher und gleichwertiger Partnerschaft mit dem südlichen Nachbarn England (Der Fluss Tweed ist Teil der gemeinsamen Grenze).[156] Der Song gehört zu den ersten englischsprachigen Veröffentlichungen Capercaillies. Eine solche Zäsur lässt eine

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als seine Vorgänger, womit sich Capercaillie schließlich auch von Vergleichen mit der irischen Gruppe Clannad emanzipieren konnten[160], die auf ihrem im Jahr zuvor veröffentlichten Album *Anam* (BMG, 1990) zum einen ihrem mit »Harry's Game Theme« etablierten Stil eines ätherischen, vokalen Klanggewebes treu bleiben und zum anderen zwar ein volles Band-Setup aufweisen, in Arrangement und Begleitung jedoch zumeist auf ein Aufbrechen des Betonungsschemas durch Synkopierung verzichten. Zudem ist auf *Delirium* der Synthesizer nicht nur als Fläche oder Bordun, sondern stärker als eigenständiges Melodieinstrument eingesetzt. Gleich der Eröffnungssong »Rann na Móna« aus der Feder Manus Lunnys fügt dem Album durch die in Irisch verfassten Lyrics nicht nur eine neue Farbe zu, sondern besticht auch durch einen raffinierten, symmetrischen Harmonieaufbau sowie überraschende Tonartwechsel, die mit unter anderem dorischem Modus (Intro) und hexatonischen Skalen (Melodie über Drone-Intro zu Beginn) als deutliche Verweise an die musikalische Tradition zu verstehen sind. Synkopierte Fiddle- und Whistle-Ostinati im dorischen Intro, Off-Beat-Betonungen des E-Pianos in Strophe und Zwischenspiel sowie dessen synkopiertes Blocken im Refrain verleihen dem Song eine starke rhythmische, treibende Kraft. Mit Shaws Komposition »Waiting for the Wheel to Turn«, die mit klarem Verweis auf die Highland Clearances des 18. und 19. Jahrhunderts den zunehmenden privaten Landkauf und -besitz in der Gegenwart mit einhergehendem Verlust kulturellen Erbes und kultureller Identität thematisiert, beschreiten Capercaillie den Weg der Einbindung englischsprachiger Songs in das Repertoire konsequent weiter und zeigen einmal mehr kulturpolitisches Engagement, eine Haltung, die auch in dem bilingualen Song »Dean Sàor an Spiòrad« [Make Free the Spirit] zum Ausdruck kommt. Zudem wenden sich Capercaillie mit ihrem Song »Heart of the Highland« – wie auch schon Runrig (»Tìr an Airm«) zuvor – gegen eine zunehmende Militärpräsenz in den Highlands. In »Cape Breton Song« manifestiert sich die Erinnerung an eine von Menschenhand verursachte Brandkatastrophe[161], »Coisich a Rùin« [Walk, My Beloved] hingegen ist ein 400 Jahre alter traditioneller Waulking Song, in dem das lyrische Ich Grüße an den Liebsten John Campbell auf der Hebrideninsel Harris ausrichten lässt.[162] Häufig wird dabei die letzte Zeile der vorangegangenen Strophe (Couplet) als Beginn der nächsten Strophe wiederholt und (traditionell im Laufe des Waulkings) weitergedich-

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Obwohl der Stil von *Delirium* und die verstärkte Einbindung englischsprachiger Songs auch Kritik seitens der Puristen bzw. Traditionalisten und den Vorwurf des ›Selling Outs‹ provozierten,[167] bedeutete die Veröffentlichung des Albums und der Verkauf von über 100.000 Exemplaren[168] für die Band den nationalen Durchbruch. Dies zeigte sich unter anderem dadurch, dass sie beispielsweise 1991 als Support Act bei Runrigs größtem Einzelkonzert am Loch Lomond vor etwa 50.000 Zuschauern auftraten, und dass sie verstärkt zu Festivals eingeladen wurden (z. B. Cambridge Folk Festival 1992 oder WOMAD 1992). Der wachsende Erfolg spiegelte sich auch in Auftragsarbeiten wie der Musik zur Serie *A Prince Among the Islands*[169] wider. Die gleichnamige EP (Survival, 1992) umfasst nicht nur ausgewählte Stücke dieser TV-Musik, sondern auch die Auskopplung »Coisich a Rùin«. Die Veröffentlichung erreichte Platz 39 der offiziellen Single-Charts. Damit war dieser gälische Song der erste, der sich in den britischen Top 40 etablieren konnte und auch Sendezeit auf BBC Radio 1 bekam.[170]

---

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

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

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

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

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

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

169 Vgl. Anm. 149, Kap. 3.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

171 Ausnahmen bilden das Set traditioneller Tunes »Silver Spear Reels« sowie der *port a beul* »Pige Ruadh«. Die Zusammenstellung wurde 1999 mit fünf zusätzlichen Tracks wiederveröffentlicht.

172 *Secret People* bezieht sich auf eine mögliche Herkunft des Begriffs »Kelten«. Eine Interpretation der indogermanischen Wurzel **kel* lautet »verbergen«. Vgl. Maier, Bernhard: *Geschichte und Kultur der Kelten*, München 2012, S. 3. Capercaillie betonen in einer Erklärung auf dem Album-Cover, dass die Kelten ihr Wissen nicht schriftlich fixiert, sondern durch orale Transmission weitergegeben hätten.

173 Der Song findet sich unter anderem auch in Margaret Fay Shaws Sammlung *Folksongs and Folklore of South Uist* (S. 8).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Das folgende Jahr markierte für Capercaillie eine künstlerische Krise. Ausgelöst wurde diese durch das Bestreben des Musikverlags BMG (an den Survival zu dem Zeitpunkt lizensiert war), Capercaillie – vor allem auch in finanzieller Hinsicht – stärker unter dem Label World Music und Celtic Music zu vermarkten.[177] Das Ergebnis war eine Compilation von neugemixten und -produzierten Songs, die bereits auf vorangegangenen Alben (insbesondere *Secret People*) veröffentlicht worden waren. Die Zusammenstellung mit dem Titel *Capercaillie* (Survival, 1994) wurde von Will Mowat produziert, der zuvor für die britische Soul- und R&B-Gruppe Soul II Soul komponiert und Produktionsaufgaben übernommen hatte. Entgegen der Äußerung im Booklet[178] waren die Bandmitglieder – zumindest im Nachhinein – wenig angetan vom Ergebnis der Zusammenarbeit. Dies lag unter anderem an fehlendem künstlerischem Einfluss auf die Produktion – was vor allem auch ein Indiz für die Macht von Musikverlagen ist. War die ursprüngliche, auf zwei Songs (»When You Return« und »Alasdair Mhic Cholla Ghasda«) beschränkte Kollaboration mit Mowat eher als musikalisches Experiment gedacht, hätten die Verantwortlichen bei BMG die Bänder in Gänze an Mowat übergeben mit dem Auftrag, ein komplettes Album zu produzieren, so Donald Shaw im Interview mit Colin Irwin.[179] Hört man die neugemischten Tracks, erscheinen sie angesichts des verstärkten Einsatzes von (teils synthetischer) Percussion, Drum Machine, Loops und Samples seltsam losgelöst

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

In dieser Zeit der Suche nach musikalischer Orientierung und sich abzeichnender personeller Veränderungen erschien die Arbeit am Soundtrack des Hollywoodfilms *Rob Roy* (USA/UK 1995) als eine willkommene Abwechslung. Sollte Karen Matheson ursprünglich lediglich die Protagonisten für eine Tanzszene auswählen, überzeugten sie und die Band durch ihre musikalischen Fertigkeiten Regisseur Michael Caton-Jones, den Score von Carter Burwell (Virgin, 1995) durch selbstkomponierte und arrangierte Musik zu ergänzen.[183] Neben zwei Reel-Sets[184] ist es insbesondere das gälische Lament »Ailein Duinn« [Dark-haired Alan][185], das aus dem Soundtrack im besonderen Maße heraussticht und von Karen Matheson selbst im Film vorgetragen wird.[186] Ungeachtet der historischen

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Zu dieser Zeit hatten die Mitglieder der Band beschlossen, insgesamt ein wenig unabhängiger voneinander zu werden und auch individuelle musikalische Ambitionen zu verfolgen.[190] Bereits im Vorjahr waren Donald Shaw und Karen Matheson Teil des Projektes L'Heritage des Celtes nach einer Idee der Bretonen Jakez Bernard und Dan Ar Braz.[191] Diese Kollaboration von über 50 Künstlern aus dem keltischen Sprach- und Kulturraum erlebte nach ihrem Debütkonzert auf dem 70. Festival de Cornouaille 1993 eine ungeahnte Popularität und nahm in den Folgejahren mehrere erfolgreiche Alben auf, an denen Shaw und Matheson unter anderem mit Songs von Murdo Macfarlane mitwirkten (»Cànan nan Gàidheal« und »Mi le m'Uilinn«). 1996 vertrat die Gruppe Frankreich beim Eurovision Song Contest[192], konnte mit ihrem Stück »Diwanit Bugale« jedoch nur den 19. Platz erringen. Im gleichen Jahr veröffentlichte Karen Matheson auch ihr erstes Soloalbum mit dem Titel *The Dreaming Sea* (Survival, 1996), auf dem sich neben Kompositionen des schottischen Songwriters James Grant auch traditionelle gälische Songs wie der Jacobite Song »An Fhideag Airgid« [The Silver Whistle], der bereits von Runrig neuvertonte Waulking Song »'Ic Iain 'Ic Sheumas« oder aber auch Macfarlanes »Mi le m'Uilinn« fin-

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die es in dieser Verbindung als Aufnahme in der School of Scottish Studies gibt[204] und die womöglich als Inspirationsquelle für die Neuinterpretation durch Capercaillie gedient hat.[205] Der Schlusstrack »Sardinia« schließlich enthält *puirt*, die bereits von Na h-Òaganaich als »Danns Aighearach« aufgenommen worden waren. Teile dieses *ports* waren von Capercaillie auch auf dem Album *Secret People* in »Seice Ruairidh« verarbeitet worden. Fälschlicherweise wird im Booklet Charlie McKerron als einziger Urheber des Titels genannt, Text und Melodie sind jedoch traditionell. Am deutlichsten ist der World-Music-Einfluss im Titel »Inexile« (eigentlich »Ille Dhuinn Chaidh Tu'm Dhith« [Brown-haired Lad, You Have Left Me]) zu spüren. Dieser Love Song, in dem die Protagonistin den Schmerz über die Trennung von ihrem Liebsten zum Ausdruck bringt, ist Iain Mac-an-Aba zugeschrieben, einem Lehrer aus Kilmuir/Skye, der zur Wende des 19./20. Jahrhunderts lebte.[206] Der Beginn des Songs ist in der Bantusprache Bube gehalten und wird von den Stimmen Piruchi Apo Botupás und Paloma Loribo Apos von der Insel Bioko in Äquatorialguinea getragen. Das Duo hatte sich in den frühen 1990er Jahren insbesondere innerhalb der spanischsprachigen World-Music-Gemeinde einen Namen gemacht, zunächst unter der Bezeichnung Las Hijas del Sol, später als Sibeba, benannt nach ihrem erfolgreichen Debütalbum.[207] Auch in »Cò Nì Mire Rium« [Who Will Flirt with Me][208], einem fröhlichen Clapping Song im 6/8-Takt, sind die beiden zu hören – jedoch überwiegend mit kurzen Einwürfen. Wie schon auf den zuvor veröffentlichten Alben *Delirium* und *To the Moon* findet sich auch auf *Beautiful Wasteland* ein Stück in irischer Sprache aus der Feder Manus Lunnys. »Thiocfadh Leat Fanacht« [Would You Come Stay with Me] ermutigt junge Menschen in die Welt hinaus zu ziehen, jedoch immer auch in die Heimat zurückzukehren.[209] Mit »Am Mur Gorm« [The Blue Rampart] haben Capercaillie zudem ein Gedicht Sorley MacLeans vertont, das dieser bereits im Jahr 1943 erstmals veröffentlicht hatte. Es preist die Natur und Landschaft der Insel Skye. Shaw und Matheson haben den Versen MacLeans einen englischen Refrain beigestellt, ein Vorgehen, das wiederum Capercaillies künstlerischen Ansatz bilingualen Songwritings widerspiegelt. Auch in Shaws englischsprachigem Song »Beautiful Wasteland« lobpreist das lyrische Ich die Landschaft seiner Heimat, verknüpft diese jedoch auch implizit mit einer Kritik an der englisch geprägten Kulturpolitik vergangener Jahrzehnte. Mit »Kepplehall/25 KTS« findet sich lediglich ein reiner Instrumentaltrack auf dem Album

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Auch die nächste Veröffentlichung Capercaillies im darauffolgenden Jahr enthält größtenteils traditionelles Material, obgleich die Aufnahmen bereits drei Jahre zuvor entstanden waren. *Glenfinnan (Songs of the '45)* (Survival, 1998) enthält die Musik zu einer im Sommer 1995 über Nacht gedrehten BBC-Dokumentation anlässlich des 250. Jahrestages des Beginns der letzten Jakobitenrebellion im Jahr 1745.[212] Sie erinnert an den 19. August 1745, an dem Charles Edward Stuart nach seiner Ankunft auf dem schottischen Festland in Glenfinnan[213] seine Standarte hisste, und der als Beginn der Rebellion angesehen wird. Das noch im alten Line-up zusammen mit Marc Duff und Fred Morrison eingespielte Album enthält vornehmlich Jacobite Songs, die etwa zur Zeit der historischen Ereignisse entstanden sind. Darüber hinaus beinhaltet das ursprünglich nur über Mail Order erhältliche Werk eine Tune aus der Feder Charlie McKerrons (»Alasdair's Tune«) und zwei zusätzliche Tracks, die eigentlich für die beiden ITV-Dokumentationen *High Tops* (Natural World) und *The Making of Rob Roy* komponiert bzw. arrangiert worden waren.[214] Bis auf Capercaillies Komposition »Gaelic Psalm Theme« und das traditionelle »Mo Rùn Gael Òg« lassen sich alle Songs in John Lorne Campbells Sammlungen *Highland Songs of the Forty-Five* und *Hebridean Folksongs* finden. Die meisten der auf *Glenfinnan* veröffentlichten Jacobite Songs stellen die Jakobitenrebellion von 1745 in einem positiven Licht dar und zeichnen ein glühendes Bild ihres Anführers Charles Edward Stuart. So etwa »Òran air Bhreith a Phrionnsa Tearlaich« [A Song upon the Birth of Prince Charles] von John MacLachlan, nach dem die Geburt des Prinzen goldene Zeiten für die Highlandbevölkerung verheißt. Dessen Landung auf dem schottischen Festland am Loch Shiel im Lande der Clanranalds wird im Song »Òran Eile don Phrionnsa« [Another Song to the Prince] des großen gälischen Dichters Alasdair Mac Mhaighstir Alasdair (Alexander Macdonald) besungen, wie auch im traditionellen »An Fhideag Airgid« [The Silver

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Auf *Nadurra* (Survival, 2000), dem ersten Capercaillie-Album der 2000er Jahre, zeichnet jedoch James MacKintosh für die Drums und Percussion verantwortlich. Nach dem experimentelleren und stark von World Music-Einflüssen gezeichneten Album *Beautiful Wasteland* ist *Nàdurra* akustischer gehalten[218] und bedeutet eine Rückkehr zu den traditionellen Wurzeln der Band[219] aber auch zum Sound der Zeit vor *Delirium*, ohne auf die Percussion und die treibenden Grooves sowie auf die Produktionsqualität dieses Albums zu verzichten. Zugleich zeigt sich deutlich der musikalische Einfluss

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Der starke Einfluss von McGoldricks Album *Fused* auf den Sound von *Nàdurra* liegt auch in dem Umstand begründet, dass es von Donald Shaw produziert worden war. Shaw selbst hegte den Wunsch, nicht nur in die Musikproduktion, sondern auch in das Marketing und den Vertrieb stärker involviert zu sein. Dies führte letztlich zur Gründung des eigenen Labels Vertical im Jahr 2000 und den damit verbundenen Wechsel von Survival.[223] Damit einhergehend wiederveröffentlichte die Band unter dem Titel *The Capercaillie Collection 1990–1996* (Survival, 2000) auch einen Konzertmitschnitt aus dem Jahr 1992[224] mit einer musikalischen Retrospektive auf die bis dahin erschienenen Alben, jedoch mit deutlichem Fokus auf *Delirium*, das der Band zum internationalen Durchbruch

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Die erste Veröffentlichung Capercaillies unter dem neuen Label Vertical erfolgte im Jahr 2003 mit dem Album *Choice Language*, welches auf Sardinien, in Donegal, Aviemore und Glasgow aufgenommen wurde. Sechs der zwölf Tracks beinhalten gälisches Material, das von *puirt* und Waulking Songs dominiert wird. Im Booklet legen Capercaillie auch die Quellen ihrer Songversionen offen, wodurch erneut die Bedeutung der oralen bzw. hörenden aber auch der schriftlichen Transmission für die Band unterstrichen wird. So lernte Karen Matheson die Barra-Version des eröffnenden Waulking Songs »Mile Marbhaisg« von keiner geringeren als Flora MacNeil.[226] »Port na Caillich«, ein sarkastisches Stück Mouth Music und auf dem Album unter dem Titel »The Old Crone« veröffentlicht, eignete sich die Band über eine Feldaufnahme aus dem Jahr 1952 und den Gesang Margaret MacKays an.[227] Die beiden Bestandteile des Tracks »At Dawn of Day« – ein *port* namens »Cailleach Liath Rathasai«[228] [Grey-haired Woman from Raasay] und der titelgebende Waulking Song[229] »Air Fàir an Là« (auch bekannt unter dem Namen »Siuthadaibh a Mhnathan« [Oh Woman with Vigor]) – hingegen fanden die Bandmitglieder in Keith Norman MacDonalds 1901 herausgegebenen Sammlung *Puirt-a-Beul: Mouth-Tunes* respektive in der Frances Tolmie Collection von 1911. Auch auf *Choice Language* – der Titel des Albums verweist einmal mehr auf die Bedeutung der gälischen Sprache für die Band – finden sich zwei gälische Liebeslieder. Das traditionelle »Nuair a Chì Thu Caileag Bhòidheach« [When You See a Pretty Girl] warnt vor der ungestümen Liebe und der Gefahr, sich von Äußerlichkeiten blenden zu lassen.[230] »A State of Yearning« [Tha Fadachd Orm Fhin] ist im Stile eines Waulking Songs komponiert. Das lyrische Ich beklagt in einer Bothy, getrennt von seinem Liebsten zu sein, der fern auf dem Ozean ist. Mit *Choice Language* entfernen sich Capercaillie klanglich wieder etwas vom Vorgängeralbum. Durch die Verwendung von Lo-Fi-Effekten, Samples, Loops und Synth Arpeggiator klingt es deutlich moderner und weniger akustisch als *Nàdurra* drei Jahre zuvor (doch stilistisch weitaus weniger experimentell als etwa *Beautiful Wasteland*).

225 Die Aufnahmen entstanden während der Celtic Connection 2002.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4. Systematische Untersuchung der Musik Runrigs und Capercaillies

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

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

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

4.1 Electric Folk und Folk Rock als Genre

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

4.1.1 Definition der Begriffe

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

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

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

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

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

3 Ebd., S. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

4 Ebd., S. 24, 197.

5 Ebd., S. 147.

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

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

8 Ebd.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

4.1.2 Schwierigkeiten der Kategorisierung

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

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

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

12 Ebd.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleichsweise wenig Spielzeit im Mainstream-Radio (etwa BBC Radio 1 oder 2) erhielt[21] und erst mit Ankündigung ihres letzten Studioalbums bzw. ihrer Abschiedstournee verstärkt auch in den nationalen Printmedien Erwähnung fand.[22] Auch die deutsche Medienlandschaft schien erst zum Karriereende der Gruppe auf deren Musik aufmerksam geworden zu sein.[23] Gleichzeitig liegt das Problem der Kategorisierung der Musik Runrigs und Capercaillies nicht nur im Genre Electric Folk bzw. Folk Rock begründet, sondern auch in der musikalischen Entwicklung der Bands selbst, die im vorangegangenen Kapitel eingehend dargestellt worden ist. Runrig und Capercaillie haben ihre Karrieren auf stilistisch ähnlichem Terrain begonnen, dann jedoch unterschiedliche musikalische Wege beschritten. Obgleich die Debütalben der beiden Bands in ihrer Instrumentierung und eher akustischen Anlage noch recht ähnlich klingen, haben Runrig im Gegensatz zu Capercaillie bereits auf der zweiten Veröffentlichung *The Highland Connection* einen deutlichen Schritt in Richtung Rock unternommen, was den Sound des Albums betrifft. Gleichzeitig ist das musikalische Material schon auf dem Erstlingswerk *Play Gaelic* zwar ausschließlich gälischsprachig, worüber eine Verbindung zur Sprachtradition hergestellt werden kann, jedoch sind lediglich drei der zwölf Titel traditionellen Ursprungs.[24] Der Großteil der Songs auf dem Album ist originäres Material aus der Feder der Macdonalds-Brüder, womit ein wesentliches Merkmal des Folk-Rock erfüllt ist. Auf Capercaillies Debüt *Cascade* aus dem Jahr 1984 findet sich mit »The Highfield Reel« aus dem Set »Troy's Wedding« lediglich eine originäre Tune von Donald Shaw. Alle anderen Tunes und Songs haben andere Autoren bzw. sind traditionellen Ursprungs[25], was eine Zuordnung zum Genre Electric Folk erlaubt. Betrachtet man das Werk der beiden Bands – wobei in diesem Zusammenhang eine Beschränkung auf die Veröffentlichungen auf den Studioalben erfolgen soll – zeigt sich ein eindeutiges Bild: Der Großteil der

21 Am 21. Juli 2018 nahm BBC Radio 2 letztlich die neuaufgenommene Version von »Somewhere« im Duett mit Julie Fowlis in seine New-Music-Playlist auf. Vgl. Runrig: Facebook-Post vom 21.07.2018, https://www.facebook.com/Runrigmusic/posts/were-very-pleased-to-see-that-bbc-radio-2-have-added-the-new-version-of-somewher/847791708724619/, Stand: 18.09.2018.

22 Mangelnde Berichterstattung in den Medien haben Runrig des Öfteren beklagt. Vgl. etwa Donnie Munro in: McCormack, Ian: »Two ›Firsts‹ for Run Rig: Across the Atlantic, and over to the East«, in: West Highland Free Press, 03. Juli 1987, S. unb.

23 Hierbei seien Konzertbesprechungen o. ä. in lokalen Medien nicht berücksichtigt. Tatsächlich schafften es Runrig letztlich zweimal ins ARD Morgenmagazin, am 28.01.2016 mit einer Live-Performance von »The Story« und am 11.06.2018 mit der Duett-Version von »Somewhere«. Der Grund dafür ist zweifellos die große Beliebtheit der Band in Deutschland. Siehe »Runrig – The Story (ARD-Morgenmagazin – Das Erste HD 2016 jan28)«, https://www.youtube.com/watch?v=MEXC7NaJqsc, hochgeladen von Eugene Clark am 28.01.2016, Stand: 18.09.2018. Vgl. ARD: »Livemusik: Runrig«, https://www.ardmediathek.de/tv/Morgenmagazin/Livemusik-Runrig/Das-Erste/Video?bcastId=435054&documentId=53071508, Stand: 18.09.2018.

24 Hierbei handelt es sich um die Titel »Criogal Cridhe« (Tr. 4), »De Ni Mi and Puirt« (Tr. 8) und »Ceòl an Dannsa« (Tr. 10).

25 Dass sich mit den bekannten und häufig interpretierten Songs »Eilean a' Cheò« und »An Eala Bhàn« dabei zwei Werke mit bekanntem Urheber (Mary MacPherson und Dòmhnall Ruadh Chorùna) auf dem Album befinden, die heutzutage fester Bestandteil der gälischen Liedtradition sind (durch eben jene große Popularität und Vielzahl an Interpretationen), zeigt einmal mehr auf, wie schwierig sich eine Definition der Begriffe »Tradition« und »traditionell« gestaltet.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Titel Runrigs sind Eigenkreationen der Bandmitglieder[26], nur sieben Songs basieren auf traditionellem Material[27], wohingegen die Alben Capercaillies etwa 56 Prozent traditionelles und 44 Prozent selbstkomponiertes bzw. zeitgenössisch-fremdkomponiertes Material beinhalten.[28]

Eine Besonderheit unterscheidet Capercaillie (und letztlich auch Runrig) jedoch von den englischen Electric Folk-Gruppen der 1960er und 1970er Jahre. Während die Besetzung dieser Bands häufigen Wechseln unterworfen war, blieb sie bei den beiden hier untersuchten Formationen über lange Zeiträume relativ stabil – von den Line-up-Wechseln in der Frühphase von Capercaillie einmal abgesehen. Die Musiker der Electric Folk-Bands seien – so Britta Sweers – weniger mit bestimmten Gruppen als mit spezifischen Instrumenten verbunden worden[29], ein Umstand, der allerdings auch auf heutige Musiker der traditionellen schottischen und irischen Musikszene zutrifft[30], weshalb diese häufig auch in anderen Bands und Projekten mitwirken.

4.1.3 Electric Folk in Schottland

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

---

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ebd., S. 89.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

40 Siehe Interview mit Steeleye Span: »Martin Carthy – The Late Show – BBC 2–1993«, https://www.youtube.com/watch?v=zKI6YO4auaE, hochgeladen von sunsetz777 am 04.03.2013, Stand: 22.01.2019, Min: 8:38-8:59. Vgl. Interview mit Martin Carthy: Ebd., Min. 9:59-10:48.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

46 Ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Ebenfalls stark von Fairport Convention und Steeleye Span beeinflusst, zeigte sich die kurzlebige, anlässlich des Upper Clyde Shipbuilders Work-in von 1971/72 gegründete Formation Contraband um die Musiker George und Billy Jackson, John Martin, Peter Cairney und Alex Baird.[48] Bei einem Festival in Uddingston, südöstlich von Glasgow, erregte die junge Sängerin Mae McKenna die Aufmerksamkeit der Jackson-Brüder, die sie kurze Zeit später als Leadsängerin in die Band holten. Nachdem die Gruppe 1973 einen Wettbewerb der Musikzeitschrift Melody Maker gewonnen hatte, wurde ihr ein Plattenvertrag bei Transatlantic in London angeboten. Bei dem Label veröffentlichten sie ihr einziges Album *Contraband* (Transatlantic, 1974). Dieses fällt durch seine äußerst farbige Instrumentierung auf – neben dem klassischen Rockinstrumentarium vor allem die von John Martin und Billy Jackson gespielten Violine, Viola und Cello, die immer wieder für teils komplexe kontrapunktische Arrangements genutzt werden (etwa in »Spanish Cloak Jigs«). Die Tracklist umfasst schottisches und irisches Material sowie Eigenkompositionen und Interpretationen zeitgenössischer englischer Singer- und Songwriter. Auch wenn manchem Rezensenten das Dargebotene in seiner Zusammenstellung zu eklektisch erscheinen mag[49], bleibt das Album ein Zeugnis sowohl der individuellen Klasse der beteiligten Musiker als auch des enormen Einflusses der englischen Electric Folk-Szene in der damaligen Zeit. Im Jahr nach der Veröffentlichung führten musikalische Differenzen zur Auflösung der Band.[50] Während McKenna eine Solokarriere verfolgte, gründeten George und Billy Jackson sowie John Martin die einflussreiche und bereits zuvor erwähnte Gruppe Ossian. Interessanterweise schlugen die Mitglieder von Ossian entgegen den Elektrifizierungstendenzen der späten 1960er und 1970er Jahre klanglich den entgegengesetzten Weg ein und arrangierten ihre Werke vornehmlich mit akustischen Instrumenten.

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Diese Leitidee wird besonders deutlich im Eröffnungstrack »Both Sides of the Forth« des Debütalbums *Five Hand Reel* (Rubber Records, 1976), bei dem schottische Songs und irische Tunes[54] zu einer Art Suite vermischt werden, angelehnt an das Vorgehen des irischen Komponisten Sean O'Riada bei seinem Soundtrack zur Filmadaption des Theaterstücks *Playboy of the Western World* von John Millington Synge aus dem Jahr 1962.[55] Es finden sich auf dem Album aber auch Eigenkompositionen wie etwa Eagleshams »Death of Argyll«, das zwar zeitgenössisch, jedoch im traditionellen Balladen-Stil gehalten ist – ein Vorgehen, das bereits bei Fairport Convention zu beobachten war. Die für den Stil der Band maßgebliche Pipeband-Tradition spiegelt sich durch das Spiel der Snare-Drum sowohl im Eröffnungs- als auch im Schlusstrack wieder. Im letzteren (»Frankie's Dog«) imitieren Quint-Liegetöne des Keyboards die charakteristischen Drones der Pipes. Im Jahr 1977 erfolgte der Wechsel zum Label RCA und die Veröffentlichung des zweiten Albums *For A' That* (RCA, 1977). Five Hand Reel füllten damit eine Lücke, die sich in der Szene des

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

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

53 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

englischen Electric Folk zu zeigen begann, als die zentralen Bands mit Personalwechseln und Auflösungserscheinungen zu kämpfen hatten. Auf dem zweiten Album findet sich mit »Bratach Bana« auch der erste gälischsprachige Folk Rock-Song[56], womit die Gruppe stilistisch den Weg ebnete für nachfolgende gälische Folk Rock- und Electric Folk-Bands wie Runrig und Capercaillie. Neben diesem beinhaltet das Album eine eklektische Mischung aus Child Ballads (»Cruel Brother«), irischen Tunes und Balladen sowie Burns-Songs (»A Man's A Man For A' That«, »Ae Fond Kiss«). Es folgte eine Zeit intensiven Tourens in Folk Clubs, auf Festivals und Universitätscampussen. Auf dem dritten Album *Earl O'Moray* (RCA, 1978) wurde das Konzept der Verbindung von Songs und Tunes innerhalb eines Tracks noch konsequenter fortgeführt – ein Modell, an dem sich später auch Capercaillie und Nachfolgebands orientieren sollten. Auch auf diesem Album ist die vom Vorgänger bekannte Zusammenstellung aus Child Ballads und Scots Songs (unter anderem Burns »My Love Is Like a Red Red Rose«) zu finden. Hamish Hendersons »Freedom Come All-Ye« bekam in der Folge einen festen Platz in Dick Gaughans Repertoire. Gaughan selbst verließ 1978 aus privaten Gründen die Band und wurde durch den Nordiren Sam Bracken ersetzt.[57] Nach dem Release des Albums *A Bunch of Fives* (Topic Records, 1979) löste sich die Band jedoch im Jahr 1980 auf. Die Mitglieder verfolgten anschließend Solokarrieren.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Und weiter:

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

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

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

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

---

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

60 Ebd., Z. 662–666.

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

62 Ebd.

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

64 »Runrig – Saturday Sequence BBC Radio 1 – Interview«, https://www.youtube.com/watch?v=uDRC8dVsOvo, hochgeladen von Erling Mortensen am 23.02.2015, Stand: 25.02.2019, Min. 1:01-1:26.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

4.1.4 Folk Rock und Electric Folk in der Kritik

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Bezüglich der schottisch-gälischen Musik sehen Autoren und Wissenschaftler wie Aillie Munro[73] und Morag MacLeod die Musik Five Hand Reels, Runrigs und Capercaillies als lobenswerte Weiterentwicklung sowie als Anknüpfungsmöglichkeit für die jüngere Generation zu der Zeit, so schreibt MacLeod:

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

80 Laing, Dave: »Introduction«, S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

91 Ebd., S. 288.

92 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Auch Kirsteen Grant äußert sich in ähnlicher Weise:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> 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 darstellen[100], 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:

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Verbünde 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 eindrückliche 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 legten.[117] Den Verfechtern starrer Kulturen sowie den Homogenisierern stehen nach Held u.a. schließlich die »Transformationalists« gegenüber. Diese sind in ihrer Auffassung Pieterses 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 gibt[124] 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: Tschernokoshewa, Elka/Keller, Ines (Hg.): *Dialogische Begegnungen. Minderheiten – Mehrheiten aus hybridologischer Sicht*, Münster/New York/München 2011, S. 33–53, hier S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Tschernenkoshewa 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 *I 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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder der Rai. Demgegenüber spräche man von intentionaler Hybridisierung, wenn zwar unterschiedliche Genres, Ideen oder Stilistiken 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 Kommerzialisiertes 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 Beatles[140] – 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 Beziehungs*geschichten* 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 Yazdiha, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 konstruiert[143] – »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 Rekulturation 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.

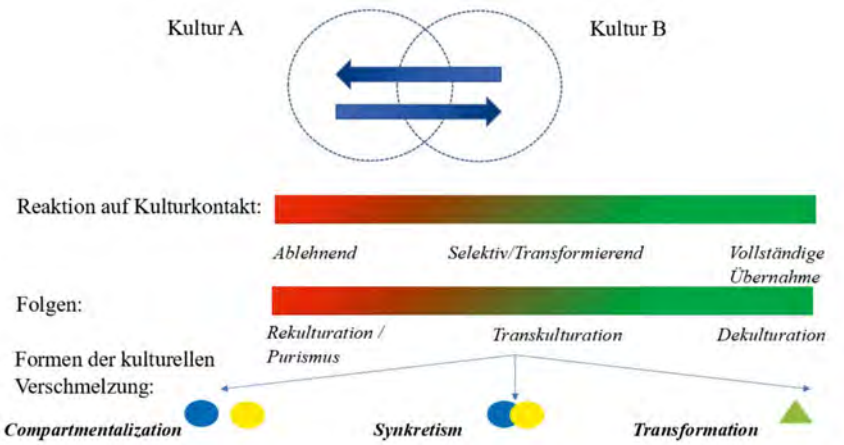
146 Sweers, Britta: *Amber Pieces of Music*, S. 41f.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eigenen Kultur/musikalischen Traditionen) und der Dekulturation, das heißt dem völligen Aufgang der eigenen Kultur in der/den ›Fremdkultur(en)‹. Den Kompromiss zwischen beiden Extremen beschreibt Baumann als Transkulturation bzw. Fusion, bei der selektiv Elemente der Kulturen B, C etc. (Instrumente, Stilistiken, Arrangements) in die eigene Kultur übernommen werden – und umgekehrt, da Transkulturation im Gegensatz zu Akkulturation ein Prozess ist, der auch in die jeweilige Gegenrichtung verläuft. Diese resultiere in drei graduell ineinander übergehende mögliche Formen der kulturellen Verschmelzung: a) *Compartmentalization*, bei der es praktisch zu keiner Vermischung kommt und die kulturellen Elemente getrennt nebeneinander existieren, b) *Synkretismus*[148], einer Synthese von Elementen verschiedener Kulturen, die dabei reinterpretiert und in neue Bedeutungszusammenhänge gestellt werden – in diese Kategorie fallen beispielsweise die Genres Electric Folk und Folk Rock – und c) *Transformation*, bei der es zur völligen Verschmelzung der Ursprungselemente und Umwandlung in etwas Neuartiges kommt, womit in der Regel ein Fall von natürlicher Hybridisierung vorliegt. Oftmals sind dann die Ursprungselemente nicht mehr oder nur noch für den Experten als solche erkennbar.[149]

Abb. 13: Transkulturationsmodell nach Max Peter Baumann.



148 Ein Begriff, der laut Peter Burke bereits von Plutarch verwendet worden sei zur Beschreibung politischer Allianzen. Während er im 16. und 17. Jahrhundert eher ein »religiöses Chaos« bezeichnete, erlangte er im 19. Jahrhundert eine positive Konnotation und wurde in andere Disziplinen wie der Anthropologie übernommen. Der Begriff, wie er heute gebraucht wird, geht auf Melville Herskovits zurück und ist aus der Religionswissenschaft übernommen, wo er zur Beschreibung der Vermischung von Religionen und Glaubensauffassungen genutzt wurde. Siehe Burke, Peter: *Cultural Hybridity*, S. 47f.

149 Baumann, Max Peter: »The Charango as Transcultural Icon of Andean Music«.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Idealtypen[153] 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 Popularmusik 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Fock 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

technische Geräte, die üblicherweise mit der Produktion anglo-amerikanischer Popularmusik 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 Chanter[157] 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* Sythesizer-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 Whistle[158] 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 ^{4}1962, 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 Flageoletts, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« vor[164]). 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 Perfomance. 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 Uillean 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 1954[171] 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 Marbhaisg 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Tài llear 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.

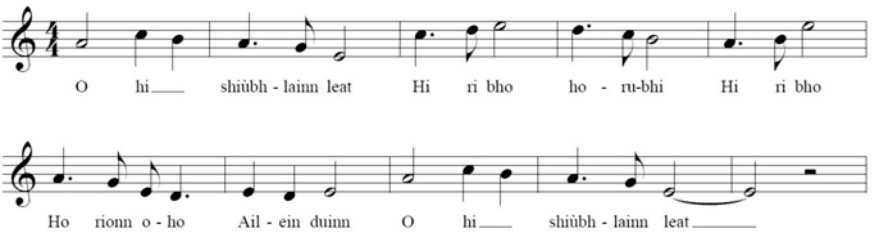
180 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 146.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und starren metrischen Musters, was dem Performer eine größere interpretative Freiheit zugestehe.[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 bmp 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 »*shiùbh*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.



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

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



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. Gleichermaßen 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 Instrumentalstücke[188] (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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Fhideag 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 2/4[192] 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 Runrigs 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 Runrig 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 Massenkompatibilität (›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« vorliegen[197]).

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 Folksongs*, Bd. 2, Oxford 1977, S. 333–338.

193 »Contemporary Gaelic Waulking Song«, https://www.youtube.com/watch?v=FI85cVfAxVk, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die systematische Untersuchung des musikalischen Œuvres der Gruppe Runrig[198] 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 Mi'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 Greepe. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *ua*sail
Air uach*dar* an *fhea*rainn
Air fair *al* ill *eo*, *air* fair *al* ill *eo*
Bha fuil *do* chuim *chùbh*raidh
A' drùidh*eadh* tron *a*nart

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 Fall[203] – 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 ist 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.silicon glen.scot/culture/gaelicsong.html, Stand: 22.08.2019.

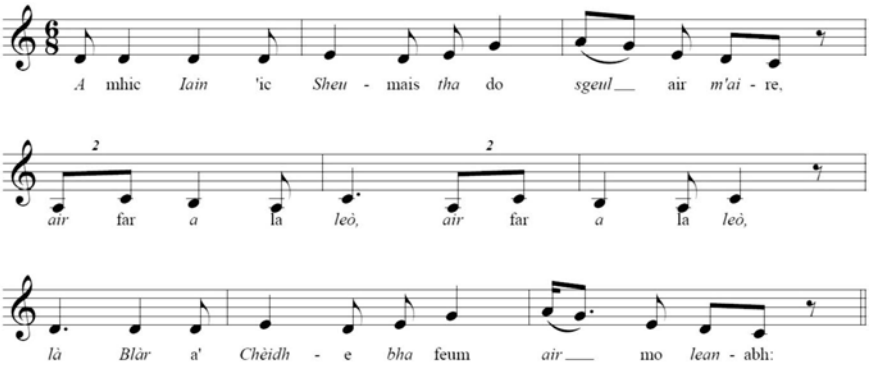
203 Vgl. Anmerkungen Rory Macdonalds in Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 103.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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«.



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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«.



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«.



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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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).



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 Dìleas 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

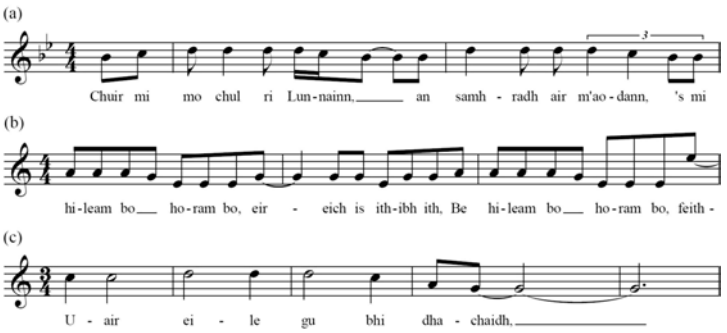
Abb. 22: Beispiele für antizipierende Synkopierung in den Liedern Capercaillies.



Quelle: (a) »Mo Chailin Dìleas 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 Chì Mi Mo Chailin Dìleas 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.



Quelle: (a) »Sràidean na Roinn-Èorpa«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Rìoghail. 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 Gàidhealch: *Coisir A'Mhòid. The Mòd Collection of Gaelic Part Songs*, Glasgow 1910 (?).

213 Ferguson, Archibald: »Prefatory Note« (wie Anm. 211, Kap. 4).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine gut gemeinte Handlung zur Pflege und Bewahrung des gälischen Liedgutes, jedoch mit der Agenda der ›Verbesserung‹ bzw. im vorliegendem 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 Sänger[214] – 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 Watersons 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 ließen[215], 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 Liegetöne[216], Quintparallelen[217] und auch Elemente aus der klassischen Satzlehre wie den erweiterten Quartvorhalt finden[218], 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 »Òran 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.



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 »Fuaim 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. »Fuaim a' Bhlair«, Min. 1:17-2:20.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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) »Siol 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 Instrumentalarrangements unterteilen. Die Instrumentalarrangements 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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»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 Aonghas MacNeacail getextete und von Donald Shaw vertonte »Breisleach«).

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



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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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«.



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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-Arrangement[223], 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 ermöglichen[224], 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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 eindrückliche 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).



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. 0:53-057, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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

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



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 »Òran do Loch Iall« (rhythmische Ostinati) finden.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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) »Òran 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in »An t-Iarla Diurach«[236] oder »Rann na Mona«[237] (Capercaillie) sowie in »The Wire«[238], »Amazing Things«[239] [Sequenzer], »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 Oidche 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, Min. 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 Telegrafenmasten auf den harten Boden emuliert. Vgl. Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the*

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Edwardianische 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 Skalen[256] 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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. xxviif.

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So bleibt also festzustellen, dass gälischen Songs pentatonische[261] 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 Uillean Pipes spielen zwar eine hexatonische Skala in der Begleitung, jedoch die Zweitstimme von Julie Fowlis 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Angelique 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-Eearrach«
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:

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »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.

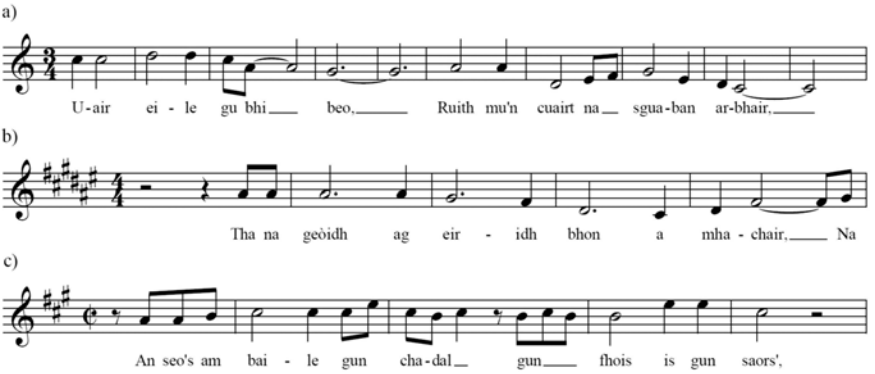
266 Ebd., Z. 202f.

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*

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Mhìle 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 Mi«, »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' Bhlair«).[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' Bhlair« 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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«.



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: McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 150. McKerrell 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«.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Fèille« (i-VII-Pendel zwischen B und As), »Tìr 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.



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »Tuireadh 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.



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-Eearrach« (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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 41: Beispiel für Vocables in den Werken Runrigs.



Quelle: »Cnoc na Fèille«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 72, Transkription Andy Thoburn.

IV. Nutzung traditioneller Symbolik und Metaphorik

Ein gemeinsames Merkmal vieler traditioneller Songs, insbesondere auch der englischsprachigen Child Ballads, ist die Verwendung formelhafter Wendungen wie »lilly-white hand« oder »milk-white steed«, wie Bohlman, später auch Sweers und McKerrell konstatieren[280], die – ähnlich wie die gälischen Vocables – ebenfalls eine Memorisierungsfunktion haben. Oft haben die in den Songs erwähnten Farben und Objekte eine spezifische Zeichenfunktion und eine durch die Gemeinschaft zugeschriebene Bedeutung. So stehe Grün oft für das Übernatürliche, die Farbe Gelb bzw. Gold hingegen für Heirat.[281] Solche konnotierten Standardphrasen gibt es in traditionellen gälischen Songs häufig. So wird etwa die Farbe Weiß wie in englischen Songs und Balladen unter anderem mit Reinheit und Unberührtheit verbunden,[282] wohingegen lockiges Haar – so Mary Ann Kennedy – ein Indikator für Gesundheit sowie Begehren und Attraktivität darstelle.[283] Formelhafte Wendungen würden sich insbesondere in den oft improvisierten Strophen der Waulking Songs finden lassen, so Ray und Kathryn Burnett:

> »These songs often came with spontaneous extemporized verse, drawing on a large store of formulaic passages and expressions to reinforce a communal sense of pride in identity, place and the past.«[284]

In den neukomponierten Songs Runrigs finden sich zwar auch gängige Phrasen aus gälischen (Love) Songs wie etwa *mo ribhinn òg* [My Young Girl] aus dem Song »Tìr an Airm«, der Titel des Songs »Ribhinn Donn« [Brown-Haired Girl][285] oder auch der gälische Ein-

280 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 50. Vgl. McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 154. Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 16.

281 Siehe McKerrell, Simon: »Scotland: Modern and Contemporary Performance Practice«, in: Sturman, Janet L. (Hg.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Los Angeles 2019, S. 1913–1918, hier S. 1914.

282 Siehe zum Beispiel die Phrase »'S thig stocainn gheal is guisead dhearg/Air do chalpa glè gheal« [And white stockings with a red ›clock‹/Suit your pure white calf] im Song »Mo Nighean Dubh is Bhòidheach Dubh« [My Beautiful Black-Haired Girl].

283 Siehe beispielsweise die Phrase »Do chùl dualach, cuachach, bòidheach« [Your beautiful ringlets and curly main] aus dem Song »Hì Ho Ro 's na Horo Èile«. Vielen Dank an Mary Ann Kennedy für diesen und die folgenden Hinweise bezüglich gälischer Metaphorik und Symbolik. Siehe Kennedy, Mary Ann: E-Mail-Kommunikation vom 07.04.2020.

284 Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides« (wie Anm. 76, Kap. 2, S. 89.

285 Runrig: *In Search of Angels*, Tr. 3. Gerade das Adjektiv *donn* bzw. *duinn* [gäl. ›braun‹, ›braunhaarig‹] ist Bestandteil vieler gälischer Songtitel und beschreibt zumeist die Haarfarbe des/der Geliebten. Vgl. etwa »Nighean Dubh, Nighean Donn Dhut is Éibhinn« [Happy You Are, Dark-Haired Girl]«,

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Macdonalds[288] – das lyrische Ich beschreibt den Garten Eden und erkennt Gottes Schöpfung in der Natur.[289] Zum anderen ist die Frucht des Apfelbaumes für die Gälen 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 Capercailles 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 bhuain/Ubhlan abaich, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *taibhseaer* 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 Gälen 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 Lebens[300] – »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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vergehen, auf die auf- und abschwellenden Wogen des Meeres[302] und das zyklische Denken der Gälen, 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 Gemeindemitglieder 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 Gälen 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, Màri 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, Màri 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 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 rekonkretisiert, 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 genaugenommen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Runrigs 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 Runrig 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 Runrig: *Proterra*, Tr. 1, Min. 3:58-4:22.

311 Das Interview ist zu finden unter School of Scottish Studies: »Pròg ram 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 Runrig: *Proterra*, Tr. 12, Min. 0:55-1:19, 4:36-5:13.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Gälen, 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«.



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Gitarrenzwischenspiele 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).



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 Schlusssequenz von »A dh'Innse na Firinn«, Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 22, Transkription Andy Thoburn d) Pibroch- bzw. Lament-ähnliches Gitarrenzwischenspiel 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

»Rubh 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.2.4 Exkurs: Religion und Kulturkontakt – Gälische Psalmen im Prozess musikalischer Hybridisierung[318]

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 vierhebigem und dreihebigem 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 mór*, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Nahoo* (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*

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Decay[338] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chen, zaghaft zunächst, Base Drum-Samples[340] 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. Molldominant-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 Compartmentalization[341], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »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 Abspielgeschwindigkeit 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »Òran«[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 Stimmengeflecht 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 lìnn gu lìnn/Ach thig an là is thig an t-àm/Airson an ubhal as àirde/Air a'chraobh a bhuain« [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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Studiotechnik 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Stilistiken, 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 entzünden 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‹.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3 Die Frage nach Authentizität als ein zentraler Diskurs musikalischer Revivalbewegungen

Ideologische Konzepte sind nach Tamara Livingston schon immer Begleiterscheinungen musikalischer Revivals gewesen.[362] Eine der zentralen ideologischen Debatten fokussiert sich dabei auf den Terminus ›Authentizität‹ (und den damit verbundenen Begriff der ›Kommerzialisierung‹). Auch wenn manche Autoren in der Vergangenheit den Authentizitätsbegriff als überholt und redundant beschrieben haben[363] und Globalisierungs- und damit einhergehende Hybridisierungsprozesse, wie sie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt worden sind, Authentizität als kulturelles Distinktionsmerkmal zunehmend in Frage stellen,[364] ist es ein Konzept, das zum einen in aktuellen Publikationen noch immer als Beschreibung von schottischer traditioneller Musik und ihrer Kraft zur sozialen Integration bzw. Identifikation genutzt wird,[365] und zum anderen ist zu beobachten, dass auch die Informanten für die vorliegende Arbeit zum Teil sehr spezifische Vorstellungen von authentischer gälischer Musik haben und der Begriff für ausübende Musiker noch immer von Relevanz ist.[366] Problematisch hierbei ist der Doppelcharakter von Traditionen als Objekt/Artefakt und Prozess/Performance, wie er zu Beginn

362 Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 69f., 74–80.

363 So schreibt etwa Ian McKay: »postmodernity erodes the distinction between […] the original and the copy, the spurious and the real«. Zitiert nach: Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real«: The Representations of Traditional Music in Scottish Tourism*, unveröffentlichte Hochschulschrift, University of Glasgow 2004, S. 260. Georgina Born und David Hesmondhalgh bezweifeln im Hinblick auf populäre Musikstile den Nutzen des Terminus angesichts der Tatsache, dass durch verschiedenste Aneignungsprozesse während der Produktion von Popmusik, diese ihre originäre Kraft verlöre und und sehen den Begriff ›Authentizität‹ auf dem »intellectual dust-heap«. Zitiert nach: Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, in: Popular Music 21/2 (2002), S. 209–223, hier S. 210. Auch Sheldon Posen erklärt in seinem Beitrag über Authentizität im Folksong Revival, dass die Debatte um den Begriff innerhalb des amerikanischen Revivals in den 1970er Jahren abgeflaut sei. Siehe Posen, I. Sheldon: »On Folk Festivals and Kitchens: Questions of Authenticity in the Folksong Revival«, in: Rosenberg, Neil V.: *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 127–136, hier S. 128. Vgl. auch die Betrachtung des Authentizitätsdiskurses in Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta: »Introduction«, in: Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta (Hg.): *Critique of Authenticity*, Wilmington 2020, S. vii–xix, hier S. vii–x.

364 Vgl. ebd., S. ix.

365 Siehe etwa McKerrell, Simon: »Scotland: Modern and Contemporary Performance Practice« (wie Anm. 281, Kap. 4), S. 1913. Vgl. McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 4–7.

366 Vgl. auch Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*« (wie Anm. 363, Kap. 4), S. 260: »it has become evident here, that authenticity is a rethorical device which carries considerable ideological significance for practitioners of Scottish traditional music.« Dies gilt nicht nur für schottisch-gälische Musiker sondern auch für irische, wie etwa Scott Spencer betont: »It seems that with most traditional Irish musicians and enthusiasts, the idea of authenticity is so fundamental to the art-form that it is an assumed foundation of every conversation, performance, recording and publication.« Siehe Spencer, Scott: »Traditional Irish Music in the Twenty-first Century: Networks, Technology, and the Negotiation of Authenticity«, in: Brady, Sara/Walsh, Fintan (Hg.): *Crossroads: Performance Studies and Irish Culture*, Basingstoke/New York 2009, S. 59–70, hier S. 60. Zur fortdauernden Gültigkeit des Authentizitätskonzepts unter Musikern in der heutigen Zeit siehe auch Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 19ff.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Buches postuliert worden ist. Während sich etwa traditionelle, als Manuskript fixierte Songs auf Alter und Provenienz hin untersuchen lassen, ist traditionelle Musik in ihrer Eigenschaft als Prozess sowohl veränderlich und an eine Deutung in der Gegenwart geknüpft, gleichzeitig ist sie eine Verlaufskunst, das heißt, sie ist zeitlich gebunden und lebt von der Performanz des Augenblicks. Aufnahmetechnik, wie sie etwa in Form des Tape Recorders bei den frühen Sammeltrips John Lorne Campbells und Margaret Fay Shaws zum Einsatz gekommen ist (und prinzipiell bereits bei den vorangegangenen Aufnahmen Kennedy-Frasers und mancher englischer Sammler mittels Phonographen während des First British Folk Revival, wenngleich technikbedingt in einer geringeren Aufnahmequalität), hat den Fokus weg von Tradition als Text hin zu Tradition als Performanz gelenkt. Gleichzeitig variieren die Interpretationen ein und desselben Songs zum Teil erheblich, sodass auch immer Künstlerpersönlichkeit und Personalstil Beachtung finden müssen, was eine Beurteilung hinsichtlich der Authentizität musikalischer Praxen zusätzlich erschwert.[367]

Einig sind sich die Autoren in der Regel in dem Punkt, dass Authentizität diesen musikalischen Praxen nicht etwa inhärent oder *eingeschrieben* ist, sondern ein Konstrukt, ein (subjektiv empfundenes) Produkt prozessualer Aushandlung und somit eine *zugeschriebene* Eigenschaft.[368] Sarah Weiss betont die Bedeutung von Vor- und Hörerfahrung, Wissen und der individuellen Perspektive von Rezipienten bei der Konstruktion und Wahrnehmung von Authentizität als Grundlage und Kriterium ästhetischer Präferenzen.[369] Sheldon Posen beschreibt Authentizität daher als eine »perceived aesthetic quality«[370], die bewusst bestimmt wird durch soziale Interaktion – etwa bei Konzerten, Sessions, Aufnahmen oder Gesprächen über Musik, zwischen Musikern, Musikern und Rezipienten, wie auch Rezipienten untereinander.[371] Auch Timothy Taylor unterstreicht in seiner

367 Siehe auch Hagmann, Lea/Andres Morrissey, Franz: »Multiple Authenticities of Folk Songs«, in: Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta (Hg.): *Critique of Authenticity*, Wilmington 2020, S. 183–206.

368 Vgl. Moore, Allan: »Authenticity as Authentication« (wie Anm. 363, Kap. 4), S. 210. Vgl. Handler, Richard/Linnekin, Jocelyn: »Tradition, Genuine or Spurious« (wie Anm. 69, Kap. 1), S. 148. Vgl. auch Stokes, Martin: »Introduction« (wie Anm. 39 der Einleitung), S. 6f.

369 Weiss, Sarah: »Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music«, in: Ethnomusicology 58/3 (2014), S. 506–525, hier S. 506.

370 Posen, I. Sheldon: »On Folk Festivals and Kitchens« (wie Anm. 363, Kap. 4), S. 127. Ähnlich drückt es Lucy Collinson in ihrer Arbeit über das gälische Songrevival aus: »[…] if people live by a tradition or perform music that they perceive as traditional or authentic to them, then it is real for them.« Siehe Collinson, Lucy: *A Living Tradition?* (wie Anm. 20 der Einleitung), S. 229. Livingston ergänzt: »[…] everything we see and experience is filtered by our own experience, our own internalized structures and our own desires.« Siehe Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 78. Auch Neil Rosenberg betonte bereits 1993 den Konstruktcharakter von Traditionen und damit auch von individuellen Authentizitätszuschreibungen: »This approach is typical of many behavioral approaches to folklore in that it restates the question of contextual authenticity in new terms that focus upon the freedom of individuals to select from their experiences those elements with which they may construct their own sense of tradition«. Siehe Rosenberg, Neil V.: »Named-System Revivals« (wie Anm. 105, Kap. 1), S. 179.

371 Vgl. Spencer, Scott: »Traditional Irish Music in the Twenty-first Century« (wie Anm. 366, Kap. 4), S. 60.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Untersuchung über *Global Pop* die Bedeutung des Begriffs und gleichzeitig seine Vielschichtigkeit, die sich erst in diskursiver Auseinandersetzung konstituiert: »[…] ›authenticity‹ is something that many musicians and listeners believe in *and* use it as a discursive trope.«[372] Allan Moore weist darauf hin, dass sich die Vielschichtigkeit des Terminus auch in den verschiedenen Begriffen widerspiegelt, die oft an seiner statt und nicht selten synonym verwandt werden wie etwa »real«, »truthful«, »sincere«, »essential«, wobei nicht nur die kulturelle Praxis, also das *was*, zu untersuchen wäre, sondern – wie Moore bekräftigt – auch die involvierten Personen. *Wer* wird authentifiziert und durch *wen*?[373] Hierbei ergeben sich interessante Ansätze für die Untersuchung hybrider Musikstile wie Electric Folk und Folk Rock, die von Puristen oft als unauthentisch bezeichnet werden. Auch Mark Willhardts Unterscheidung zwischen »authenticity of genre«, »authenticity of ethos« und »authenticity of use« erscheinen in diesem Zusammenhang sinnvoll, um über eine Konnotation des Begriffs als ›historisch korrekt‹ oder ›im originalen (sozialen) Kontext‹ hinauszugehen.[374] Die folgenden Abschnitte repräsentieren demnach eine multidimensionale[375] Betrachtungsweise bezüglich des Begriffs ›Authentizität‹.

4.3.1 Authentizität der Performanz

Die letztgenannten Termini bilden für gewöhnlich den Kontext, in dem der Begriff »Authentizität« benutzt wird: Musik in diesem Sinne ist dann authentisch, wenn sie eine historische Kontinuität aufweist. Nicht selten werden damit Ideen von »Unberührtheit« und »Reinheit« verbunden.[376] Es ist Ronströms Konzept der »Objektorientiertheit«, das sich in diesen Ansichten wiederfindet, und entspricht Willhardts Kategorie der »›authenticity of genre‹, [which] is cast as history, the tale of lost roots recovered […] [and] seeks to recuperate history itself«.[377] Durch diese Art von Re-enactment wird Authentizität gebraucht als »index or an indicator of a musical past, as a historical meter in the reestablishment of a living dialogue with a tradition«.[378] Sie fungiert somit als eine Art Gradmesser bezüglich der Veränderung und Wandelbarkeit von Traditionen, untersucht aus der Perspektive der Gegenwart. Die Pole, zwischen denen sich dieser Gradmesser bewegt, können als Traditionalismus/Purismus und Progression/Innovation beschrieben werden. Michael Brocken weist darauf hin, dass eine historisierende Ansicht von Authentizität die Gefahr der Verengung, Dogmatisierung und Mythologisierung der Ver-

372 Taylor, Timothy D.: *Global Pop*, S. 22.

373 Siehe Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, S. 209f.

374 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities: Michelle Shocked and Billy Bragg«, in: Peddie, Ian (Hg.): *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Surrey/Burlington (VT) 2006, S. 30–48.

375 Der Terminus ›multidimensional‹ bezieht sich zum einen auf mehrere Perspektiven, die bei der Untersuchung eingenommen werden, zum anderen auf den Aufsatz »Multiple Authenticities of Folk Songs« von Lea Hagmann und Franz Andres Morrissey, die sich in der Analyse des Folk Song-Komplexes Roud 298 für eine ähnliche Vorgehensweise entschieden haben. Siehe Hagmann, Lea/Andres Morrissey, Franz: »Multiple Authenticities of Folk Songs« (wie Anm. 367, Kap. 4).

376 Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 74.

377 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities« (wie Anm. 374, Kap. 4), S. 30, 32.

378 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 89.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gangenheit birgt.[379] Dies findet Ausdruck in Äußerungen wie denen von Fred Woods, der behauptet: »The Folk Revival […] has put traditional music irrevocably off course.«[380] Eine problematische Behauptung, haben doch die Ausführungen in diesem Buch bisher gezeigt, dass es nicht das eine Folk Revival gibt und gab, sondern vielmehr verschiedene Stränge und Strömungen, die sich gegenseitig beeinflusst haben. Zudem fußen die sozialen Bewegungen, die unter dem Begriff Revival subsumiert werden, auf den Aktivitäten von Individuen, die bewusste musikalische und ästhetische Entscheidungen getroffen haben. Wer will darüber ein Urteil fällen und wer legt eigentlich den Kurs fest, von dem laut Woods die traditionelle Musik abgekommen sei? Über gälische Musik schreibt er: »At least the music and its functions have not been distorted […]«.[381] Auch wenn die Musik ihre soziale Funktion in den Gemeinden und Familien (zumindest zur Zeit der Entstehung von Woods Buch Ende der 1970er Jahre) behalten hat, haben tradierte Kontexte wie etwa traditionelle Waulkings bereits in den 1950er Jahren aufgehört zu existieren. Die Entwicklungen innerhalb der gälischen Musikszene im Hinblick auf musikalische Hybridisierungen angefangen bei Sound of Mull, Na h-Òganaich oder Flair bis hin zu Runrig finden ebenfalls keine Reflexion in Woods Worten. Auch Robin Denselow berichtet, dass manche Puristen gegen die Verbindung von Folk und Rock seien, da ihrer Ansicht nach die Songs durch unpassende Begleitung ›zerstört‹ würden,[382] wobei Tim Hart von Steeleye Span unterstreicht: »[…] in fact you could be a hell of a lot more sympathetic to a traditional song with a Moog or an organ than you can with any stringed instrument, because they work around drones…«[383] Dass diese ideologischen Auseinandersetzungen kein ausschließliches Phänomen der 1970er Jahre waren, zeigt der Bericht Georgina Boyes' bezüglich der ideologischen Ausrichtung mancher Folk Clubs: »As late as 1984, a band played entirely ›traditional‹ material encountered objections on ›policy‹ grounds because they used electronic instruments«.[384] Ähnliches berichtet Colin Irwin 1982 in einem Beitrag im Southern Rag-Magazin:

> »I guess I'm talking basically about purism, an age-old gripe that unfortunately still pervades the scene to an unreasonable and extremely damaging extent. […] we do still get stuffy preconceptions and intractable ideas about not only the ancient formula for running clubs, but the type of music suitable for inclusion in there.«[385]

379 Ebd.

380 Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 34.

381 Ebd., S. 39.

382 Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain«, S. 139.

383 Zitiert nach: Ebd., S. 140.

384 Boyes, Georgina: *The Imagined Village*, S. 238.

385 Irwin, Colin: »Sounding Off«, in: Southern Rag 13 (1982), S. 9. Vorstellungen von ›Tradition‹ und Ansichten bezüglich bestimmter Performance-Stile sind Gegenstand kontinuierlicher Debatten, die nicht selten auch in den Kommentarspalten und Meinungsseiten von Magazinen wie fRoots oder The Living Tradition ausgetragen wurden. Die Auffassung, dass Elektrifizierung eine Korrumpierung der Tradition bedeute und ein Vorgang sei, der eine bewusste Wahrnehmung der Worte verunmöglicht, lässt sich auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts in eben jenen Magazinen finden. Vgl. etwa den Leserbrief »Where Have All the Folk Songs Gone?« von Jim Carroll und Pat

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch Capercaillie sahen sich in der Vergangenheit Vorwürfen ausgesetzt, die auf die Art der Arrangements und das Einbinden moderner Instrumente abzielten, wie Donald Shaw berichtet: »I think there was a little bit of, you know, it was a kind of sacrilege of using synthesizers with old Gaelic songs but [it] never really bothered us.«[386]

Der Problematik von »authenticity of genre«, der Kategorisierung und Zuschreibung von Vorstellungsbildern, bestimmter (vermeintlich) tradierter Performance-Praktiken und Eigenschaften aufgrund von Historisierung und der Suche nach Ursprüngen, der Ansicht also von Authentizität als »consequent representation of the origins of a piece (or a style or a genre) in subsequent versions or later moments in the tradition's chronology«[387], liegt die Tatsache zugrunde, dass Menschen in der Funktion als Rezipienten Songs und Performances nicht unvoreingenommen wahrnehmen. Aufgrund von Sozialisations- und Enkulturationsprozessen, hat ein jeder von uns mehr oder weniger spezifische Konzepte, Ideen und Vorstellungen sowie Präferenzen im Kopf, die beim Rezeptionsvorgang mit dem Gehörten abgeglichen werden und woraufhin dann bestimmte Urteile gefällt werden,[388] wonach ein Stück oder eine Performance als authentisch empfunden wird oder eben nicht. Huib Schippers argumentiert zu Recht:

> »With the change of musical tastes […], eclectic musical mixes, and new musical realities, it is increasingly difficult to establish what a culture [oder Gesellschaft] as a whole considers authentic, so authenticity in the narrow sense is becoming an unsustainable position.«[389]

Kollektive können sicher keine Authentizitätsvorstellungen ausbilden, wohl aber ihre Mitglieder, und den einzelnen Konstrukten dieser Mitglieder liegen – so Timothy Taylor – nicht selten essentialistische Annahmen zugrunde.[390] Dies bestätigt auch Schippers:

> »Senior musicians in almost any tradition have clear thoughts about what constitutes the core of their music, ranging from tangible elements such as instruments, and repertoire to more intangible aspects […] all used to indicate ›the real feeling‹ or ›essence‹ of specific musical styles and genres. Consequently, this is an area of crucial importance in defining authenticity from the perspective of culture bearers or opinion leaders in specific traditions […].«[391]

Diese Vorstellungen von ›the real‹ und ›essence‹ bestimmen in Teilen auch die Ansichten der für dieses Buch befragten Informanten. So erklärt die gälische Sängerin Christine Primrose:

Mackenzie in: The Living Tradition 36 (2000), S. 4f. Siehe auch die Reaktionen darauf auf den Meinungsseiten der Folgeausgaben Nr. 37 (2000), S. 4–6 und Nr. 38 (2000), S. 4–6.

386 Siehe BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 22:29-22:40.

387 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 10

388 Vgl. Schröder, Martin: »›It sounds like a drunk man singing in the shower!‹« (wie Anm. 203, Kap. 2).

389 Schippers, Huib: *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perpective*, Oxford/New York 2010, S. 53.

390 Taylor, Timothy D.: *Global Pop*, S. 21.

391 Schippers, Huib: *Facing the Music* (wie Anm. 389, Kap. 4), S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »I think that's what's important, that you don't lose sight of the essence of the song or the music and that's up to the individual. They have a duty, I think, to be as true to it as you can be.«[392]

Mary Ann Kennedy hat sich insbesondere während ihrer Arbeit an dem Buch *Fonn* über das musikalische Repertoire der Campbell-Familie mit der Problematik ›Authentizität‹ auseinandergesetzt und für sich erkannt, dass es zwar selbst innerhalb der Familie über die Zeit grundverschiedene Versionen einzelner Tunes und Songs gab, die jeweils ihre Berechtigung hatten, und aus denen es galt, eine repräsentative Form der Notation zu finden, es jedoch einen grundlegenden Unterschied gebe zwischen »verschieden« und »falsch«:

> »[…] I had to find some kind of consensus that was a representation of how we see that tune and I learnt that there's a difference between ›different‹ and ›wrong‹. A thing can be different without being wrong. But what's wrong is wrong. And I think, for me, authenticity or *blas* [gäl. ›Geschmack‹, ›Würze‹], the marrow of the music…understanding that and retaining it and retaining that core, the strength of the music that then allows you to play with it without ever betraying what is the essence of the music, if you get that combination, that's as authentic for me as anything else. […] But there has to be some kind of simpatico going on for that essence to be allowed to live, […] for any kind of contemporary reincarnation to be valid for me. It's still got to have that recognisable…I hate the…It's a cliché, the DNA, you've got to know…you've got to still see that that is intact and that it has that strength to be able to then wear whatever set of clothes you want to give it.«[393]

Beide Informanten sprechen von Wesensmerkmalen bzw. einem Kern, der die Authentizität gälischer Songs konstituiert. Zu erklären, was diesen Kern selbst ausmacht, fällt den interviewten Personen nicht leicht. Er ist auch nicht einfach ein bestimmter Stil oder eine spezifische Form der Darbietung (erwähnenswert an dieser Stelle sind zwei Merkmale, die im Gespräch mit Christine Primrose und Mary Ann Kennedy gefallen sind: unbegleiteter Gesang[394] und Einstimmigkeit). Für manche ist es ein tiefes Verständnis der gälischen Sprache, da – wie bereits mehrfach betont worden ist – die Performance gälischer Songs fundamental von den Charakteristika der gälischen Sprache bestimmt wird.[395] Für andere wiederum ist es ein ganzheitliches Verständnis der gälischen Kultur. So schreibt Konstanze Glaser etwa über Kitty MacLeod:

---

392 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 1335–1337.

393 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 766–815.

394 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 643f.: »It must do. Yeah, because that's the sound that the original song was originally composed for. It was for the voice.« Vgl. Anm. 208, Kap. 4.

395 Siehe Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 222f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Kitty MacLeod Gregson […] was also commended for her knowledge of Gaelic history, philology and literature, and her brilliance and authenticity were explained by her rootedness in a largely uncorrupted Gaelic language and culture.«[396]

Auch Julie Fowlis, eine der bekanntesten Vertreterinnen einer jüngeren Generation gälischer Sängerinnen, unterstreicht die Bedeutung eines tieferen Verständnisses von Sprache und Kultur als Voraussetzung für einen experimentelleren Zugang zur musikalischen Tradition bzw. eine Entfernung von besagtem Wesenskern:

> »There's a fine line between taking a song and understanding where it's come from, why there are certain rhythms in it, why there are certain points of melody. You have to understand it before you can start fiddling with it. It's fine to bring things forward, as long as there's an understanding first. The people who do it best, I think, have a real understanding of the language and a real understanding of the song. They're the ones who manage to do crossover the best.«[397]

John MacInnnes betont zwar den individuellen (und damit auch prozessorientierten) Zugang von gälischen Sängern, betrachtet ihr Schaffen aber auch aus einer bewahrenden (und somit teils objektorientierten) Perspektive:

> »The best Gaelic singers, in a truly remarkable way, well into this century, were able to convey a sense of being custodians of a traditional art that seemed to express and project the voice of an entire people.«[398]

Als Stimme eines »ganzen Volkes« repräsentieren gälische Sänger dieses allerdings nicht nur in der Gegenwart, sie stellen sich auch in eine historische Abfolge. Daher sei an dieser Stelle auf die Überlegungen Allan Moores hingewiesen, die zu Beginn dieses Abschnittes angedeutet wurden, mit der Bemerkung, dass bei der Betrachtung von Authentizität nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wer* eine Rolle spielt. So argumentiert Moore: »when a performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another, embedded within a tradition of performance«[399], werde durch eine »authenticity of execution« (in diesem Kontext vergleichbar mit Willhardts »authenticity of genre«) bzw. »third person authenticity« auch der Performer, dessen Repertoire oder Stil reproduziert wird, authentifiziert.[400] Gälische Sänger authentifizieren nach Moore durch den Blick in die Vergangenheit und das Festhalten an ›roots‹ oder einem ›core‹, durch Re-enactment bzw. das Reproduzieren tradierter Performancestile also auch die Performer der Vergangenheit.

Gleichzeitig zeigen sich viele Mitglieder der gälischen und schottischen Musikszene flexibel im Umgang mit der musikalischen Tradition. So verweist Mary Ann Kennedy auf Martyn Bennett und seine Verbindung gälischer Psalmen mit Samples und Drum'n'Bass-

396 Ebd., S. 223.
397 Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force«, S. 52.
398 Zitiert nach: Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 220.
399 Moore, Allan: »Authenticity as authentication«, S. 218.
400 Ebd., S. 214–218.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rhythmen im Song »Liberation« auf seinem letzten Album *Grit*, die es ihm erlaubt hat, Außenstehenden eine möglicherweise ihnen befremdlich erscheinende Kulturpraxis über ein ihnen bekanntes Medium (Drum'n'Bass als populärer Musikstil) zu vermitteln.[401] Auch die schottische Multiinstrumentalistin Anna Massie spricht sich für eine prozessorientierte Betrachtung aus:

> »It's a living tradition. It's very much evolving all the time. Like Capercaillie and Runrig, for example. There were…I'm sure… will have been people going ›That is disgusting! Why are they doing this to the music? Why are they trying to make it have a rock beat? Why do we need to change that? It's fine as it was.‹ But things need to evolve, things need to develop.«[402]

Damit charakterisiert sie treffend Runrigs musikalischen Ansatz, den Calum Macdonald selbst mit folgenden Worten umschreibt:

> »That's exactly Runrig's philosophy. You keep one foot in your roots and one foot extending and taking in as many influences as possible. It is important to keep that balance – if you're too insular you can have a negative outlook.«[403]

Piper Allan Macdonald weist darüber hinaus darauf hin, dass unterschieden werden müsse zwischen Form und Inhalt:

> »The thing is, if you are making a new version of a song, what does that mean? The song itself hasn't changed. It's as if you've dressed it in new clothes. The important thing is, that we can understand it, that we can hear and understand every word. The arrangement of it doesn't matter.«[404]

Seine Aussage resoniert mit den Überlegungen Charles Lindholms, der zwischen zwei sich überlappenden Modi in der Betrachtung von Authentizitäten unterscheidet: »genealogical or historical (origin) and identity or correspondance (content)«.[405] Die erstgenannte Betrachtungsweise entspricht Willhardts »authenticity of genre«, indem musikalische Authentizitäten vornehmlich durch formale Eigenschaften und historische Kontinuität gekennzeichnet seien, etwa ›korrekter‹ Spielweise, Notation, Tonalität, Instrumentierung oder Ornamentierung.[406] Letztgenannte Sichtweise gibt dem Ausdruck, der Emotion und dem Inhalt Vorzug vor formalen Aspekten. Wichtiger sei die »emotional essence of the music«.[407] In diesem Sinne können gälische Sänger als authentisch wahrgenommen werden, wenn sie den Song, die Message glaubwürdig transportieren. Auch Kirsteen Grant argumentiert in diese Richtung. Für sie ist etwa

401 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 789–801.
402 Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, 23.10.2016, Sildemow, Z. 603–606.
403 Hedgeland, Neil: »Guys & Gaels« (wie Anm. 72, Kap. 3), S. 18.
404 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 22:57-23:24.
405 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, Malden/Oxford/Carlton 2008, S. 2.
406 Vgl. McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 142f.
407 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity* (wie Anm. 405, Kap. 4), S. 27.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Stil Runrigs nicht authentisch (im Sinne eines Kerns überlieferter Performancemerkmale), die Authentizität der Gruppe werde vielmehr über den Inhalt der Songs konstituiert:

> »The feeling and the content is totally authentic, you know? They're from the place. And if they're, you know, singing about something that's real to them, then it's of the place, as well.«[408]

Dies unterstreicht auch Christine Primrose. Für sie ist die Person des Interpreten im Prozess der Authentifizierung ebenso wichtig, wie der Song selbst:

> »I think it's a combination of the singer and how that singer puts that song across. […] You can get the most authentic Gaelic Song and if the singer doesn't have the ability to put it across as authentic, it's no use. So I think, ultimately it's the singer who puts the authenticity into the song.«[409]

4.3.2 Authentizität der Künstlerpersönlichkeit

Ausgehend von Charles Lindholm, der konstatiert: »[…] the focus is on the character of the artist, not on the history of genre«[410], ist in diesem Sinne auch danach zu fragen, inwiefern Künstler als authentisch angesehen werden können unabhängig vom ›musikalischen Gegenstand‹ selbst. Allan Moore führt in dem Zusammenhang die »authenticity of expression« oder »first person authenticity« ein,[411] die gegeben sei, wenn

> »an originator […] succeeds in conveying the impression that his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience.«[412]

Nach dieser Betrachtungsweise werden Authentizitätszuschreibungen mit der Person des Performers begründet. Mark Willhardt spricht dabei von einer »authenticity of ethos«.[413] »The ethos of the performer carries the authenticity which the performance might lack.«[414] Um authentisch zu wirken, müsse demnach das Bild, das ein Performer glaubt, nach außen zu transportieren, mit dem Inhalt und Stil der Darbietung in Einklang gebracht, bzw. eine »correspondence between outer appearance and inner reality in the creative act of the artist«[415] hergestellt werden. Anders formuliert, das, wovon ein Künstler singt, muss dieser selbst glaubhaft verkörpern. In diesem Zusammenhang wird häufig von einer gewissen Ernsthaftigkeit der musikalischen Äußerung gesprochen, die

408 Interview mit Kirsteen Grant, Z. 986–988.
409 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 626–629.
410 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, S. 33.
411 Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, S. 211–214.
412 Ebd. S. 214.
413 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 32.
414 Ebd., S. 33.
415 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es braucht, um authentisch zu sein bzw. zu wirken.[416] Diese »sincerity as credibility«[417] oder »idea of being sincere, genuine, true to yourself«[418] wird laut Willhardt durch die Biographie des Künstlers konstruiert: »[the] biography authenticates the music: to be folk, one must appear folk and live folk«.[419] Für Runrig und Capercaillie bedeutet das: Beide Gruppen sind authentisch, weil ihre Mitglieder selbst Teil der kleinen (gälischsprachigen) Communities waren und sind, die nicht nur ihre Musik, sondern auch ihr Wesen und Denken beeinflusst haben, sei es Taynuilt an der Westküste Schottlands wie im Falle Capercaillies oder Lochmaddy/North Uist bzw. Portree/Skye bezüglich der Macdonald-Brüder und Donnie Munro von Runrig. Beide Gruppen haben sich ›hochgearbeitet‹, haben ihre Fanbase durch ausgedehnte Touren über die Inseln und durch die vielen Village Halls aufgebaut, die Akkordeonistin und Dudelsackspielerin Mairearad Green als »heart of the community« beschreibt.[420] Karen Matheson ihrerseits stand von Beginn an im Prozess der mündlichen Überlieferung insbesondere durch ihre Großmutter mütterlicherseits Elizabeth MacNeil von der Insel Barra wie auch durch die Beeinflussung durch andere gälische Sängerinnen und Sänger wie Flora MacNeil oder Calum Kennedy. Auch Calum Macdonald von Runrig wurde etwa stark durch die Person Angus C. Macleods von Scalpay beeinflusst. Beide Macdonald-Brüder wie auch Donnie Munro kamen durch die Primärsozialisation innerhalb der Familie frühzeitig in Kontakt mit gälischem Liedgut. Im Falle von Calum und Rory Macdonald war es insbesondere auch die Praxis des gälischen Psalmgesangs, die einen starken Einfluss auf das Werk nehmen sollte.

Für die Mitglieder beider Gruppen war also die enge Bindung zu ihrer Community prägend, wie auch die Vertiefung in die gälische Kultur von frühester Kindheit an. Der Aspekt der Community oder Gemeinde/Gemeinschaft kann dabei nicht überbetont werden. Man müsse Teil der Community sein, um darüber singen zu können so Mark Willhardt in der Erläuterung seines Konzeptes von »authenticity of ethos«.[421] Wie einschneidend etwa das Verlassen von Lochmaddy und North Uist für die Macdonald-Brüder war und wie tief die Verwurzelung in der Community erklärt Rory mit folgenden Worten:

> »My dad hired a small cargo boat from Scalpay. At about seven o'clock that evening, we were all set to leave, and most of the village came down to see us off. As the boat was pulling away, all these people were on the pier waving to us. That experience is ingrained in Calum and I, and it has triggered a lot of songs. […] You were leaving a community that had enveloped you, one where you knew everybody. You were aware of the love that was being imparted by these people coming down to the pier. All your friends. It was just overwhelming.«[422]

---

416 Vgl. Schippers, Huib: *Facing the Music*, S. 50.

417 Taylor, Timothy D.: *Global Pop*, S. 21

418 Nicholas Cook zitiert nach: Schippers, Huib: *Facing the Music*, S. 48.

419 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 34.

420 »I think in a small community the heart of the community is always the village hall and that's often where there's going to be music and social occasions […]«. Siehe Interview mit Mairearad Green und Anna Massie (wie Anm. 402, Kap. 4), Z. 48f.

421 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 33.

422 Ross, Peter: »The Unlikely Lads« (wie Anm. 90, Kap. 3), S. 17.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser Kontakt zur Community, den die Mitglieder beider Gruppen trotz ihrer gestiegenen Popularität über die Jahrzehnte aufrecht erhalten haben, ist für die empfundene Authentizität der Personen essenziell wie auch der Schriftsteller Iain Chrichton Smith betont:

> »I think after a while, when you're not in touch with the people who are speaking the language, not in touch with the concerns that these people have […] your work tends to lose authenticity, and not just authenticity but it tends to lose what we call *blas*…It tends to lose that kind of immediacy.«[423]

Wenn also Runrig eine fehlende gälische Perspektive in einer englisch-zentrierten Geschichtsvermittlung und Kulturpolitik beklagen (»Fichead Bliadhna«) oder Capercaillie die anhaltende Problematik von Großgrundbesitz in den Highlands (»Waiting for the Wheel to Turn«) thematisieren, wenn sie von *àirighs* und *réiteachs* singen, dann wirken ihre Performances auf Mitglieder der gälischen Community auch deshalb authentisch, weil sie selbst Teil dieser Community und ihre Biografien entsprechend geprägt sind. Kenna Campbell unterstreicht eindrücklich diese Facette von »authenticity of ethos« im Gespräch über die Gruppe Runrig:

> »It's always, for me it's authenticity. They were the real things, they were Highland guys and they had composed this stuff themselves, the music and the words. They knew what they were singing about and why and that's what came through. They were young and they were full of energy and, you know, attractive to listen to and to see. They were inspirational.«[424]

»They knew what they were singing about« – das Wissen um die Dinge, von denen Künstler singen, ist demnach also eine wesentliche Grundvoraussetzung für die Konstruktion von »authenticity of ethos« oder »first person authenticity«. Eine enge Verbindung mit der Community und ein Aufwachsen ›innerhalb‹ der gälischen Kultur, umgeben von Songs, Tunes und Stories, ist dabei zwar hilfreich, gleichzeitig ist es Mary Ann Kennedy wichtig zu betonen, dass dem keine Exklusivität zugrunde liegt:

> »There are Gaels, you know, with generations behind them, who I would consider not getting the essence or the *blas* or the marrow of the music that surrounds them and then there are people who've come in completely from the outside who have just clicked and there's some kind of innate understanding. […] It's not an us-and-them.«[425]

4.3.3 Strategische Inauthentizität

Timothy Taylor hat in seinem Buch *Global Pop* mit dem Begriff der »strategic inauthenticity« einen weiteren Begriff eingeführt, um das Handeln von Künstlern zu beschreiben,

423 Zitiert nach: Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 219.

424 Interview mit Kenna Campbell, Z. 911–915.

425 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 807-810.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die sich in hybriden musikalischen Welten bewegen.[426] Die Anwendbarkeit auch dieser Kategorie erschließt sich zum Teil aus der Biographie der musikalischen Akteure, womit sie ebenfalls eine Nähe zur zuvor beschriebenen authenticity of ethos/expression aufweist und daher an dieser Stelle Erwähnung finden soll. Wie bereits im Abschnitt zur Kritik am Genre Electric Folk/Folk Rock erwähnt, ist es eine bewusste Entscheidung der Mitglieder von Runrig und Capercaillie gewesen, traditionelle, oft mündlich überlieferte und selbstgeschriebene, neukomponierte gälische Songs mit dem Instrumentarium und den Klangästhetiken anglo-amerikanischer populärer Musikstile zu verbinden. Die Motivation hierzu liegt in den Biographien und der musikalischen Sozialisation der Künstler begründet, was im Portrait der beiden Bands dargestellt worden ist, wie auch in der Vorstellung der Band Na h-Òganaich. Das heißt, der von manchen Puristen und Kritikern als unauthentisch empfundenen Stilistik, Instrumentierung oder Spielweise ging zunächst eine *selbstbestimmte* Aneignung verschiedener musikalischer Stile voraus – geradezu als Gegenreaktion auf essentialistische Annahmen von authentischer traditioneller Musik verbunden mit Vorstellungen von Reinheit und Unberührtheit. Gerade in der vermeintlichen Unauthentizität, bezogen auf die »authenticity of genre/of execution«, liegt eine Art ›self-empowerment‹ begründet. Wie bereits im Theoriekapitel zur kulturellen Hybridisierung beschrieben – etwa anhand der Aussagen Peter Manuels oder Stuart Halls[427] – konnten die Mitglieder der Gruppen durch ihren jeweiligen hybriden musikalischen Ansatz einer marginalisierten Kultur eine Bühne bieten, dieser zu einer größeren Sichtbarkeit verhelfen und eine Anerkennung der *kulturellen Gleichwertigkeit* einfordern in Bezug auf eine anglophone Dominanzkultur. Gleichzeitig ist dieses selbstbestimmte Bedienen auch ein Zeichen postmoderner Identitätsbildung, bei der die Vorstellung von homogener Identität der Annahme eines Patchworks von (musikalischen) Teil-Identitäten weicht.[428]

Taylor weist jedoch auch darauf hin, dass insbesondere bei nicht-westlichen Künstlern mit hybriden Musikstilen insofern oft auch ein gewisses Machtgefälle zu Tage tritt, als dass westliche Musiker in der Regel nur dann mit dem Vorwurf des »selling out« konfrontiert werden, wenn diese sich dem Kommerz ›hingeben‹, nicht-westliche Künstler hingegen wenn ihre Kunst als kommerzialisiert angesehen wird *oder* sie zu stark Elemente westlicher populärer Musikstile in ihre Musik einbeziehen bzw. vermeintlich traditionelle Elemente vernachlässigen.[429] Runrig und Capercaillie sind geographisch zwar ›westlich‹ verortet, sie sind jedoch Teil einer Minderheitskultur, daher wird auch ihnen gegenüber der Selling Out-Vorwurf nicht in kommerzieller, sondern in musikalischer und sprachlicher Hinsicht gemacht, dahingehend, dass sie Synthesizer im Arrangement nutzen (Capercaillie) oder ihre gälischen Wurzeln bzw. »Highland Connection« verlieren, wenn sie zu viele englischsprachige Songs auf ihren Alben platzieren (Runrig) – Vorwürfe, die teilweise aus der eigenen Community erhoben wurden.[430]

426 Taylor, Timothy: *Global Pop*, S. 125–143.

427 Vgl. Anm. 138, Kap. 4 und 139, Kap. 4.

428 Vgl. Anm. 9, Kap. 3 und 131, Kap. 4 zur transkulturellen Verfasstheit personaler Identitäten.

429 Taylor, Timothy: *Global Pop*, S. 22f.

430 Man betrachte etwa die Rezension von Runrigs *Heartland*-Album durch Iain MacIver. Siehe Anm. 62, Kap. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein Machtgefälle zeigt sich trotz des kulturellen ›self-empowerments‹ der Musiker auch in struktureller Hinsicht. So waren gerade in den 1970er und 1980er Jahren die Möglichkeiten für gälische Künstler, Platten aufzunehmen und Verträge mit Labels abzuschließen noch eher begrenzt, da das Musikbusiness in London ansässig war. So ist auch eine gewisse anfängliche Unerfahrenheit der Musiker zu erklären, die von den ›Inhabern der Macht‹ zum Teil gnadenlos ausgenutzt worden ist, was sich etwa in Runrigs finanziellem und künstlerischem Desaster mit dem Label Simple Records zu Beginn der 1980er Jahre zeigt, wie auch in Capercaillies aus eigener Sicht künstlerisch wenig zufriedenstellenden Zusammenarbeit mit BMG im Zuge der *Capercaillie*-Compilation im Jahr 1994.

4.3.4 Authentizität durch Haltung und politischen Protest

Nachdem mit ›authenticity of genre/execution‹ und der ›authenticity of ethos/expression‹ zwei Sichtweisen bzw. Möglichkeiten von Authentizitätszuschreibungen erörtert worden sind, soll im Folgenden mit Willhardts Idee der »authenticity of use« ein weiterer Ansatz aufgezeigt werden, demzufolge Authentizität durch das Handeln und die Nutzung der Musik durch den Künstler für soziale und politische Agenden konstruiert werde[431]:

> »Their authenticity, then inheres not solely in the lineage they follow, nor the experiences of their lives; it is established every time they […] use that individual song for social ends.«[432]

Runrig haben sich in Interviews des Öfteren – insbesondere in den 1980er und frühen 1990er Jahren als nicht politisch bezeichnet.[433] Damit meinen sie, dass sie sich in erster Linie als Künstler und Musiker sehen (und politische Standpunkte allenfalls durch die Kraft der Musik zu kommunizieren beabsichtigen) und nicht für politisierte Kampagnen oder Parteipolitik instrumentalisiert werden wollen.[434] »We're not preaching party

431 In diesem Kontext wird auch noch einmal der von Tamara Livingston aber auch von Juniper Hill und Caroline Bithell betonte Oppositionscharakter musikalischer Revivals deutlich. Siehe Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 66, 68. Vgl. Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 11.

432 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 46.

433 Max Peter Baumann bemerkt hierzu, dass Musiker sich des Öfteren ihrer politischen Wirkung nicht bewusst sind oder sich gar für apolitisch halten, dabei seien sie selbst immer auch in ein kulturpolitisches Umfeld eingebunden aus bestimmten Strukturen, Organisationen und Hierarchien. Siehe Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival«, S. 71.

434 Dies expliziert Rory Macdonald etwa mit folgenden Aussagen: »We never saw writing in Gaelic as a political statement« oder auch »We play music, we're not part of a campaign to promote Gaelic.« Beide Äußerungen zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 157. Auch Calum Macdonald ist dieser Ansicht: »But we don't want to be politicians in any way, because I think that would detract from what we're doing with the music.« Zitiert nach: Lewis, Malcolm: »Runrig«, S. 36. Donnie Munro bestätigt im Interview mit Petra Zeitz ebenfalls einen nicht spezifischen, allenfalls allgemein gehaltenen politischen Standpunkt der Band: »Although our songs have a

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

politics«, pointiert es Donnie Munro 1986 im Interview.[435] Das heißt jedoch nicht, dass sie unpolitisch sind. Abgesehen davon, dass sowohl Donnie Munro für Labour und Pete Wishart für SNP kandidiert haben (Wishart im Gegensatz zu Munro erfolgreich in seinem politischen Unterfangen) und Runrig als Gruppe auf mehreren politischen Festivals aufgetreten sind,[436] ist allein die Tatsache – und das betrifft Capercaillie gleichermaßen – dass sie in einer Minderheitensprache singen in einer Zeit, in der diese marginalisiert worden ist, beziehungsweise, das sprachliche Revival erst zaghaft an Dynamik gewann, ein politisches Statement.[437] Dies betonte auch Martin Macdonald, der Produzent der gälischen Fernsehsendung *Cuir Car*, im Gespräch mit Donnie Munro mit den Worten: »You are political by the mere fact that you exist at this time in our history still performing through Gaelic language.«[438] Auch Markus Reisenleitner betont, dass das beginnende sprachliche Revival der 1970er Jahre bzw. der Kampf um die Anerkennung der gälischen Sprache auch immer eine politische Dimension hatte:

> »But in Runrig's formative years, the struggle for the Gaelic language in Western Scotland had a progressive, political edge added to a longer antiquarian tradition. Gaelic increasingly became a cultural signifier in an increasingly politicized struggle against the multiple marginalizations rooted in the history of the regions.«[439]

Dies ist auch der Grund, warum Calum Macdonald Runrig letztlich auch als eine politische Gruppe sieht, deren politische Standpunkte auf verschiedene Weise in ihren Songs verhandelt werden:

> »RunRig [sic!] have always been a political band in the sense of where we came from, and what we did. This has nothing to do with party politics, it's in the subject matter of our songs, and especially coming from the Gaelic community, at a time when the language was fighting for survival we were at the heart of that. Due to all these elements RunRig will always be a political band.«[440]

---

political or social moment, we would never consider going forward into a situation of campaigning on any issue.« Zitiert nach: Zeitz, Petra: *Rock Star Interviews: Conversations with Leading Performers and Songwriters*, Jefferson (NC) 1993, S. 269. Siehe auch Calums und Rorys Aussagen diesbezüglich in Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 54f.

435 Zitiert nach: MacKenzie, Eilidh/Macdonald, Murdo: »The Highland Connection«, S. 9.

436 So etwa 1986 auf dem Red Wedge Concert zur Unterstützung der Labour-Kampagne für die General Election im folgenden Jahr, 1987 auf dem Festival des politischen Liedes in Ostberlin oder 1990 auf dem »Day for Scotland« zur Unterstützung der Devolution (Verschiebung eines Teils der politischen Macht von London nach Edinburgh). Vgl. Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness« (wie Anm. 26 der Einleitung), S. 140, 143. Vgl. McCormack, Ian: »Two ›Firsts‹ for Run Rig (wie Anm. 22, Kap. 4).

437 Vgl. McGrail, Steve: »Capercaillie«, S. 33. Siehe auch Calum Macdonalds Äußerung hierzu in Runrig: *Access All Areas Vol*. 5, Tr. 5 »Interview. Bruce and Calum with Soren Dahl«: »But because it is a minority language it has significance culturally and politically, the fact that you're utilising it and hopefully strengthening the language by its use.«, Min. 5:31-5:44.

438 Interview mit Donnie Munro, Z. 217f.

439 Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival« (wie Anm. 26 der Einleitung), S. 276.

440 Zitiert nach: Witham, Keith: »Runrig«, S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die von Reisenleitner angesprochene politische Komponente findet sich wiederholt in den Songs Runrigs aber auch Capercaillies. Insbesondere die frühen Werke Runrigs zeigen sich betont politisch. Während auf *Play Gaelic* der Niedergang der gälischen Sprache und Kultur im Allgemeinen eher nostalgisch betrauert wird – etwa in den Songs »Sguaban Arbhair«[441] und »Cum 'ur n'Aire«[442] – wird der Ton auf den nachfolgenden Alben schärfer. Runrigs mehrfach erwähntes »Fichead Bliadhna« auf *The Highland Connection* klagt nicht nur eine englisch-zentrierte Kultur- und Bildungspolitik an, die letztlich die Marginalisierung (und auch Selbstmarginalisierung) der gälischen Kultur perpetuierte, sie thematisiert mittels eines Textauszuges aus Alexander Carmichaels *Carmina Gadelica* auch explizit die Highland Clearances, jenes traumatische Kapitel in der Geschichte Schottlands, das in der offiziellen Geschichtsvermittlung zu oft ausgespart worden war, wie das lyrische Ich im Song beklagt.[443] »Na h-Uain a's t-Earrach« hingegen kann als »attempt at a rousing youth rallying cry«[444] verstanden werden, als Aufruf an die gälische Jugend, für ihre Kultur einzustehen und zu kämpfen – in einer Zeit des beginnenden gälischen Aktivismus.[445] Am deutlichsten wird der Protest auf dem Album *Recovery* ausgedrückt. Sei es der Weckruf in Form des Songs »An Toll Dubh«, der die Gälen aus ihrem Dämmerschlaf reißen soll[446] oder der titelgebende Song »Recovery«, der den knapp hundert Jahre zuvor verabschiedeten Crofters' Act kommemoriert, der den Pächtern nach Jahrzehnten der Vertreibung schließlich Sicherheit geben sollte, und der gleichzeitig den Beginn einer gälischen Renaissance, einer

441 Thàinig cianalas na m'chridhe/'S thàinig cuideam na mo laimh […] 'S e bhith fuireach ann a' saoghal maide/Le chuid dhaoin' nach tuig mo chainnt […] Dh' fhalbh mi gu saoghal eile/'S dh' fhalbh a' Ghaidhlig bho mo bheul [A longing came into my heart/And a heaviness bore down upon me […] It is to realise that I am living in a wooden world/With people that cannot understand my language […] I have departed to another world/And Gaelic had disappeared from my mouth].

442 'S cuimhnich cuimhnich gu robh agaibh/Dualchas àraid agus luachmhòr ann [Remember, remember that you had/A unique and precious culture there].

443 Carson a chùm/Iad eachdraidh bhuainn?/Innsidh mi dhut, tha iad gealltach/Mas èirich clann nan Gàidheal suas/Le cèistean sireach is cruaidh//Fichead bliadhnn' airson fìrinn/B'fheudar dhomh feitheamh, b'fheudar dhomh lorg/Fichead bliadhn' de bhreugan/Thug iad eachdraidh air falbh bhuainn//Nuair a thoisich mi air lorg/Cha do chreid mi mo shùilean/Obair olc [But why did they/keep our history from us?/I'll tell you, they were frightened/In case the children of Gaeldom wakened up/With searching and penetrating questions//Twenty years for the truth/I had to wait, I had to search/Twenty years of deceit/They denied a knowledge of myself//When I started searching/I could not believe my eyes/Dark deeds].

444 Calum Macdonald zitiert nach: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 159.

445 So erinnert sich Calum Macdonald: »Gaelic was beginning to fight back. Students were becoming more pro-active, demanding more from broadcasting and from education; pressure groups like Ceartas and Faire were formed. When Highland Regional Council palmed off requests for Gaelic roadsigns, saying they could not be considered because they would prove confusing to tourists in particular, its patronising arguments were not tolerated anymore.« Zitiert nach ebd.

446 Air làr 'san toll-dhubh cha bhi grian/'S dubh an oidhche chaidleas sinn//[…] An Gaidheal 's a leabaidh/An gaidheal na shuain/Le èiginn ar n-èiridh às as suain [On the dungeon floor there will be no sun/Dark will be the night as we sleep//[…] The Gael has gone to bed/The Gael is asleep/It is with difficulty that we rise from our slumber].

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erholung der gälischen Kultur zelebriert.[447] Protest gegen die jahrhundertelange militärische Ausbeutung der Highlandbevölkerung, die in den Kriegen des Empires kämpfen musste, findet seinen Ausdruck im Song »Fuaim a' Bhlair«,[448] während »Tìr an Airm« in Unterstützung der KNO-Kampagne (Keep Nato Out) eine mögliche Stationierung von Nato-Truppen in Stornoway auf Lewis anprangert.[449] Der Song »Dust« schließt das Album mit der Thematisierung des Verhältnisses von gälischer und englischer Kultur als Machtungleichgewicht, dem Glauben an Gott und der daraus erwachsenden Hoffnung auf kulturelle Wiederbelebung.[450] Die Clearances und Emigration sind ein wiederkehrender Topos im Werk Runrigs, am deutlichsten sicher artikuliert im Song »Dance Called America« vom Album *Heartland*, der die Nachahmung der Umsiedelungen und Vertreibungen durch die Highland-Aristokratie mittels eines Tanzes namens »America« zum Gegenstand hat.[451] Explizit politisch wird es dann noch einmal auf dem Album *The Cutter and the Clan* im Opener »Alba«, der neben dem Großgrundbesitz zentriert in den Händen weniger und dem industriellen Niedergang vor allem die fehlende politische Selbstbestimmung Schottlands thematisiert.[452] Neben dem mehr oder weniger direkten politischen Inhalt der Songs ist es auch die zeitliche Veröffentlichung der Alben, die in

447 What a night for a people rising/And oh God not before time/There's justice in our lives//And I can't believe/That it's taking all this time/I can't believe/My life and my destiny/After the clans, after the clearings/Here I am, recovering.

448 Blàr nan Gàidheal, an Gaidheal 's an cogadh/An fhuil 's am bàs/Air bràighean eachdraidh/Fuaim a' bhlàir, ceòl a' chogaidh/An guth 's an nàire/Air cluasan eachdraidh [The battle of the Gael, the Gael and the war/The blood and the death/On the braes of history/The noise of battle, the music of war/The voice and the disgrace/In the ears of history].

449 An tèid thu leam a ribhinn og/Gu tir mo ghràidh sitheil sona/'S chi thu saighdearan a' ruith/Am measg nan lusan brèagh 'sa mhonadh//'S an tèid thu leam gu tir mo ghràidh/Seall na h-eòin dhorcha dhona/Treabhadh speuran as ar cionn/Deanamh air Steòrnabhagh le cabhaig//Cha tèid mise gu an righ/Cha tèid mise an còrr a' shabaid/Lunnain mheallt, a Bhreatuinn fhoilleil/Cha seas mi ach 'son sith nan eilean [Come along with me, my young girl/To the peaceful, happy land/And you will see soldiers running around/Amongst the beautiful wild machair flowers//And you will come along with me my young girl/To see the dark menacing birds/Ploughing the skies above us/Making for Stornoway at speed//But I cannot rise for the king/I cannot fight anymore/The deceit of London, the treachery of Britain/My only fight will be for the preservations of these islands].

450 Insbesondere der Satz »The Lowland Scot with English habits/Has brought me to his Lowland manners.« erwies sich laut Calum Macdonald als kontrovers und barg ein beträchtliches Konfliktpotenzial, weshalb die Phrase in Live Performances nach Release des Albums ausgespart wurde. Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 91.

451 The landlords came, the peasant trials/To the sacrifice of men/Through the past and that quite darkly/The presence once again/In the name of capital, establishment/Improvers, it's a name/The hidden truths, the hidden lies/That once nailed you to the pain//They did a dance called America/They danced it round/And waited at the turns/For America/They danced the ladies round. Der im Refrain des Songs beschriebene Tanz bezieht sich auf eine Schilderung James Boswells in seinem Reisebericht *The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson, LL.D.*

452 […] Talamh àlainn nan daoine/Fhathast an làmhan duine no dithis//Cuibhlean stolda mu dheas/Na fasaichean a' tuath/An taigh-mòr falamh an Dun-Eideann/Gun chumhachd gun ghuth [The beautiful soil of the people/Still in the hands of the few//I see the wheels of industry at a standstill/And the northern lands laid bare/And the big empty house in Edinburgh/Without authority or voice].

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Betracht zu ziehen ist. So ist *Recovery* mit seiner »defiantly political«[453] Agenda nicht nur knapp 100 Jahre nach Inkrafttreten des Crofters' Act, sondern auch zwei Jahre nach dem gescheiterten Devolution Referendum von 1979 veröffentlicht worden, welches selbst ob der Art seiner Durchführung in weiten Teilen Schottlands höchst umstritten war, und das – nachdem die SNP der regierenden Labour-Regierung die Unterstützung entzogen hatte – letztlich zur Vertrauensfrage (die der amtierende Premier Callaghan verlor) und zu Neuwahlen führte, die mit einem Sieg der Konservativen Partei unter Margaret Thatcher endeten.[454] Dieser Zäsur folgte eine Phase des massiven industriellen Niedergangs, insbesondere der Schwerindustrie,[455] verbunden mit den entsprechenden sozialen Verwerfungen in Schottland und eine 18-jährige Periode, in der eine politische Dezentralisierung und Etablierung eines eigenen schottischen Parlamentes in Edinburgh nicht mehr thematisiert werden sollte. Die Regierung Thatcher ist während der 1980er Jahre wiederholt Ziel von Protest seitens britischer Künstler geworden.[456] Auch *The Cutter and the Clan*, veröffentlicht im Jahr 1987, muss unter dem Aspekt des politischen Engagements für Labour betrachtet werden, und der Tatsache, dass Thatcher die General Election im gleichen Jahr erneut gewann. Somit erhält ein Song wie »Alba« als Opener des Albums eine besondere politische Note.[457]

Capercaillies Songs sind vom Text her in der Regel weniger explizit politisiert. (Kultur)politische Haltungen werden zumeist eher indirekt ausgedrückt. Beispiele lassen sich jedoch finden, diese sind dann jedoch zumeist Eigen- oder Fremdkompositionen mit bekannter Autorenschaft. Ein bereits erwähntes Beispiel für den Ausdruck einer politischen Haltung ist die Einbeziehung des Gaughan-Songs »Both Sides the Tweed« auf dem Album *Sidewaulk*. Dieser Song, der neben Werten wie Aufrichtigkeit und Redlichkeit die Gleichwertigkeit und das Selbstverständnis Schottlands als eigenständige und unabhängige Nation artikuliert, ist als künstlerische Antwort Gaughans auf das aus seiner Sicht fehlgeschlagene Devolution Referendum von 1979 zu sehen. Wie schon bei der Betrachtung des Albums im Abschnitt zur Portraitierung der Band erwähnt, muss dieser ersten Inkludierung eines englischsprachigen Songs auf einem Album

453 Peter Wishart zitiert nach: Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival«, S. 281.

454 Bambery, Chris: *A People's History of Scotland* (wie Anm. 524, Kap. 2), S. 252f.

455 Harvie, Christopher: *Scotland. A Short History*, Oxford/New York 2002, S. 213. Der beschleunigte Niedergangs der schottischen Schwerindustrie als Auswirkung der Wirtschaftspolitik Thatchers ist auch der thematische Gegenstand von Runrigs Song »Ravenscraig«. Siehe Runrig: *Flower of the West* [EP] (Chrysalis, 1991), Tr. 2.

456 Vgl. Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness«, S. 134. Peter Symon konstatiert, dass viele schottische Musiker nach dem gescheiterten Referendum von 1979 politisch desillusioniert, versuchten, ihre Energien in kultureller Hinsicht zu kanalisieren und ihre »Scottishness« statt über einen politischen Nationalismus eher über einen kulturellen Nationalismus auszudrücken, das heißt, mit Mitteln der Kunst. Siehe Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 204.

457 Gleiches gilt im Übrigen für den Song »Àrd« auf dem Album *Amazing Things*. Auch dieser Song mit seinem Ruf nach Aufbruch und dem Fortschreiten auf dem Pfad zu politischer Selbstbestimmung muss letztlich im Licht der von der Konservativen Partei erneut gewonnenen General Election von 1992 gesehen werden (auch wenn die ursprüngliche Idee zu dem Song eher in einem allgemeinen Gefühl nationaler Identität und einem »sense of Scottishness« begründet lag). Siehe Macdonald Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 54f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Capercaillies ein besonderes Gewicht beigemessen werden. Eine politische Einstellung spiegelt auch Donald Shaws Song »Little Do They Know« auf dem Album *Choice Language* wieder, dessen Text durch den plötzlichen Tod des Labour MPs und Parteivorsitzenden John Smith im Jahr 1994 inspiriert worden war.[458] Smith hatte eine künftige Labour-Regierung verpflichtet, ein eigenständiges schottisches Parlament zu etablieren, was Tony Blair nach dem Devolution Referendum von 1997 letztlich realisierte.[459] Donald Shaws Song »Dean Sàor an Spiórad« vom Album *Delirium* kann politisch gelesen werden als Plädoyer für ein unabhängiges Schottland,[460] jedoch auch als Song der Ermutigung, Zuversicht und Stolz auf die eigene gälische Kultur.[461] Runrigs kultur- und bildungspolitische Anklage aus »Fichead Bliadhna« findet ihren Wiederhall in Capercaillies »Beautiful Wasteland« vom gleichnamigen Album aus dem Jahr 1997,[462] und die mahnende Feststellung Runrigs im Song »Alba«, dass ein Großteil des Landes noch immer in den Händen weniger Großgrundbesitzer konzentriert sei, wird von Capercaillie im Song »Waiting for the Wheel to Turn« aufgegriffen.[463] Die Clearances, Vertreibung und Exil sind wiederkehrende Themen im Werk Capercaillies. Schon auf dem Debütalbum *Cascade* findet sich mit Màiri Mhòr nan Òrans »Eilean a' Cheò« ein Klassiker dieser Liedkategorie.[464] Ein weiteres Beispiel stellt das traditionelle »Oh Mo Dhùthaich« vom Album *Sidewaulk* dar, in dem sich das nach Kanada emigrierte lyrische Ich nach seiner Heimat Uist sehnt.[465] Auch Lieder wie Murdo Macfarlanes »'S Fhada Leam an Oidhche

458 Capercaillie: Liner Notes zu *Choice Language* (wie Anm. 226, Kap. 3), S. 2.

459 Harvie, Christopher: *Scotland* (wie Anm. 455, Kap. 4), S. 220.

460 Day by day the haze of city lingers/Burning these hills of stolen liberty//O tir, tir mo rùn/O tir, tir mo chridhe [Oh land, land of my love/Oh land, land of my heart]//Turning a blind eye to the values of home/Running the fast lane to belong/Maybe we'll see light when the jewels of the crown, they are gone. »Stolen liberty« könnte auf die verlorene politische Unabhängigkeit im Jahr 1707 rekurrieren. »Jewels of the crown« könnten in diesem Fall als Symbol für das Vereinigte Königreich stehen, aus dem Schottland austreten solle.

461 Dean sàor, dean sàor an spiórad/Is seinn d'orain beo [Make free, free the spirit/And sing your living songs].

462 I embraced my father's warnings/And studied in your schools/To justify your theories/And convoluted rules/Travelled to the corners/Where everybody knows/My country's been wearing/The emperor's clothes.

463 […] Well, the stranger claims it now/Sitting like a king with his gold from the south/Don't you see the waves of wealth/Washing away the soul from the land?//Here come the Clearances, my friend/Silently our history is coming to life again […]//[…] Empty are the homes of old/Empty for the sake of summer's cause […].

464 Ach cò aig a bheil cluasan/No cridh' tha gluasad beò/Nach seinneadh leam an duan seo/Mun truaigh' a thàinig oirnn?/Na mìltean air am fuadach/Thar chuan gun chuid, gun chòir/Tha miann an cridh' 's an smuaintean/An Eilean uain' a' Cheò [But who has ears to listen/Or a heart that throbs with life/Who would not sing this song with me/About our most piteous plight?/The thousands who were cleared/Having lost their lot and right,/The desires of their hearts and their thoughts/Are on the green Isle of the Mist].

465 Thig iad ugainn, carach, seolta/Gus ar mealladh far ar n-eolais/Molaidh iad dhuinn Manitoba/Duthaich fhuar gun ghual, gun mhoine//Nam biodh agam fhin de storas/Da dheis aodaich, paidhir bhrogan/Agus m'fharadh bhith 'nam phoca/'Sann air Uibhist dheanainn seoladh [They will come to us cunning and wily/In order to entice us from our homes/They will praise Manitoba to us/A cold country with no coal and no peat//If I had riches/A change of clothes and a pair of shoes/And my prayer in my pocket/It is to Uist that I would be sailing].

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gheamhraidh« und Iain Mac Mhurchaidhs (John MacRae) »Dèan Cadalan Sàmhach« [Sleep peacefully] auf dem Album *The Blood Is Strong* sowie Manus Lunnys »Servant to the Slave« vom Album *Delirium* fallen in diese Kategorie der Exile und Emigration Songs, die ein Schlaglicht auf politische und wirtschaftliche Entscheidungen der Vergangenheit mit häufig dramatischen Folgen für die Bevölkerung werfen.

Nachdem beispielhaft das politische Potenzial in den Liedern Runrigs und Capercaillies skizziert worden ist, bleibt die Frage, inwiefern dieses beitragen kann zur Konstruktion einer »Authenticity of Use«, so wie zu Beginn dieses Abschnittes konstatiert worden ist.[466] Laut dem Eingangszitat von Mark Willhardt werde eine solche Form der Authentizität konstruiert, wenn die Songs für soziale Ziele und Belange genutzt würden. Zunächst hat der politische Protest, der in den angeführten Songs deutlich wird, selbstverständlich eine soziale Komponente, betreffen politische Entscheidungen doch immer Menschen in ihren sozialen Gefügen. Auf die politische und kulturelle Situation der Gälen und der gälischen Communities aufmerksam zu machen, ist letztlich das Ziel dieser Lieder. Dies geschieht nicht nur in der Dominanzsprache Englisch, die naturgemäß die größtmögliche Verständlichkeit und damit Reichweite sicherstellt, sondern vor allem auch in der Minderheitensprache Gälisch, womit Runrig und Capercaillie demonstrieren, dass die Sprache lebendig und entsprechend geeignet ist für musikalischen Protest gegen (kultur)politische Situationen der Gegenwart.[467] Dies geschieht nicht zuletzt durch eine Umdeutung historischer Ereignisse und Herstellung von Parallelen zur Vergangenheit. »[They mobilize] historical struggle for a contemporary political agenda«, so Reisenleitner.[468] Durch diese Umdeutung erfährt Geschichte eine Aktualisierung und gewinnt somit an *Bedeutsamkeit* für die Menschen der Gegenwart, womit die Songs der beiden Gruppen auch ein gewisses Maß an *Orientierung* bieten durch Kommentar und historische Einordnung der aktuellen Situationen und Verhältnisse. In ihrer Rezension des Albums »Recovery« vergleicht Magaidh Choineagan Runrig mit der großen Dichterin Màiri Mhòr nan Òran von der Isle of Skye.[469] Was von der stilistischen Tiefe der Dichtung her vielleicht etwas weit her geholt erscheinen mag – Rory und Calum Macdonald sind eben doch Songwriter und keine klassischen Dichter – erschließt sich bei näherer Betrachtung. So wie Màiri Mhòr aktiv Partei während des Crofters' War[470] ergriffen hat-

466 Siehe Anm. 432, Kap. 4.

467 Vgl. hierzu auch Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival«, S. 279.

468 Ebd., S. 282.

469 »Tha mise an duil gum bu choir Run Rig a bhi nana on seorsa spionnadh do luchd dion na Gaidhlig 's na Gaidhealtachd san latha'n diugh is a bha Mairi Mhor nan Oran do Chroitearan an ›Eilean‹ aig deireadh na linn a chaidh seachad!« [I hope Run Rig should be a kind of inspiration to modern Gaelic speakers of the Highlands and Islands, as Màiri Mhor nan Òran was to the Island crofters at the end of the last century!]. Siehe Choineagan, Magaidh: »Recovery: Athbheothachadh ga Rireabh!«, in: West Highland Free Press, 09. Oktober 1981, S. 3.

470 Der Crofters' War bezeichnet zum Teil gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen Pächtern und Großgrundbesitzern insbesondere während der 1880er Jahre angesichts der anhaltenden Umsiedelungen und Vertreibungen und der oft massiv prekären Situation der Pächter, die auf wenig ertragreichem Land und zu kleinen Grundstücken am Rande der großen Ländereien privater Grundbesitzer oft kaum ihr Auskommen hatten. Insbesondere gegen Ende des 19. Jahrhunderts spitzte sich die Situation vielerorts zu, so etwa bei den Zusammenstößen auf Skye im Jahr 1882, bekannt unter dem Namen »Battle of the Braes«. Die Unruhen führten letztlich zur Einsetzung der Napier

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

te und in ihren Songs die soziale Situation der Pächter, ihre Nöte und Anliegen, sowie die Ungerechtigkeiten denen sie ausgesetzt waren, thematisierte, verliehen Runrig und Capercaillie den Mitgliedern der gälischen Community eine Stimme, damit diejenigen Gehör finden konnten, deren Belange nicht oder nicht ausreichend von (kultur)politischen Entscheidungsträgern berücksichtigt wurden.

Runrigs »Recovery« bezieht sich mit seiner Textzeile »After the clans, after the clearings/Here I am, recovering« eben nicht nur auf die Clearances des 19. Jahrhunderts und den Crofters' Act, sondern auch auf die Situation der gälischen Kultur in der Gegenwart. Sie drückt Hoffnung auf eine beginnende Wiederbelebung aus, die hundert Jahre zuvor so noch nicht denkbar gewesen wäre. In »Fichead Bliadhna« nehmen Runrig mittels eines rezitierten Augenzeugenberichts explizit Bezug auf die Clearances und rekurrieren damit auf die historischen Begebenheiten, deren Aussparung in der Bildungspolitik zur Entstehungszeit des Songs sie anprangern. Der Song »Dance Called America« thematisiert zwar die Highland Clearances, doch sind es die sozio-ökonomischen Folgen, die ebenfalls adressiert werden und die noch heute sichtbar sind: Die Etablierung riesiger zusammenhängender entvölkerter Ländereien und Flächen von Grundbesitz, die noch immer einer vergleichsweise kleinen Zahl von Eigentümern gehören.[471] Diese Tatsache wird sowohl in Runrigs Songs »Alba« und »Saints of the Soil«[472] wie auch in Capercaillies »Waiting for the Wheel to Turn« kritisiert.[473] Auch Capercaillies Involvierung in die TV-Dokumentation *The Blood Is Strong* aus dem Jahr 1988 über die Sozialgeschichte der Gälen und die gleichnamige Albumveröffentlichung verhalfen der Thematik zu einer größeren Reichweite und Aufmerksamkeit. Wie bereits im Kapitel zur musikalischen Hybridisierung am Beispiel der gälischen Psalmen verdeutlicht, ist der Jakobitenaufstand von 1745/46, musikalisch repräsentiert durch das Album *Glenfinnan (Songs of the '45)*, ebenfalls eine historische Episode, die Capercaillie für kontemporäre Agenden umdeuten – in diesem Fall wird ein ursprünglich politisch motivierter Kampf zu einem ›Kampf‹ um kulturelle Anerkennung uminterpretiert.[474] Auch der Song »Dean Sàor an Spiórad« vom Album *Delirium* fügt sich textlich in diesen Kontext ein. Dort heißt es: »Maybe one day we'll find a young pretender/Kindle the fire of Gaeldoni's legacy«. Natürlich können diese Zeilen wieder politisch-nationalistisch gelesen werden, in dem Sinne, dass ein neuer Anführer (die Bezeichnung »young pretender« bezieht sich auf Charles

---

Commission und dem Crofters' Act von 1886, der den Croftern Rechts- und Pachtsicherheit gewährte. Vgl. Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, S. 113f.

471 Passenderweise wird der Liedtext von »Dance Called America« im Songbook *Flower of the West* (S. 83) durch ein Foto illustriert: eine weite Landschaft, eingezäunt und mit einem Schild versehen mit der Aufschrift »Private – No Hill Walking«. Laut Chris Bambery waren im Jahr 2010 rund 83 Prozent der ländlichen Flächen Schottlands in privater Hand. Davon gehören 60 Prozent lediglich 969 Einzelpersonen. Oft seien die Landbesitzer gar nicht vor Ort, was den Verfall und Niedergang vieler Gemeinden verursache. Siehe Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, S. 306–308.

472 Runrig: *The Greatest Flame CD Single Set (CD1)* (Chrysalis, 1993), Tr. 2.

473 Capercaillies Textzeile »Empty are the homes of old/Empty for the sake of summer's cause« reflektieren den Umstand, dass »the primary motivation for many of the frequently absentee landlords – which may comprise as many as 66 percent of the owners – is simply sport and private enjoyment, not the needs of the community as a whole.« Siehe Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, S. 307.

474 Siehe Anm. 344, Kap. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Edward Stewart) die Gälen (in diesem Fall synonym für Schotten) in die Unabhängigkeit führen möge. Die Zeilen können aber auch den Wunsch nach einer kulturellen Emanzipation ausdrücken und den Ruf nach einer Person oder Institution, die der gälischen Sprache und Kultur zu neuer Geltung und Blüte verhilft. Somit kann abschließend konstatiert werden, dass beide Gruppen historische Begebenheiten wie die Clearances und den Jakobitenaufstand von 1745/46, aber auch Liedkategorien wie Exile und Emigration Songs oder Protest Songs (wie im Fall von Runrigs »Tìr an Airm«) nutzen und diese auf kontemporäre kultur- und sozialpolitische Situationen und Gegebenheiten umdeuten.[475] Ihre »authenticity of use« konstruiert sich demnach durch politische Parteinahme und Positionierung in den Songs, durch ihre Wirkmächtigkeit aufgrund von Appeal, Reichweite und der Gewinnung und Sensibilisierung neuer Hörerschichten, die durch gewöhnliche Parteipolitik möglicherweise nicht zu erreichen gewesen wären.[476] »[They] authenticate the use of the music with action«,[477] wie es Mark Willhardt (in Bezug auf die Musik Billy Braggs) ausdrückt. Dies geschieht etwa durch die Beteiligung Capercaillies an der TV-Produktion *The Blood Is Strong* und auf allgemeiner Ebene durch die zeitgenössische *Relevanz* der in den Liedern verhandelten Themen für die Menschen.

4.3.5 Authentizität als Zugehörigkeit

Abschließend soll eine letzte Form und gleichzeitig Funktion von Authentizitätszuschreibung betrachtet werden. Diese Ausprägung bezieht sich nicht auf die wahrgenommene Integrität des Performers oder durch eine vermeintlich originäre Spielweise und historische Akkuratesse, sondern auf die Funktion der Konstruktion sowohl von sozialer Distinktion als auch Zugehörigkeit. So schreibt Charles Lindholm:

> »Authenticity gathers people together in collectives that are felt to be real, essential, and vital, providing participants with meaning, unity, and a surpassing sense of belonging«[478]

Simon McKerrell konstatiert, dass traditionelle Musik selbst, ihre Performanz, das Sprechen und Schreiben darüber letztlich nichts anderes ist, als der Ausdruck von Zugehörigkeit als Ergebnis von Aushandlung im Zuge eines sozialen Prozesses. Authentizitätsvorstellungen seien dabei von besonderer Bedeutung.[479] Auch Martin Stokes erklärt:

> »[Authenticity is] a discursive trope of great persuasive power. It focuses a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike ›this is what

475 Mit Bezug auf den historischen Inhalt vieler neukomponierter Capercaillie- und auch Runrig-Songs ist in diesem Zusammenhang auch auf die Bemerkung Robert Burns' hinzuweisen »[that] new folk songs become imbued with notions of authenticity when they draw on specific historical themes and are crafted in the appropriate language.« Siehe Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 157.

476 Vgl. Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness«, S. 144.

477 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 41.

478 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, S. 1.

479 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 4f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> is really significant about this music‹, ›this is the music that makes us different from other people‹«.[480]

Dieser Identifikation durch Distinktion geht nach Richard Middleton eine persönliche Aneignung von Musik voraus: »Really authentic music is appropriated music, that is, it is integrated into subjectively motivated social practise«.[481] Diese Form der Authentizität stellt also den Rezipienten in den Mittelpunkt. Aneignung von Musik erscheint jedoch nur dann sinnvoll, wenn diese eine Bedeutsamkeit für den Rezipienten hat. Im vorangegangenen Abschnitt wurde argumentiert, dass Runrig und Capercaillie vor allem durch ihre politische Positionierung – auch durch die Nutzung einer Minderheitensprache in Zeiten der kulturellen Marginalisierung – erreichten, dass ihre Musik eine Relevanz für die Menschen erlangte, insofern, als dass sie ihre eigenen lebensweltlichen Erfahrungen widerspiegelten. Dies führt uns zu Allan Moores dritter und letzter Form von Authentizität, der »authenticity of experience«[482] oder »second person authenticity«, die gegeben sei »when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that that listener's experience of life is being validated«.[483] Werde diese Reflexion der persönlichen Lebenserfahrung auch von anderen Personen geteilt, ermögliche dies – so Moore – eine gegenseitige Bestätigung.[484] Die Rezipienten authentifizieren sich also selbst und auch gegenseitig. Damit beschreibt Moore letztlich nichts anderes als einen Prozess der (kulturellen) Identifikation. Identifikation ist ein vielschichtiger sozialer Prozess. Die Untersuchung, auf welchen Ebenen solche Prozesse ablaufen können und inwiefern die Musik Runrigs und Capercaillies das Potenzial besitzt, zur Konstruktion kultureller Identitäten beizutragen und diese zu reflektieren, erfolgt im Abschlusskapitel des dritten Teils des Buches.

Im vorangegangenen Kapitel ist gezeigt worden, dass die Frage nach der Authentizität von Musik, insbesondere traditioneller Musik, noch immer von Bedeutung ist. Dies spiegelt sich nicht nur in den Veröffentlichungen von Autoren wie Stevenson, Scott, Moore oder Hill und Bithell wider, sondern auch in den Aussagen der Interviewpartner. Es konnte ferner dargelegt werden, dass die Authentizität eines Stückes und die seiner Darbietung nicht nur über eine historisch begründete Werk-, Stil- oder allgemein Performanztreue zugeschrieben werden kann, sondern – Moore und Willhardt folgend – auch über die Person des Musikers, seiner Biografie und kulturellen ›Involvierung‹. Das bedeutet darüber hinaus, wie Charles Lindholm bemerkt, dass neben formalen ebenso inhaltliche Aspekte bei der Beurteilung der Authentizität eines Werkes eine Rolle spielen. Weiterhin ist konstatiert worden, dass gerade durch die in Kapitel 4 ausführlich dargestellte hybride Umgangsweise Runrigs und Capercaillies mit den musikalischen

480 Stokes, Martin: »Introduction«, S. 7.

481 Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, S. 139.

482 Im Gegensatz zu Hagmann und Morrissey, die in ihrem Beitrag »Multiple Authenticities of Folk Songs«»Authenticity of experience« rekurrierend auf Regina Bendix als eine Authentifizierung der künstlerischen Performance durch das Publikum ansehen, vor allem in Form von verbaler oder nonverbaler/emotionaler Zustimmung und Identifikation, bezieht sich der Begriff bei Moore auf das Publikum selbst.

483 Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, S. 220.

484 Ebd., S. 219.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Traditionen, eine kulturelle Praxis, die nach Timothy Taylor durch »strategische Inauthentizität« gekennzeichnet ist, beide Gruppen der traditionellen gälischen Musik eine verstärkte Sichtbarkeit verschafft haben. Erhellend für die weitere Beurteilung ist darüber hinaus Willhardts Konzept der »Authenticity of Use«, wonach insbesondere über den politischen und sozialkritischen Inhalt vieler Runrig- und Capercaillie-Songs eine Form von Authentizität konstruiert werde. Abschließend ist jedoch wichtig festzuhalten, dass es – gerade bei Musik als zeitlich gebundene Verkaufskunst – keine objektive Form ›eingeschriebener‹ Authentizität gibt, sondern diese immer abhängig ist von subjektiven Wahrnehmungen, Deutungen und Zuschreibungen.

Nachdem im zweiten Teil des Buches aus verschiedenen Perspektiven ein genauerer Blick auf das Werk Runrigs und Capercaillies geworfen worden ist, soll dieses im nun folgenden dritten Teil in Kontext gesetzt werden zum weiteren Verlauf des Revivals gälischer Musik, wobei das Hauptaugenmerk auf Prozesse der Institutionalisierung gelegt werden soll, ehe abschließend noch einmal die musikalische und soziokulturelle Bedeutung der beiden Gruppen herausgearbeitet wird.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 44: Angus C. Macleod of Scalpay auf dem Mòd in Dunoon (1950).



Quelle: Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 21.

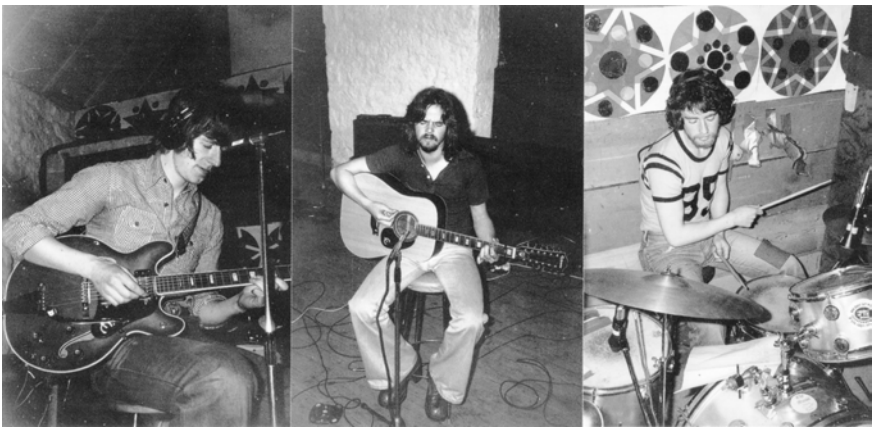
Abb. 45: Erstes Foto von Runrig mit Blair Douglas (l.) und Calum Macdonald (r.) vor dem elterlichen Haus Blairs in Braes, Skye (1973).



Quelle: Runrig Privatarchiv.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 46: Rory (l.), Donnie (m.) und Calum (r.) bei den Aufnahmen zu Play Gaelic (1977).



Quelle: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 281.

Abb. 47: Calum Macdonald und Murdo Macfarlane (1978).



Quelle: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 26.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 48: Runrig auf dem Fringe des Stornoway-Mòds (1979).



Quelle: Runrig Privatarchiv.

Abb. 49: Runrig in Hamburg, Stadtpark.



Quelle: Eigene Fotografie, 27. Juli 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 50: Cover des ersten Capercaillie-Albums Cascade (1984).



Abb. 51: Capercaillie im Jahr 1986.



Quelle: Folk Roots 38 (1986), S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 52: Capercaillies Marc Duff und Charlie McKerron zusammen mit Runrigs Malcolm Jones auf dem Winnipeg Folk Festival (1987).



Quelle: Morton, Tom: *Going Home*, S. 114.

Abb. 53: Capercaillie in Falkirk.



Quelle: Foto: Neil Henderson, 03. Mai 2009.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Runrig, Capercaillie und die gälische Musiktradition auf dem Weg ins 21. Jahrhundert

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5. Das Revival gälischer traditioneller Musik als Prozess von Außendarstellung und Institutionalisierung

Musikalische Revival beruhen zu Beginn oft auf den Initiativen einzelner Akteure und zeigen Eigenschaften von Grassroots-Bewegungen. Dies ist am Beispiel des gälischen Revivals ausführlich dargestellt worden, beispielsweise durch das Wirken von Core Revivalists wie Hamish Henderson und Sammlern wie John Lorne Campbell, durch Publizisten wie Brian Wilson, dem Gründer der West Highland Free Press, vor dem Hintergrund der Gaelic Renaissance der 1970er Jahre, letztlich aber auch durch die in diesem Buch untersuchten Gruppen, deren Werk im vorangegangenen Teil aus musikwissenschaftlicher Perspektive eingehend untersucht worden ist.

Gleichzeitig ist es neben dem Wirken auf der Grassroots-Ebene immer auch schon zu Prozessen der Institutionalisierung gekommen, beispielsweise durch die Etablierung der An Comunn Gàidhealach und der Mòds oder auch der School of Scottish Studies. Seit den 1980er Jahren ist eine verstärkte Dynamik dieser Institutionalisierung des gälischen Revivals zu beobachten – auch aus einer wachsenden »awareness« des anhaltenden Sprachniedergangs heraus.[1] Dies wird deutlich in dem verstärkten Bemühen um die Förderung der gälischen Sprache und der Entstehung von Pressure Groups und Organisationen wie der *Comunn na Gàidhlig*, gegründet 1984 zur Stärkung und Verbreitung der gälischen Sprache und Kultur, der *Clì Gàidhlig*, ebenfalls 1984 als *Comann an Luchd-Ionnsachaidh* [The Gaelic League and The Gaelic Learners' Association] gegründet (jedoch 2016 abgewickelt), der Entstehung von Gaelic Playgroups und der *Comann nan Sgoiltean Àraich* [The Gaelic Playgroups Association], der *Pròiseact nan Ealan* [Gaelic Arts Agency] zur Förderung der gälischen Künste mit Sitz in Stornoway sowie der verstärkten Etablierung von Gaelic Medium Education, das heißt der Erteilung von Fachunterricht durch das Medium der gälischen Sprache, an Primar- und Sekundarschulen.

Das folgende fünfte Kapitel untersucht die Institutionalisierung des gälischen Revivals auf verschiedenen Feldern vor allem aus musikalischer Perspektive. Dabei wird der Fokus auf diverse Bereiche gelegt, wie etwa die Bedeutung der Fèisean und Festivals, der Labels und des Rundfunks sowie die des Bildungsbereichs (Abb. 54). Dieser dritte Teil

1 Martin, Kate/Cormack, Arthur: »Fèisean nan Gàidheal – Strengthening Communities, Transforming Tradition«, in: Concept 13/3 (2003), S. 30–35, hier S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Buches konzentriert sich auf den ›Weg‹ der gälischen Musiktradition in das 21. Jahrhundert, wobei einer der wichtigen Aspekte die Institutionalisierung in den genannten Bereichen darstellt. Gleichwohl entstehen diese Phänomene nicht im luftleeren Raum, sondern sind die Folge historischer Entwicklungen, deren Prozesse und Ergebnisse in die Gegenwart hineinreichen. Daher werden diese auch in ihrer Geschichtlichkeit in der gebotenen Kürze betrachtet.

Abb. 54: Dimensionen der Institutionalisierung des gälischen Revivals aus musikalischer Perspektive.



5.1 Die *Fèisean*-Bewegung

In seinem Artikel in der West Highland Free Press über den Zustand der gälischen traditionellen Musik bemängelt Autor David Garrett im Jahr 1980 nicht nur das Fehlen einer jungen Band, deren Fokus zum einen auf traditionellem musikalischem Material und zum anderen auf einer kontemporären Spielweise, Stilistik und Darbietung liegt – eine Lücke, die wenige Jahre später mit der Gründung der Band Capercaillie wenn nicht geschlossen, dann doch verringert worden ist – sondern auch eine fehlende Institutionalisierung des Revivals sowie Möglichkeiten der Zusammenarbeit und Partizipation.[2] Gleichzeitig unterstreicht er die Bedeutung der Transmission gälischer Musik und Kultur an die jüngeren Generationen:

> »Gaelic Song, when delivered in the ›traditional‹ manner, has a following which is comparatively inactive in many communities, and the emphasis lies surely with the younger folk of today. That they should be able to identify with and be part of their culture is of prime importance.«[3]

2 Garrett, David: »From Jig to Runrig« (wie Anm. 116, Kap. 3), S. 2.

3 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es bedürfe, so Garrett, einer übergeordneten Organisation vergleichbar mit der Comhaltas Ceoltóirí Éireann in Irland, die sich sowohl der Förderung der traditionellen Musiken wie auch der irischen Sprache verschrieben hat.[4] Zwar gibt es seit 1966 die Traditional Music and Song Association of Scotland, die sich durch die Veranstaltung von Konzerten, Workshops und Cèilidhs auszeichnet (und gleichzeitig auch Engagement in der Jugendförderung zeigt, etwa durch die jährliche Tour der Teilnehmer des seit 2001 ausgetragenen BBC Radio Scotland Young Traditional Musician of the Year Awards in Verbindung mit einer regelmäßig erscheinenden CD-Produktion), der Schwerpunkt hierbei liegt jedoch auf der Instrumental- wie auch der Songtradition der Lowlands, wovon auch die einzelnen Zweigstellen der Organisation zeugen, die sich ausnahmslos in dieser Region befinden. Auch gibt es die An Comunn Gàidhealach, welche die jährlichen Mòds zur Förderung der gälischen Musik und Sprache organisiert, die jedoch kompetitiven Charakter besitzen und – wie im entsprechenden Abschnitt dieses Buches beschrieben – in ihrer Ausrichtung nicht unumstritten waren und es zum Teil noch immer sind, zumal sie zum Zeitpunkt des Erscheinens von Garretts Artikel den Ruf hatten, zu konservativ und förmlich zu sein.

Andererseits schreibt Jonathan Dembling in seinem Artikel über das Revival instrumentaler Musik und gälischer Sprache in Schottland im Jahr 2010:

> »Music has a long association with language revitalization movements in Scotland and Nova Scotia. The strong oral tradition and broad international popularity of Celtic music has sparked interest among language learners as well as drawing many to the language through its musical traditions. Songs have always been a part of the language learning process […]«[5]

Eine wichtige Entwicklung innerhalb des gälischen musikalischen Revivals und eine Symbiose aus Musik und Sprachförderung, die mit ursächlich für Demblings Feststellung ist, stellt die Etablierung der *Fèisean* dar.

Wie viele der Initiativen zur Revitalisierung der gälischen Sprache und Kultur war auch die Durchführung der ersten Veranstaltung dieser Art auf der Hebrideninsel Barra im Jahr 1981 ein Resultat des Engagements einzelner Personen. Wie Calum Macdonald feststellt, sind es eben oft diese Einzelpersonen, die den Unterschied machen können: »Any significant change and any big idea has to come from the grass roots, from the people on the ground and be allowed to grow.«[6]

Es war die Sorge um den Fortbestand und die Weitergabe der traditionellen gälischen Musik, die für Piper Angus MacDonald den Anstoß gab, zusammen mit Father Colin MacInnes ein zweiwöchiges Event ins Leben zu rufen, dem sie den Namen *Fèis* (gäl. ›Fest‹, ›Festival‹) gaben. So erinnert sich MacDonald:

> »I'd been staying in Glasgow to study at university and then to work. I played the pipes here and there. But when I returned home after ten years, I found no music

4 Ebd.

5 Dembling, Jonathan: »Instrumental Music and Gaelic Revitalization in Scotland and Nova Scotia«, in: International Journal of the Sociology of Language 206 (2010), S. 245–255, hier S. 248.

6 Zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement* (wie Anm. 381, Kap. 2), S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> or events – nothing. Uist and Moidart had hardly any piping though they'd always been so musical. That shocked me.«[7] [Englische Untertitel des gälischen Originals]

Auch Father Colin MacInnes führt das mangelnde musikalische Angebot für Kinder und Jugendliche auf der Insel Barra zu der Zeit als Grund für die Etablierung des ersten *Fèis Bharraigh* an »[…] since this is probably the only island with no music tuition in the schools. These classes certainly filling a gap in the children's education.«[8] Zwei Wochen lang wurden daher den einheimischen Kindern von Barra sowie Jugendlichen von den Inseln Vatersay und Eriskay während der Sommerferien Kurse im Instrumentalspiel (Pipes, Clàrsach, Fiddle, Whistle, Akkordeon), Tanz, Drama und Gaelic Song (unter anderem mit Kenna Campbell als Tutorin) angeboten. Neben den Kursen fanden abends Cèilidhs, Diskos, Konzerte und andere Veranstaltungen statt, die speziell auf die Bedürfnisse und Wünsche der Jugendlichen zugeschnitten waren.[9] Die Eltern der Kinder, insbesondere die Mütter, waren in die Durchführung der Veranstaltungen intensiv miteingebunden. Somit erfüllte das Fèis nicht nur einen edukativen Zweck, sondern stärkte durch diese soziale Komponente auch den Zusammenhalt der Community untereinander sowie das Verhältnis der Mitglieder zu ihrer musikalischen Tradition und der gälischen Sprache und Kultur.[10] Dass die gälische Musik auf dem Fèis Bharraigh nicht nur in ihrer traditionellen Spiel- und Singweise, sondern auch in zeitgenössischer Form und in einer den Jugendlichen vertrauten Stilistik vermittelt wurde, sei, so Simon Mackenzie, Leiter des Dramakurses, für deren Zugang zur musikalischen Tradition von besonderer Bedeutung gewesen. So erklärt er in einer Archivaufnahme als Bestandteil einer Dokumentation zum 25. Jahrestag des ersten Fèis:

> »They're about 15 or 16 years old, and they're more interested in pop and so on. If only they had something similar in Gaelic! The closest to that would be Runrig's music. They've become very keen on that kind of music. One class here has drumming and synthesizers, and they're lapping it up. They are being taught old Gaelic songs, presented differently.«[11] [Englische Untertitel des gälischen Originals]

Das Konzept des Fèis Bharraigh erfreute sich großer Beliebtheit und wurde noch im gleichen Jahr wiederholt. Schnell hatte sich dieser Erfolg herumgesprochen und es entstanden die ersten Ableger – so etwa das *Fèis Rois* im Jahr 1986 im damaligen Distrikt Ross & Cromarty, heute das größte aller Fèisean und »the leading agent for Gaelic music development in the Highlands«,[12] sowie im Jahr 1989 das *Fèis Earraich* auf der Isle of Skye und

---

7 »Fèis.mv4«, https://www.youtube.com/watch?v=weB9sfVOnU8&feature=youtu.be, hochgeladen von FèisTV am 17.05.2012, Stand: 07.09.2020, Min. 0:46-1:10.

8 Zitiert nach: o. V.: »Feis Bharraidh – A Success Story throughout the Year«, in: West Highland Free Press, 27. November 1981, S. 7.

9 Hutchinson, Roger: »Feis Bharraidh – A Feast of Music«, in West Highland Free Press, 10. Juli 1981, S. 3.

10 »Fèis.mv4« (wie Anm. 7, Kap. 5), Min. 3:03-3:27.

11 Ebd., Min. 4:14-4:44.

12 Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, S. 259.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das *Fèis Tìr a' Mhurain* auf South Uist und Benbecula.[13] Mit *Fèisean nan Gàidheal* wurde 1991 eine Dachorganisation gegründet, die bei der Durchführung der einzelnen Fèisean administrative, logistische (etwa bei der Versorgung mit Instrumenten), finanzielle und personelle (zum Beispiel durch die Vermittlung von Tutoren) Unterstützung bietet und die Aktivitäten im Zusammenhang mit diesen beständig weiterentwickelt und evaluiert.[14] Heute existieren 47 Fèisean[15] mit einer aktiven jährlichen Teilnehmerzahl von etwa 6.000 Kindern und Jugendlichen.[16] Entsprechend dem Ergebnis einer Studie des Traditional Music Forums aus den Jahren 2015/2016 waren im Untersuchungszeitraum 17.240 Jugendliche unter 18 Jahren im Prozess der Vermittlung traditioneller Musik involviert. Demnach sorgen die Fèisean für den Unterricht von über einem Drittel von ihnen in ganz Schottland.[17] Die dafür angestellten Tutoren sind exzellente Musiker der Szene und häufig selbst professionell im Geschäft tätig, wie etwa Capercaillies Charlie McKerron.[18] Nicht selten haben diese Tutoren selbst die Fèisean regelmäßig absolviert, wie etwa die gälische Sängerin Rachel Walker oder auch die Akkordeonistin Mairearad Green, die im Interview erklärt:

> »[…] without the Fèis I probably would never have played the accordion. And although it was only once a year for one week it was enough inspiration to keep you going with the rest of the year until the next Fèis. So, it's really an amazing organisation and then we both teach at it today. So it feels it's gone full circle.«[19]

Die Vermittlung der gälischen Sprache an die Kinder und Jugendlichen verschiedener Altersstufen und Sprachniveaus war seit Beginn ein zentrales Anliegen der Fèisean. Auch dieser Aspekt wird in den verschiedenen Events in unterschiedlichem Maß umgesetzt – von Kursen à 45 Minuten bis hin zu Fèisean, die vollständig auf Gälisch abgehalten werden, wie etwa das Fèis Tìr a' Mhurain auf South Uist oder das *Fèis na h-Oige* in Inverness. Zusätzlich werden durch Fèisean nan Gàidheal in Zusammenarbeit mit Organisationen wie *Bòrd na Gàidhlig* oder *Comunn na Gàidhlig* Projekte und Initiativen innerhalb der Com-

13 Für einen Überblick über die Anfänge der Fèisean und ihre Entwicklung bis in die frühen 2000er Jahre siehe Martin, Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*.

14 Fèisean nan Gàidheal: *Programme Plan 2018–2021*, https://www.feisean.org/wp-content/uploads/FnG-ProgrammePlan201821.pdf, S. 1, Stand: 08.09.2020.

15 Im Jahr 2007 fand mit dem *Fèis Lunnainn* in London auch erstmals ein Fèis außerhalb Schottlands statt. Siehe Fèisean nan Gàidheal: »Faileas« (Newsletter), Issue 26 (September 2007), S. 4. Vgl. o. V.: »London Fèis«, in: The Living Tradition 74 (2007), S. 10.

16 Fèisean nan Gàidheal: *Programme Plan 2018–2021* (wie Anm. 14, Kap. 5), S. 1. Insgesamt wurden in den Jahren 2015/2016 durch die Aktivitäten von Fèisean nan Gàidheal etwa 74.000 Menschen erreicht. Siehe ebd., S. 3.

17 Ebd., S. 1.

18 Vgl. BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 37:50-38:30. Für einen Einblick in das Ensemblespiel in einem von McKerron geleiteten Gruppenkurs während des *Fèis Chataibh* in Golspie/Sutherland siehe auch »Fèis Obair-còmhlain aig Fèis Chataibh 2015«, https://www.youtube.com/watch?v=3JzjOFyNBRc, hochgeladen von FèisTV am 05.11.2015, Stand: 21.09.2020.

19 Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 817–820.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

munities zur Förderung der gälischen Sprache unterstützt.[20] Besonders wertvoll ist die Arbeit von Fèisean nan Gàidheal durch Projekte in Zusammenarbeit mit den Grund- und Sekundarschulen vor Ort im Rahmen von *Fèisgoil*. Diese beinhalten nicht nur Sprachkurse und -training sowohl für die Schüler als auch die Lehrer, sondern auch Fortbildungen in der Vermittlung traditioneller Musik für Lehrkräfte, Mini-Fèisean in einzelnen Schulen und Showcase-Veranstaltungen, durch die die Schüler aktiv und selbsttätig an die verschiedenen Ausprägungen gälischer Kunst und Kultur herangeführt werden. Zusätzlich werden Mitarbeiter der kommunalen Behörden geschult und ihnen Möglichkeiten aufgezeigt, die Ziele des National Gaelic Language Plan zu implementieren, dessen Ziel es ist, sowohl die Anzahl der Lernenden zu erhöhen wie auch den Gebrauch des Gälischen als Alltagssprache zu fördern.[21]

Durch die seit vielen Jahren erfolgreich durchgeführte *Youth Music Initiative* von Fèisean nan Gàidheal wurden im Jahr 2019/20 in 163 Grundschulen der Highlandregion Kurse angeboten, in denen insgesamt 4.063 Schüler zusammen mit 38 ausgebildeten Tutoren in Workshops Grundfertigkeiten auf traditionellen Instrumenten wie der Whistle, im gälischen Gesang sowie im Gruppenmusizieren erwerben konnten.[22] Projekte wie die *Mòd Academy* oder *Seinn* bereiten einzelne Schülerinnen und Schüler gezielt auf die Teilnahme an lokalen Mòds oder dem Royal National Mòd vor.

Durch verschiedene *Cèilidh Trails* (etwa des Fèis Rois) werden junge Künstler mit den Anforderungen professioneller Performances vertraut gemacht und auf eine mögliche Karriere auf dem Feld der traditionellen Musik vorbereitet. Sie erhalten Unterweisungen in Stage Performance, Kommunikation mit dem Publikum und diversen technischen Aspekten und brechen anschließend auf eine dreiwöchige Tour durch die Highlands zu verschiedenen lokalen Fèisean auf, während der sie dann auf sich allein gestellt sind.[23]

---

20 Fèisean nan Gàidheal: https://www.feisean.org/en/creative/gaelic-initiatives/, Stand: 08.09.2020.

21 »Fèisgoil – Blasad Gàidhlig«, https://www.youtube.com/watch?v=BvIwXID_56M&feature=youtu.be, hochgeladen von FèisTV am 26.08.2016, Stand 08.09.2020.

22 Fèisean nan Gàidheal: *Annual Report 2020*, https://www.feisean.org/wp-content/uploads/Annual-Report-2020-English.pdf, S. 11, Stand: 08.09.2020.

23 Wie viele prinzipiell gute Initiativen hat auch die der Fèisean und Cèilidh Trails eine Kehrseite, so erklärt Rachel Walker: »I think it's difficult because a lot of people get opportunities to do stuff through these Cèilidh Trails, through Fèisean, everybody gets to perform. But when it comes to real life and kind of making that next step, how many of them will actually do that? […] You know, they're in a safe environment, they're protected. They've got the gigs lined up for them, they have, you know, all their food provided for them, they have vista and everything's all lined up. But when it comes to kind of doing it for real, how many of them actually realise the effort that goes into making that happen? I'm not sure. And so I think the risk is that you come up with a lot of people who think they're ready to go and be a musician when actually the reality is they're not really being taught what is really involved with that […] You know, I've worked with a lot of people that have come out of Fèisean or come out of Plockton or come out of different places. And when it comes to actually looking after themselves or making sure they're ready to present themselves for an actual gig, they're not there. They don't kind of really get it. And so I guess that in some areas, there's maybe a disservice being done to young people by not giving them the real tools that they need to be able to do that once they come out of this safe environment as a young person.« Siehe Interview mit Rachel Walker, 10.09.2020, Videointerview via Zoom, Z. 657–676.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zusätzlich wird durch Fèisean nan Gàidheal seit 2005 jährlich das einwöchige *Blas*-Festival organisiert, welches Konzerte, Cèilidhs, Workshops und ein Education Programme in Zusammenarbeit mit lokalen Schulen anbietet und zeitgleich an verschiedenen Orten der Highlands und Islands durchgeführt wird. Es hat sich über die Jahre nicht nur zu einem der größten Events für gälische Kultur und traditionelle Musik entwickelt, es bietet jungen Künstlern auch die Möglichkeit, mit professionellen Musikern zusammenzuarbeiten und sich einem größeren Publikum zu präsentieren.[24] Die Konzerte des Blas-Festivals und die mehr als 200 Konzerte des *Cèilidh Trails* über den gesamten Sommer hinweg sind nicht nur eine einmalige Gelegenheit für junge Musiker, sondern sie bringen die traditionelle Musik direkt vor Ort in kleine, rurale Gemeinden, die sonst keinen Zugang zu einem solch vielfältigen, kulturellen Angebot haben.[25] Dies stärke, so Rita Hunter, Organisatorin des Fèis Rois, auch die Communities selbst und das Selbstvertrauen ihrer Mitglieder in ihr kulturelles Erbe:

> »The cultural, social, educational and economic benefits of the fèis experience are making an incredible impact on life in the Highlands, for young people, music tutors, schools and communities.«[26]

In der Studie *25 Years of the Fèisean. The Participants' Story: Attitudinal Research on the Fèis Movement in Scotland* von Broad und France aus dem Jahr 2005 zu den Einstellungen und Haltungen von Fèis-Teilnehmern und den personalen und interpersonalen Effekten der Fèisean wird ein Informant mit folgenden Worten zitiert:

> »A significant impact of the local Fèisean I think is that it brings together all those in an area concerned about Gaelic and local traditions, culture and values. By sharing concerns, a sense of community is nurtured, and without this many Highland and Island communities might be in danger of losing heritage and identity. And once it's gone, it's gone.«[27]

Der positive Effekt für die Communities komme, so Thomas McKean, auch deshalb zustande, weil die Fèisean allesamt größtenteils ehrenamtlich von Vertretern der Gemeinden selbst organisiert werden, was nicht zuletzt auch das Ortsbewusstsein und die lokale Identität ihrer Mitglieder befördere.[28] Zu diesem Ergebnis kommt auch François Mata-

---

24 Fèisean nan Gàidheal: https://www.feisean.org/en/events/blas/, Stand: 08.09.2020. Vgl. auch Heywood, Pete: »Blas 2007«, in: The Living Tradition 76 (2007), S. 24f.

25 Jenner, Alice: »Fèis Rois. Blazing a Cèilidh Trail«, in: The Living Tradition 48 (2002), S. 58. Vgl. Fèisean nan Gàidheal: https://www.feisean.org/en/feisgoil-en/gaelic-learning/gaelic-arts-culture-heritage/, Stand: 08.09.2020.

26 Zitiert nach: Ebd.

27 Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean. The Participants' Story: Attitudinal Research on the Fèis Movement in Scotland*, https://www.feisean.org/wp-content/uploads/25-Years-of-Feisean.pdf, S. 27, Stand: 21.09.2020.

28 McKean, Thomas: »Celtic Music and the Growth of the Fèis Movement in the Scottish Highlands«, in: Western Folklore 57/4 (1998), S. 145–259, hier S. 254. Heutzutage sind im Rahmen der verschiedenen Fèisean weit über 800 Personen im Ehrenamt beschäftigt. Vgl. Fèisean nan Gàidheal: *Programme Plan 2018–2021*, S. 3. Zum positiven Einfluss auf die lokale Identität und das Orts-

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rasso in seiner Studie *Northern Lights* aus dem Jahr 1996 und zitiert eine Informantin mit den Worten: »It has changed my ideas about the community in which I live, and the importance of culture within that community«.[29] Die Aussage spiegelt auch Simon Friths Ansicht wider, demnach soziale Gruppen sich als solche vor allem auch durch kulturelle Aktivitäten erkennen würden.[30]

Die Teilnehmer der verschiedenen Projekte und Workshops selbst werden nicht nur in ihren musikalischen Fähigkeiten, sondern auch in ihrer persönlichen Entwicklung gefördert und in ihren sozialen Kompetenzen gestärkt. Sie schließen Freundschaften, die sie über die eigentlichen, ein bis dreimal jährlich stattfindenden lokalen Fèisean hinaus während der zusätzlichen Kurse das ganze Jahr über und auch während der Sommerferien hindurch pflegen können.[31] Des Weiteren haben mehrere Studien gezeigt, dass die Fèisean zunehmend auch ein touristisches Potenzial entfalten und einen nicht unerheblichen wirtschaftlichen Beitrag zur Stabilisierung und Förderung insbesondere der ruralen Gebiete der Highlands leisten.[32]

---

bewusstsein von Fèis-Teilnehmern siehe auch Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean* (wie Anm. 27, Kap. 5), S. 24. Vgl auch Matarasso, François: *Northern Lights. The Social Impact of the Fèisean*, Bournes Green 1996, S. 4.

29 Zitiert nach: Matarasso, François: *Northern Lights. The Social Impact of the Fèisean* (wie Anm. 28, Kap. 5), S. 29.

30 »[social groups get] to know themselves as groups […] through cultural activity«. Zitiert nach: Karlsen, Sidsel: »Music Festivals in the Lappland Region. Constructing Identity through Musical Events«, in: Green, Lucy: *Learning, Teaching and Musical Identity. Voices across Cultures*, Bloomington (IN) 2011, S. 184–196, hier S. 189.

31 McKean, Thomas: »Celtic Music and the Growth of the Fèis Movement in the Scottish Highlands« (wie Anm. 27, Kap. 5), S. 253. Vgl. auch Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean*, S. 26f. Vgl. Hunter, Rita: »The Social Benefits of the Fèisean Movement«, in: Douglas, Anne (Hg.): *On the Edge. Culture and the Arts in Remote and Rural Locations*, Aberdeen 2002, S. 60–68, hier S. 63f. Vgl. Matarasso, François: *Northern Lights. The Social Impact of the Fèisean*, S. 3.

32 Dieser Beitrag betrifft nicht nur den rein finanziellen Aspekt, sondern vor allem auch den Beschäftigungssektor, was nicht nur die vielen Festanstellungen einschließt, die durch die Aktivitäten im Rahmen der Fèisean geschaffen werden konnten, sondern vor allem auch die Tätigkeit der nahezu 700 Tutoren. Vgl. Fèisean nan Gàidheal: *Programme Plan 2018–2021*, S. 4. Auch die Möglichkeit, als Tutor Anstellung zu finden, habe, so Arthur Cormack, das Verhältnis vieler Musiker zur Highlandregion als Ort zum Leben positiv beeinflusst: »And I think also, I mean, with our own work here, I think a lot of folk who have gone on to, if they participated in the Fèisean, gone on to be tutors or come back to the Highlands because they see, that there's an opportunity here to kind of make at least part of a living teaching traditional music and I suppose the kind of… just I suppose, the fact that the Fèisean are there and there's an opportunity for people to be employed, doing something they like doing gives folk the confidence to say, ›Well, actually I can resettle back in the Highlands and Islands because there is some work there that I can do.‹ It might not be full-time but between, if you're a musician, between performing and teaching you can make a musical living out of that, but whereas before the teaching got commissioned you only had the performing, but to make a living out of that is nigh on impossible.« Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 702–711. Vgl. Matarasso, François: *Northern Lights. The Social Impact of the Fèisean*. Vgl. Westbrook, Steve/Anderson, Sandy/Brownlee, Stuart u.a.: *The Economic and Social Impact of the Fèisean* (Final Report for Highlands and Islands Enterprise 2010), https://www.feisean.org/wp-content/uploads/HIE-Economic-Impact-of-the-Feisean 1.pdf, Stand: 08.09.2020. Vgl. Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, S. 185–187.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die oben genannte Studie zu den Haltungen der Fèis-Teilnehmer zeigt weiterhin, dass die Fèisean einen positiven Einfluss sowohl auf die Einstellung zur gälischen Sprache als auch zum Erlernen eines Instruments haben. So erklärten 79 Prozent der Befragten, die Fèisean hätten einen positiven Effekt auf ihre Haltung zum Gälischen; 87 Prozent gaben an, die Fèisean würden einen positiven oder gar stark positiven Einfluss auf ihre Motivation haben, ein Instrument zu erlernen oder an gälischem Gesang, Theater oder traditionellem Tanz teilzunehmen.[33] Viele der Fèis-Teilnehmer entwickelten sich nicht nur zu hervorragenden Musikern, sondern wurden durch ihr Engagement ermutigt, eine Karriere im Bereich der traditionellen Musik anzustreben oder ein Studium im Rahmen des im Jahr 1996 etablierten Kurses BA Scottish Music (heute BMus [Honours] Traditional Music) an der Royal Scottish Academy of Music and Drama (heute Royal Conservatoire of Scotland) zu beginnen.[34]

Doch haben die Fèisean auch mit Herausforderungen zu kämpfen. Paradoxerweise betrifft das gerade den Aspekt der gälischen Sprache, was die oben genannten Ergebnisse der Studie von Broad und France bezüglich der Einstellungen von Fèis-Teilnehmern zum Gälischen zumindest ein wenig relativiert. Die meisten Kinder und Jugendlichen besuchten, so Rachel Walker, die Fèisean aufgrund der instrumentalen, nicht der sprachlichen Komponente:

> »I think it's been difficult for them because at the end of the day a lot of people are going to go to the Fèis because they want to learn a guitar or they want to learn to play the clàrsach. Not necessarily because they want to learn to speak Gaelic. And although there are Gaelic language sessions that run alongside every Fèis not everybody is going to engage with them. And with the best one in the world you're not going to be able to make them engage with them, no matter what you do. […] Pretty much at every Fèis they will all end up singing a Gaelic song at the end of it. But that's not what they're all there for. And especially in children and young people, you can't force them to do something they are not necessarily wanting to do.«[35]

Auch der gälische Sänger Darren MacLean hebt diese Problematik im Interview hervor:

> »When I was teaching in Fèisean and you do the Fèis song, you just see the disinterest in the kids' faces and there's nothing really you can do about that.«[36]

Für weitere Studien und Berichte siehe siehe auch Fèisean nan Gàidheal: https://www.feisean.org/en/feisean-en/research/, Stand: 21.09.2020.

33 Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean*, S. 19–21.

34 So etwa die gälische Sängerin Rachel Walker. Laut Rita Hunter waren sieben der zehn Studierenden des ersten Jahrganges im Kurs BA Scottish Music Teilnehmer der Fèisean. Vgl. Hunter, Rita: »The Social Benefits of the Fèisean Movement« (wie Anm. 31, Kap. 5), S. 66.

35 Interview mit Rachel Walker (wie Anm. 23, Kap. 5), Z. 606–614.

36 Interview mit Darren MacLean, 14.09.2020, Videointerview via Zoom, Z. 899–901.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Obgleich beide betonen, dass das gälische Profil der Fèisean geschärft werden müsse,[37] geben sie zu bedenken, dass dies immerhin ein Anfang sei und die Teilnehmer trotzdem etwas für sich selbst mitnähmen und Aufmerksamkeit für die Sprache generierten. Rachel Walker hierzu:

> »I don't think there's a child that goes away from the Fèis not knowing a couple of words in Gaelic or not knowing that Gaelic is important or not learning a Gaelic tune. So while they might not be completely engaged in learning the language, they certainly picked up aspects of the culture that maybe they wouldn't have before. So I think in amongst the pretty tough task in some areas of Scotland, they are still managing to raise awareness. And that will come back later for a lot of young people. They'll remember that.«[38]

Diesen Herausforderungen zum Trotz[39] haben die Fèisean die Landschaft der traditionellen Musik in den vergangenen 40 Jahren nachhaltig geprägt und verändert. Die Vielzahl an jungen Instrumentalisten, die in den unzähligen Pub-Sessions, im Radio oder im Fernsehen auf BBC Alba zu sehen oder hören sind, das Center of Excellence in Traditional Music in Plockton, der BMus-Kurs an der RCS, all diese Errungenschaften wären ohne die Fèisean in der Form nicht denkbar gewesen, so Arthur Cormack, Chief Executive von Fèisean nan Gàidheal im Interview.[40] Die Fèisean hätten laut Capercaillies Donald Shaw auch das Image, das traditionelle Musik unter Jugendlichen noch in den 1980er Jahren hatte, grundlegend verändert. So urteilt er in einem Artikel der Pittsburgh Post-Gazette über die Situation in Schottland im Vergleich zu Irland noch im Jahr 1988:

> »You'll walk into a pub in Ireland and you'll find a session. It's quite natural to go in and play traditional music and hear it. There's thousands of players, but it's not so natural in Scotland.«[41]

Und seine eigenen Erfahrungen reflektierend erklärt er in einer Dokumentation aus dem Jahr 2013:

> »I've said this before, you know, 30 years ago going to Oban High School there, down there, you know, I would have made an attempt to hide my accordion going

37 Dieser Punkt wurde auch durch die oben erwähnte Studie *25 Years of the Fèisean* noch einmal verdeutlicht. So gab ein Informant an: »The Gaelic language should be used much more by the tutors and participants. For the most part I find the use of Gaelic at Fèisean tokenistic and piece-meal.« Siehe Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean*, S. 30.

38 Interview mit Rachel Walker, Z. 614–620.

39 Dazu gehört unter anderem auch die kontinuierliche Förderung und Fortsetzung des Unterrichts über das gesamte Jahr hinweg, das heißt über die eigentlichen, zeitlich begrenzten Fèisean hinaus. Vgl. auch Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean*, S. 31.

40 Interview mit Arthur Cormack, Z. 694–702.

41 Zitiert nach Mervis, Scott: »Fast-rising Scottish Band Has Irish Flair« (wie Anm. 148, Kap. 3), S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> into the school for fear of ridicule. Now, you know, it's strange if you don't go into school with an accordion or a fiddle or a clàrsach, you know.«[42]

Im Booklet zu *Grace and Pride* führt er diesen Eindruck weiter aus und erläutert, wie sich die Situation aus seiner Sicht verändert habe:

> »In many ways traditional music as a teenager bought me a strong feeling of community and belonging, but with whom? Not with my friends that's for sure. […] but what of my peers? Why did they think I was so weird dragging an accordion on the school bus everyday like it was some kind of nerdish scientific contraption? […] I was about as cool as Cliff Richard. Not ›normal‹. That was then. […] Finally the day has come where if you play traditional music you are normal. No, more than that – you are special.«[43]

Auch Calum Macdonald sieht in der Etablierung der Fèisean eine großartige Errungenschaft und skizziert deren Bedeutung in Kate Martins Buch *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement* aus seiner Perspektive. So sei insbesondere der radikale Protestantismus auf Lewis und Harris, aber auch North Uist eine der Ursachen gewesen für den Niedergang instrumentaler Musik in den Gemeinden:

> »Protestant communities still in the shadow of the Reformation (it is telling that the first fèis was held in Barra) kept the flag of culture flying but not with musical accompaniment. In Uist I never saw a fiddle, far less heard one – the accordion was the instrument of the village dances and the weddings. Only piping survived the ravages of Calvin, but only for those wearing the kilt and a member of the club. […] Look what has happened to the kids: your kids, my kids, our kids, a generation of Highland kids. They are *Na Gàidheil Ùra*, the New Highlanders; happy to wear the badge of identity, confident to carry their fiddles to a Red Hot Chilli Peppers Concert; quick to take the Gaelic option in school. They have no cultural schizophrenia; they are eager to belong, eager to share. That cultural change is no mean feat, it is a huge achievement.«[44]

---

42 Ebd., Min. 40:28-40:49. Mögen es auch individuelle Eindrücke sein, berichtet Sänger Darren MacLean über seine Schulzeit in den 1990er Jahren auf der Isle of Skye ähnliches: »And it was all people just wanted to play rock music and pop music and stuff. And you kind of felt a wee bit ashamed because that wasn't the music that you were playing. […] I did feel quite not… ashamed is not… embarrassed is probably a better word. […] I just did feel it was kind of uncool to be… It was uncool to be a Gaelic speaker. And it was uncool to be in traditional music, as well.« Siehe Interview mit Darren MacLean (wie Anm. 36, Kap. 5), Z. 254–258, Z. 288f. Julie Fowlis, eine der bekanntesten zeitgenössischen gälischen Sängerinnen, berichtet gleichlautend: »When I was in school, which isn't that long ago, it was so not cool to play the pipes, it was so very uncool to sing Gaelic, I mean you just didn't admit it to anybody and we would get a slagging for taking your pipes out or wearing the kilt or anything like that and you got a hard time for it. But now it's kind of different…it's kind of cool and trendy to be doing that sort of thing now. That mindset to change from black to white in such a short time is a big thing, it's a really big thing.« Zitiert nach: Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean*, S. 43.

43 Zitiert nach Capercaillie: Booklet zu *Grace And Pride*, S. 11f.

44 Zitiert nach Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, S. 10, 12.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Errungenschaften der Fèisean (oder auch des gälischen Revivals im Allgemeinen) können zwar – wie in den oben zitierten Aussagen – in kollektiver Hinsicht bewertet werden, doch sind es schließlich Einzelerfahrungen und -schicksale, die eine kollektive musikalische Identität (in diesem Fall die schottischer/gälischer Kinder und Jugendlicher) konstituieren und prägen. Es sind demnach die Aussagen Einzelner, die am besten die gesamte Tragweite und Bedeutung dieser Graswurzelbewegung auszudrücken vermögen. So erklärt die Sängerin und Mòd-Gewinnerin Rachel Walker im Interview:

> »For me the Fèis was the difference between me doing what I do now and being a scientist or something. […] There's no way I'd be doing what I'm doing now had it not been to the Fèis. It opened my eyes not just to Gaelic song but to the whole culture, to the Gaelic language to a certain extent. And yeah, I am all the better for those experiences I had.«[45]

Auch Julie Fowlis bezeichnet die Fèisean als immens positiven Einflussfaktor auf ihre Karriere als Musikerin – nicht aufgrund ihrer aktiven Teilnahme als Jugendliche, wohl aber durch ihre Tätigkeit als Mitarbeiterin, etwa als Education Development Officer des Fèis Rois:

> »I don't know if I'd be playing music at all (without the Fèis)… maybe not so much in my younger years, but if I hadn't had those years of experience… when I was 20 years old, helping behind the scenes… and getting back into the scene… I would still be playing pipes and singing a bit but I wouldn't be making a career out of it, certainly.«[46]

Und auch Sängerin und Clàrsach-Spielerin Rachel Newton erklärt in der Studie von Broad und France, dass die Fèisean den Ausschlag gaben, Musik auf professioneller Ebene zu betreiben und dies als Karrieremöglichkeit in Betracht zu ziehen.

> »If I hadn't gone to the Fèis…I don't really know where I would be now. I cannot really imagine what I would be doing. I don't know if I'd be doing music at all. I would maybe be doing music as a hobby but I don't know if I would be studying it at degree level…because the Fèis was…what kept me interested in music. You went to the Fèis and you remembered the reason why you did music, just because it was so fun and sociable as well.«[47]

Die Fèisean hatten nicht nur massiven Einfluss auf viele der heute prägenden Protagonisten der traditionellen und gälischen Musikszene sowie auf eine Vielzahl von jungen Menschen, die diese seit dem ersten Fèis auf der Hebrideninsel Barra im Jahr 1981 durchlaufen haben, und nun die Einsicht über die Bedeutung der gälischen Sprache und traditionellen Musik als Teil des kulturellen Erbes an ihre Kinder weitergeben können, sie

45 Interview mit Rachel Walker, Z. 566–574.

46 Zitiert nach: Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean*, S. 43.

47 Zitiert nach: Ebd., S. 44.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

haben etwa durch das *Adult Fèis* im Rahmen des Fèis Rois,[48] das altersmäßig dort ansetzt, wo die Junior und Senior Fèisean aufhören, auch einen intergenerationalen Effekt, wodurch beispielsweise das Musizieren zu Hause innerhalb der Familie gestärkt werden kann. Darüber hinaus dienen die Fèisean auch als Modell für weitere soziale Events mit Workshopcharakter, um lokale Sprachen oder Dialekte sowie musikalische Praxen unter Einbezug der Community zu fördern wie etwa das *Gordon Gaitherin* in Aberdeenshire, das *Youth Gaitherin* im Rahmen des *Adult Learning Project* in Edinburgh[49] oder die 1996 initiierte jährliche, knapp einwöchige gälische Summer School *Ceòlas* auf South Uist, »in a sense a fèis for adults and for those who have achieved particular skill levels«.[50] »The advancement of education for the public benefit in relation to the arts and cultures of the Gaelic speaking communities of Scotland and its worldwide influences«[51] als Ziel, hat Ceòlas mit seinem Instrumentalunterricht sowie seinen Kursen in gälischem Gesang und Tanz, sowie Vorlesungen, Konzerten und Cèilidhs nicht nur einen starken schottisch-gälischen Schwerpunkt, sondern unterhält auch starke Verbindungen mit der (gälischen) Kultur von Cape Breton, wodurch die Summer School auch eine internationale Dimension erhält. Ceòlas ist aus einer ähnlichen Motivation heraus entstanden wie die Fèisean und baut auf die drei gleichen Prinzipien von a) der Einbindung der Community, b) einer hohen musikalischen Qualität der Kurse und c) der Förderung der gälischen Sprache und Kultur.[52]

Durch ihre Anlage und Vorbildfunktion sind die Fèisean laut John Angus McKay somit nicht nur »a prime example of the process of the mainstreaming of Gaelic arts«,[53] sie sind in den Worten von Capercaillies Donald Shaw »the single biggest catalyst for the renaissance of traditional music«.[54]

5.2 Transformations- und Institutionalisierungsprozesse im Kontext von Musikfestivals

Wie in den vorangegangenen Kapiteln des Buches ersichtlich wurde, war für die Gälen Gesang Teil des täglichen Lebens. Neben Liedern, die innerhalb der Familienstruktur ei-

48 Dieses Fèis für Erwachsene wurde erstmals 1991 durchgeführt. Fèis Rois-Organisatorin Rita Hunter erklärt über die Beweggründe: »After graduating from the Junior and Senior Fèis, there was no follow-up. This coincided with a number of parents asking about the possibility of classes for themselves – They saw their kids having a great time, heard them playing tunes in the house and decided ›I fancy a go at that as well‹. The Adult Fèis Rois was born, […] welcoming people from all over the Highlands and Scotland«. Zitiert nach: Beattie, Bryan: »Adult Feis Rois«, in: The Living Tradition 7 (1994), S. 50f. Inzwischen werden solche Adult Fèisean auch andernorts durchgeführt, beispielsweise in Fort Augustus.

49 Vgl. Martin, Kate/Cormack, Arthur: »Fèisean nan Gàidheal« (wie Anm. 1, Kap. 5), S. 33.

50 John Angus MacKay zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, S. 17.

51 Beattie, Bryan/Westbrook, Steve/Anderson, Sandy u.a.: *The Social and Economic Impact of the Arts in the Western Isles* (A Report for Comhairle nan Eilean Siar and Western Isles Enterprise 2004), https://bit.ly/365kwJo, S. 19, Stand: 24.09.2020.

52 Ebd., S. 19f.

53 Zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, S. 17.

54 Zitiert nach: BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 39:10-39:18.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ne explizit soziale Funktion hatten, wie etwa Wiegenlieder [gäl. *òrain-thàlaidh*], waren es insbesondere Occupational Songs, beispielsweise Waulking Songs, Churning Songs [gäl. *òrain-mhiosraidh*] oder Milking Songs [gäl. *òrain-bhleoghainn*], die die täglichen Routinen körperlicher Arbeit begleiteten. Oft wurden solche Lieder, prominent etwa die Waulking Songs, auch außerhalb des Arbeitskontexts gesungen – etwa bei Cèilidhs,[55] die, neben anderen sozialen Ereignissen innerhalb der Gemeinde wie etwa Hochzeiten, das Herzstück innerkommunaler Interaktion darstellten. Mit den in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen soziokulturellen Veränderungen innerhalb der gälischen Communities und schottischen Gesellschaft ging auch eine Transformation des Performancekontexts traditioneller schottischer und gälischer Musik einher. Dies bedeutete insbesondere auch eine Verlagerung vom privaten, familiären und kommunalen hin zum öffentlichen Raum sowie eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Funktionsverschiebung hin zur Unterhaltung in häufig urbanem Umfeld.[56] So schreibt Owe Ronström:

> »a large part of the many important changes in the use and understanding of music through the last centuries can be seen as changes in musical events, rather than the music ›itself‹«[57]

Besonders deutlich wird dieser Prozess in der Etablierung von Festivals, die in Schottland seit den 1960er Jahren eine zunehmende Dynamik entfaltet hat. Diese Veränderung des Performancekontexts hat nicht nur Auswirkungen auf das musikalische Material und dessen Darbietung (Struktur, Repertoire, Interpretation etc.), sondern sie führt einerseits zu einer verstärkten Kommodifizierung und Mediatisierung von Kultur[58] und bietet schottischen und gälischen Künstlern andererseits eine Plattform zur Außendarstellung und kulturellen Repräsentation.

Festivals, die nach Oskár Elschek ein grundlegendes Phänomen des Musiklebens im 20. Jahrhundert darstellen,[59] sollen im Zusammenhang mit traditioneller Musik, Lesley Stevenson folgend, verstanden werden als

> »a musical event which takes place on two or more consecutive days, and has a programme dominated by folk and traditional music, consisting of any combination of concerts, competitions, ceilidhs, sessions, workshops, and/or lectures.«[60]

---

55 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 78.

56 Dies ist eine Entwicklung, die auch Sweers für den englischen Raum beschrieben hat: »In England […] the location of the folk revival shifted from an oral, intimate performance situation to large festival stages with a comparatively distanced and passive performer-audience relationship.« Siehe Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 209.

57 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden« (wie Anm. 326, Kap. 2), S. 50.

58 Vgl. Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology«, in: The World of Music 43 (2001), S. 153–169, hier S. 154.

59 Ebd., S. 153.

60 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 68. Eine etwas allgemeiner angelegte Definition von ›Festival‹, die auch auf Intentionen und Wirkungen eingeht, findet sich bei Mair. Demnach seien Festivals »short term, recurring, publicly accessible events that usually celebrate and/or perform particular elements of culture that are important to the place in which they are held or the

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sie seien, so Timothy Cooley, als »symbolic representation of objects, beliefs, or truths of special significance to a group«[61] zu betrachten, womit sich eine Parallele zu den Ausführungen zu Traditionen und musikalischen Revivals in dieser Arbeit auftut, denn traditionelle Songs und Musik spiegeln nicht nur die Ansichten und den Glauben einer bestimmten kulturellen Gruppe wider, etwa den an ›Second Sight‹ oder die Bedeutung von Musik als gemeinschaftlicher Akt, wie sie in gälischen Waulking Songs artikuliert wird, sondern Festivals sind ebenfalls Ausdruck der Dynamik von Kontinuität und Wandel, die traditionelle Musik im Wesentlichen konstituiert, und damit laut Bohlman »essentially revivalistic«.[62] Die folgende Darstellung zeichnet die Entwicklung schottischer Folk Festivals nach auch im Hinblick auf die Inkludierung sowohl gälischer Künstler und Gruppen als auch Electric Folk- und Folk Rock-Bands. Neben auf performative Authentizität (im Sinne einer »authenticity of genre« nach Willhardt bzw. »authenticity of execution« nach Moore) fokussierte Veranstaltungen traten im Laufe der Zeit kommerzielle Events, die eine Vermischung verschiedener Musikkulturen und -stile beförderten.

5.2.1 Festivals im Spannungsfeld von Authentizitätsvorstellungen, Transkulturalität und Kommerzialisierung

Im heutigen Schottland gibt es eine Vielzahl von Festivals[63] von urban und kommerziell orientiert bis hin zu Non-Profit-Events in ruraler Umgebung. Die Größe variiert dabei von weniger als 100 Teilnehmern bis hin zur zweieinhalbwöchigen Celtic Connections mit 38.000 individuellen Besuchern (ohne Schüler) im Jahr 2019.[64] Sie unterscheiden sich zudem im Grad an Partizipation, von den Mòds und Fèisean auf der einen Seite des Spek-

communities which hold them; that provide opportunities for recreation and entertainment; and that give rise to feelings of belonging and sharing.« Siehe Mair, Judith: »Introduction«, in: Mair, Judith (Hg.): *The Routledge Handbook of Festivals*, New York/Abingdon 2019, S. 3–11, hier S. 5.

61 Cooley, Timothy: »Folk Festivals as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains«, in: Post, Jennifer: *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*, New York/Abingdon 2006, S. 67–83, hier S. 67.

62 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 131. Vgl. Cooley, Timothy: »Folk Festivals as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains« (wie Anm. 61, Kap. 5), S. 74. Vgl. Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology« (wie Anm. 58, Kap. 5), S. 168. Vgl. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 126.

63 Insgesamt ist die Zahl der Festivals seit den 1980er Jahren in Schottland stark gestiegen. Stevenson berichtet von rund einem Dutzend im Jahr 1980 und 60 im Jahr 1996. Vgl. Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 79. Insgesamt ist der Trend über die letzten zehn Jahre weiter zunehmend, von 51 Festivals im Jahr 2010 über 58 in den Jahren 2014/2015 hin zu 68 in den Jahren 2018/2019. Vgl. Wright, John: https://www.ukfolkfestivals.co.uk/scotland.php, Stand: 10.10.2020. Vgl. Wright, John: E-Mail-Kommunikation vom 20.10.2020.

64 Russell, Ian: »Scotland's Traditional Music and Song as Cultural, Social, and Economic Assets«, in: Journal of Irish and Scottish Studies 2/2 (2009), S. 123–139, hier S. 126. Vgl. White, Sandra: »Celtic Connections Will Bring over £5 Million to Glasgow Economy«, https://sandrawhitemsp.scot/2020/01/23/celtic-connections-will-bring-over-5-million-to-glasgow-economy/, Stand: 20.10.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

trums bis zu kommerziellen Festivals mit einer verstärkten Zuschauer/Künstler-Trennung und ›Star-Kultur‹ auf der anderen.[65]

Die Geschichte der Folk Festivals in Schottland reicht in die 1960er Jahre zurück mit der Etablierung des Folk Festivals in Aberdeen im Jahr 1963, welches das Newport Festival in den USA zum Vorbild hatte.[66] Eine stärkere Dynamik entfaltete die Entwicklung mit dem von Hamish Henderson organisierten Blairgowrie Festival[67] 1966 und im Zuge dessen der Gründung der Traditional Music and Song Association (TMSA) im gleichen Jahr, wobei man sich an den von der Comhaltas Ceoltóirí Éireann seit 1951 ausgerichteten irischen *Fleadh Cheoil* orientierte.[68] Die von der TMSA organisierten Festivals waren (und sind es in der Regel noch heute) Graswurzel-Events mit nicht-kommerziellem Charakter, bestehend aus Konzerten, Cèilidhs und ab 1969 auch Wettbewerben. Sie entstanden unter Mithilfe vieler Freiwilliger und waren zu Beginn häufig bezüglich Ausrichtung und Organisation mit lokalen Folk Clubs verbunden.[69] Die von Tamara Livingston betonte Ideologie musikalischer Revivals[70] findet ihren Ausdruck auch in der Programmatik der Festivals. So war es insbesondere der First People's Festival Cèilidh mit seiner Betonung von schottischem Material und als authentisch empfundenen Source Singers und Tradition Bearers, der maßgeblichen Einfluss auf die Programmgestaltung der TMSA-Festivals hatte.[71] In den 1970er Jahren entstanden mehrere Zweigstellen der TMSA sowie weitere Festivals etwa auf Orkney, in Newcastleton oder Keith (North Eastern Regional Festival), welches 1976 das erste war, das auch Revivalists als Gastmusiker einlud.[72] Die 1980er und 1990er Jahre sahen einen enormen Anstieg in der Zahl der (nicht nur von der TMSA organisierten) Festivals, die den Fokus entweder auf eine bestimmte Region (z.B. Highland Traditional Music Festival) oder ein spezifisches Instrument (z.B. Edinburgh Harp Festival, Shetland Accordion and Fiddle Festival) legen.[73] Hinzu kommt eine Zunahme an ›Celtic‹ Festivals in Schottland, die laut Catherine Matheson zum einen durch die Gaelic Renaissance seit den 1970er Jahren zu begründen ist, aber auch durch eine verstärkte Vermarktung durch die Tourismusindustrie.[74] Das größte dieser Celtic Festivals ist zweifelsohne die im Jahr 1994 etablierte Celtic Connections, die ihre von Beginn an hohe Popularität nicht zuletzt dem ›Celtic Boom‹ im Zuge der World Music-Welle Mitte

65 Vgl. Russell, Ian: »Scotland's Traditional Music and Song as Cultural, Social, and Economic Assets« (wie Anm. 64, Kap. 5), S. 127.

66 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 71.

67 Blairgowrie als Veranstaltungsort ist nicht zufällig ausgewählt worden. Es ist der Geburtsort von Hamish Henderson, sowie die Heimat der Stewarts of Blair und der Traveller-Community in der Henderson intensiv Songs, Balladen und Geschichten gesammelt hatte. Später ist das Festival nach Kinross und weiter nach Kirriemuir gezogen. Vgl. auch Bort, Eberhard: »1951 and All That«, S. 20.

68 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, 72.

69 Ebd.

70 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 74–80.

71 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 70, 87f.

72 Ebd., S. 72.

73 Ebd., S. 79.

74 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity: A Study of Celtic Music Festival Consumers«, in: Journal of Tourism and Cultural Change 6/1 (2008), S. 57–74, hier S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der 1990er Jahre zu verdanken hat,[75] und insbesondere seit der Übernahme der künstlerischen Direktion durch Capercaillies Donald Shaw im Jahr 2006 eine zunehmend diversifizierte, transkulturelle und von World Music-Künstlern geprägte Programmatik bietet. Robert Burns weist auf die zunehmende Internationalisierung vieler Festivals hin, die ursprünglich als Folk Festivals etabliert worden seien, sich nun jedoch ›International Festivals‹ nennen,[76] wobei Owe Ronström zu Recht anmerkt, dass diese eigentlich als transnational bezeichnet werden müssten, da trotz Musikern aus aller Welt nicht Nationen repräsentiert seien. Festivals seien vielmehr ein »global botanic garden of musics, forms, styles etc, often used as ›brands‹ or ›trade marks‹ of villages, regions, nations, ethnic groups, bands, artists, record companies, and agencies.«[77] World Music- und Roots Music-Festivals hätten die Kommodifizierung von Traditionen auf eine neue Ebene gehoben und böten durch ihre Programme verschiedenste Formen musikalischer Hybridisierung,[78] ein Umstand, auf den auch Bennett, Taylor und Woodward in ihrer Einleitung zu *The Festivalization of Culture* hinweisen, in dem sie (Pop) Festivals als Spiegel kultureller Pluralisierung und Globalisierungsprozesse beschreiben, die jedoch gleichzeitig auf lokaler und regionaler Ebene identitätsstiftend sein können und somit (wie am Beispiel der Fèisean beschrieben) ein Gefühl der Zugehörigkeit kreieren:

> »In a World where notions of culture are becoming increasingly fragmented, the contemporary festival has developed in response to processes of cultural pluralization, mobility and globalization, while also communicating something meaningful about identity, community, locality and belonging.«[79]

Electric Folk- und Folk Rock-Bands sind erst spät auf schottischen Folk Festivals aufgetreten[80], was in der zunächst strikten, auf Source Singers fokussierten Programmatik der TMSA-Festivals begründet liegt. Runrig spielten zunächst ausschließlich in Village Halls, ab 1983 jedoch zunehmend auch auf nationalen und internationalen Festivals wie dem Edinburgh Folk Festival, dem Festival Interceltique in Lorient, dem Roskilde und Tønder Festival in Dänemark, sowie dem Cambridge Folk Festival und den beiden großen schottischen Celtic Festivals, der Celtic Connections und dem Hebridean Celtic Festival.[81] Capercaillie sind schon frühzeitig auf nationalen wie auch den oben genannten internationalen Festivals aufgetreten, so etwa bereits 1986 auf dem renommierten Cam-

75 Vgl. Barrow, John: »The Folk Revival – So Far So Good?«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 129–136, hier S. 135.

76 Burns, Robert: »British Folk Songs in Popular Music Settings«, S. 115.

77 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 53.

78 Ebd., S. 54.

79 Zitiert nach: McKay, George: »Introduction«, in: McKay, George (Hg.): *The Pop Festival. History, Music, Media, Culture*, New York/London 2015, S. 1–12, hier S. 4.

80 Ein Umstand, den Britta Sweers für englische Electric Folk-Bands ebenfalls beschrieben hat. Siehe Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 117.

81 Für einen umfänglichen Überblick über die Auftritte Runrigs sei auf das Verzeichnis von Erling Mortensen verwiesen. Siehe Mortensen, Erling: »Concerts« (wie Anm. 96, Kap. 3), Stand: 20.10.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bridge Folk Festival,[82] ein Indikator für die von Beginn an hohe künstlerische Qualität der Band.

In den 1970er und 1980er Jahren erfolgte laut Stevenson eine zunehmende Kommerzialisierung von (nicht mit der TMSA assoziierten) Festivals mit der Carrbridge Cèilidh Week im 1978 als erstes Festival, das aus wirtschaftlichen und touristischen Motiven heraus organisiert worden ist.[83] Seither bewegen sich Festivals in einem (auch ideologischen) Spannungsfeld zwischen empfundener Kommerzialisierung und Kommodifizierung von Traditionen als kulturelle Praxen auf der einen und Authentizitätsvorstellungen und Unterhaltungsabsichten seitens des Publikums und der Organisatoren auf der anderen Seite.[84] Daraus ergäben sich nach Bernadette Quinn drei Arten von Festivals: Solche, die in der Regel von praktizierenden Musikern organisiert werden und ihr Programm weitestgehend nach künstlerischen Gesichtspunkten zusammenstellen, solche, die einen Ausgleich schaffen zwischen künstlerischer Vision und der Öffnung für ein breiteres Publikum, und jene, bei denen kommerzielle und touristische Gesichtspunkte dominieren.[85] Diese Ansicht korrespondiert auch mit Owe Ronströms Beobachtung, nach der sich drei verschiedene Arten von Vermittlern in der Organisation von Festivals engagieren: die »knowers«, »doers« und »makers«.[86] Während die frühen Festivals – oft in ruraler Umgebung und klein im Ausmaß – in der Regel das Interesse von »knowers«, das heißt Sammlern und Ethnologen, erregten[87] und nicht selten von diesen organisiert wurden (wie etwa das Blairgowrie Festival durch Hamish Henderson), waren in der Folge vor allem »doers«, also praktizierende Musiker, in der Leitung und Organisation der Festivals involviert. Mit zunehmender Kommerzialisierung habe sich – so Ronström – eine Verlagerung hin zu den »makers« ergeben, zu denen Unternehmer, lokale Behörden oder auch Tourismusinitiativen und Fremdenverkehrsämter zählen. In der Tat stehen hinter der Etablierung diverser Festivals auch touristische Überlegungen. Die Festivalindustrie liefere, so Owe Ronström, das nötige Know-how und die Tourismusbranche das Publikum – eine Verbindung zu beiderseitigem Nutzen, da der Zuschauer auf diese Weise für überschaubare Kosten die Musik verschiedener Künstler konsumieren kann, die Musiker selbst ein großes und breites Publikum erreichen.[88] Tatsächlich haben örtliche Behörden und Stadtverwaltungen Festivals als Katalysator für den Tourismus und die lokale Wirtschaft erkannt,[89] als eine Möglichkeit, einen Ort zu vermarkten als »trans-

82 Cambridge Live: https://www.cambridgelive.org.uk/folk-festival/folk-festival/folk-festival/history/past-artists/1980-1989, Stand: 20.10.2020.

83 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 74.

84 Ebd., S. 82. Vgl. Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity« (wie Anm. 74, Kap. 5), S. 60. Vgl. Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change: Intersections of Pleasure and Politics at a Community Music Festival«, in: Leisure Sciences 30/3 (2008), S. 217–234, hier S. 220.

85 Siehe Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 82–86.

86 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 54f. Vgl. Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music«, S. 47–51.

87 Vgl. auch Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology«, S. 154.

88 Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does. Reflections over Festivals and Festivalisation«, Conference Paper 2011, http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:461099/FULLTEXT01.pdf, 10 S., Stand: 06.10.2020.

89 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 59. Vgl. Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change« (wie Anm. 84, Kap. 5), S. 220.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

formation from concrete place to abstract destination«.[90] Nicht selten werden Festivals ›erfunden‹ um den Tourismus und die lokale Wirtschaft in der Nebensaison zu fördern.[91] So ist etwa die Celtic Connections 1994 aus der Notwendigkeit heraus etabliert worden, die neu eröffnete Glasgow Royal Concert Hall auch im Januar mit Publikum zu füllen, der für Glasgow eher ein touristischer »low season month« ist.[92]

Es sind eben solche Tendenzen, die auch Kritik an der Etablierung von Festivals hervorrufen. So konstatiert Fred Woods bereits 1979 in seinem Buch *Folk Revival. The Rediscovery of a National Music*, Festivals hätten die Position und Stellung traditioneller Sänger gewandelt hin zu ›guest artists‹ und diese aus der Community herausgerissen: »folk music has been wrenched into a false context and will never be quite the same again«.[93] Weiterhin bemängelt er:

> »The function of a traditional singer is no longer to hold and transmit a core of songs in his own community […] Folksingers no longer represent a manifestation of village life, but a small segment of show-business.«[94]

Er schließt letztlich mit der Bemerkung:

> »Traditional musicians are invited to Scottish festivals, as they are in England, but these are occasions which fail to approach them in their natural habitat, but rather wrench them into a revivalist context«[95]

In Woods Äußerungen offenbart sich eben jene objektorientierte Sichtweise, die er bereits Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen gegenüber zum Ausdruck gebracht hat. Die Zitate spiegeln weniger das Wesen von Festivals wider als seine teils romantisierte Sicht, die es zu hinterfragen gilt, da traditionelle Musik und ihr Aufführungskontext einem stetigen Wandel unterworfen sind und sich die Communities selbst auch verändern. Wer beurteilt überdies, ob ein Performancekontext falsch oder richtig ist? Darüber hinaus blendet er die Vorteile und Chancen von Festivals aus, die diese Künstlern als Repräsentanten von Musikkulturen bieten, und die Folk Clubs als Hauptort für angehende Musiker, sich einem Publikum zu präsentieren, weitestgehend abgelöst haben.[96]

---

90 Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does« (wie Anm. 88, Kap. 5), S. 7.

91 Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change«, S. 220. Vgl. Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 57.

92 Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture. The Musical Re-making of Celtic Culture in a Hebridean Festival«, in: Harvey, David C./Jones, Rhys/McInroy, Neil u.a.: *Celtic Geographies. Old Culture, New Times*, London/New York 2002, S. 192–207, hier S. 194. Damit bildet die Celtic Connections einen Gegenpol zur Festivalsaison, die in Schottland üblicherweise um die Osterzeit beginnt, mit der Mehrzahl der Konzerte in den Sommermonaten.

93 Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 33.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 45.

96 Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture« (wie Anm. 92, Kap. 5), S. 195. Vgl. Wood, Pete: »Are the Folk Clubs Doomed, and… Does It Matter?«, in: The Living Tradition 72 (2007), S. 26–29. Vgl. Peters, Brian: »Club Death«, in: Folk Roots 136 (1994), S. 28–31.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Festivals als *Revivalist Activity* im Sinne Livingstons sind nicht nur ein soziales Event, eine gemeinschaftliche Erfahrung, die Besuchern wie den Musikern selbst Unterhaltung und nicht zuletzt die Möglichkeit bieten, Interessensgemeinschaften, also eine *Revivalist Community*, zu bilden, sondern sie stellen als Form der öffentlichen Darbietung auch eine kreative Motivation für Künstler dar. Sie bieten die Möglichkeit zum Pflegen und Knüpfen neuer Kontakte und des Austausches zwischen den Akteuren über Repertoire, Spieltechniken und ästhetische Ansichten, was im besten Fall in der Kreierung neuer musikalischer Kollaborationen mündet.[97] So konstatiert Livingston: »These events are fundamental to a revival's success for they supplement what can be learned from recordings and books with lived experiences and direct human contact«.[98] Auch Mary Ann Kennedy hebt mit dem Blick auf die gälische Musik die Bedeutung von Workshops, Summer Schools und Festivals wie der Celtic Connections als Ort der Begegnung und des Austauschs hervor:

> »The boundaries have melted away to a great extent, and festivals like Celtic Connections are proof of that and have encouraged this development. As a result, many more young musicians are deciding to attempt to build a career and make a living as professional musicians than did 30 years ago. […] The biggest difference is opportunity. An opportunity to learn, an opportunity to play together and an opportunity to get to know other musicians.«[99]

Gleichzeitig sind Festivals als »outward manifestation« und »image-makers«[100] eine Gelegenheit, Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit zu erzeugen, insbesondere, wenn Musiker als Vertreter von Minderheitskulturen agieren. So schreibt Owe Ronström:

> »Often individual artists or groups perform as representatives for a collective of some kind […] The visibility and attention the artist can achieve can easily be transferred to this collective. This makes festivals an important potential resource for groups that consider themselves as underprivileged, and therefore strive to raise their status and recognition in society.«[101]

Und Erin Sharpe ergänzt:

> »[…] festivals provide a way for groups to gain control of cultural space, challenge dominant ideologies, and move specific issues to the centre, particularly when the

97 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 73. Vgl. Rosenberg, Neil V.: »Introduction«, S. 6. Vgl. Važanová-Horáková, Jadranka: »Transformation of Folk Music Traditions in the Villages around Bratislava, Slovakia«, in: The World of Music 38/3 (1996), S. 37–50, hier S. 45. Vgl. auch Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 84. Vgl. Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 4f.

98 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 73.

99 Zitiert nach: BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 37:06-37:30, 37:39-37:50.

100 Karlsen, Sidsel: »Music Festivals in the Lappland Region« (wie Anm. 30, Kap. 5), S. 187.

101 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 61.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> event was organized around a culture or identity that is marginalized in dominant culture.«[102]

Dass gälische Musiker im Festivalkontext die Möglichkeit haben, auf sich aufmerksam zu machen, ist das Resultat eines Prozesses, der erst relativ spät begonnen hat, und die gälische und Englisch/Scots-basierte Liedkultur zusammenbrachte, die vorher weitestgehend getrennt voneinander existierten. So erklärt Christine Primrose im Interview:

> »But up until relatively recent Gaelic Song and Scots Song was… Gaelic Song and anything else, there was never any mergence of it. It was seen as too…You know, ›Oh that's Gaelic Song, we don't have anything to do with that‹. […] So it's a new thing now. Well, relatively, in the last 20 years probably that there is this inclusion of both types of song.«[103]

Calum Macdonald bekräftigt diese Einschätzung:

> »[…] the Lowlands of Scotland and the Highlands of Scotland have had a coming together in more recent times. Scotland is such a unique country because, geographically there's all this big area, but most of the population live in the narrow strip, across the central belt. […] So there's always been a big difference between the two and I think […] that in recent decades there's been a unification of Scottish identity, a different, more inclusive kind of Scottish identity.«[104]

Die frühen Traditional Music und Folk Festivals fanden hauptsächlich in den Lowlands statt, im Central Belt, in den Borders sowie im Nordosten. Es ist verständlich, dass die gälische Songkultur keine oder eine eher marginale Rolle spielte[105] und zunächst Source Singers wie Jimmie McBeath oder die Stewarts of Blair, Revival Singers wie Gordeanna McCulloch, Matt McGinn, Ray und Archie Fisher oder Gruppen wie The Clutha oder The Boys of the Lough im Festival Line-up vertreten waren.[106] Auch das 1979 erstmalig veranstaltete und von John Barrow organisierte Edinburgh Folk Festival hatte – obwohl Runrig dort im Jahr 1983 auftraten[107] – ausschließlich Lowland-Sänger und Folk Groups im Programm, so etwa The McCalmans, Silly Wizard, Hamish Imlach, Dick Gaughan, The Battlefield Band oder Belle Stewart.[108] Ein gälisches Element war lediglich durch die

102 Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change«, S. 219.

103 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 1121–1131.

104 Interview mit Calum Macdonald, Z. 57–62.

105 Die LP *Festival at Blairgowrie* (Topic, 1968), ein Live-Mitschnitt des Festivals von 1967, beinhaltet lediglich drei gälische Songs (»Nam Shuidh So Gad Chuimhneachadh« [sic!], »Bas an Eich«, »Mucan Bhalallan«) gesungen von John »Hodden« Macdonald.

106 Diese Künstler traten etwa beim Folk Festival in Aberdeen 1966 und dem Girvan Traditional Folk Festival 1981 auf. Siehe Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 114, 300.

107 Mortensen, Erling: »Concerts«, https://runrig.rocks/concerts/1983.html, Stand: 23.10.2020.

108 o. V.: »The First Edinburgh Folk Festival« (Festivalanzeige des Scottish Tourist Board), Melody Maker, 17. Februar 1979, S. 53.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gruppe Ossian vertreten sowie durch ein von der An Comunn Gàidhealach organisiertes Konzert im George Square Theatre am Mittwochabend des zehntägigen Festivals.[109]

Die 1980er, insbesondere aber die 1990er und 2000er Jahre, sahen jedoch die Etablierung von Festivals, in deren Programmatik der Fokus stärker auch auf die gälische Musik gerichtet wurde. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang etwa das Highland Traditional Music Festival (1981–2002), mit Pipe-Musik und gälischen Songs als festem Bestandteil des Programms, auf dem die Folk-Rock-Gruppe Wolfstone ihren ersten Gig absolvierte und auch Capercaillie ausverkaufte Konzerte feiern konnten. Zudem fand eine enge Zusammenarbeit mit jungen Musikern des Fèis Rois statt.[110] Zu den weiteren Grassroots-Festivals sind beispielsweise das Islay Festival (Fèis Ìle) zu zählen, das 1984 als Teil des lokalen Mòds entstand und dessen musikalische Workshops in Fiddle, Flute, Whistle und gälischem Gesang von der damals noch jungen Band Capercaillie geleitet wurden,[111] das von der gemeinnützigen Kulturorganisation SEALL organisierte Skye Festival (1991–2008, seit 2014), das insbesondere lokale Musiker ins Programm nimmt, sowie das im Zusammenhang mit den Fèisean erwähnte Blas-Festival (seit 2005), das Hebridean Celtic Festival (seit 1996) oder auch das Tiree Music Festival (seit 2010).

Im folgenden Abschnitt werden mit dem Hebridean Celtic Festival und der Celtic Connections zwei der bekanntesten und besucherstärksten Events vorgestellt, wobei beide Festivals sich in Struktur, Ausrichtung und Reichweite deutlich voneinander unterscheiden.

Fallbeispiel Grassroots-Festival: Hebridean Celtic Festival

Das Hebridean Celtic Festival oder HebCelt, wie es zumeist genannt wird, wurde 1996 auf Grassroots-Initiative zweier Frauen, Fiona Morrison und Caroline MacLennan, gegründet, um die Musiker des »Celtic Festival Circuit« nach Stornoway auf Lewis zu bringen, zugleich jedoch auch lokale Talente zu fördern.[112] Im Gegensatz zur Celtic Connections wurde beim Hebridean Celtic Festival das Augenmerk von Beginn an nicht auf touristische Aspekte gelegt – obwohl sich das Event zu einer bedeutenden touristischen Attraktion entwickelt hat – sondern auf die Community.[113] Es ist neben dem Shetland Festival das wohl entlegenste Festival der britischen Inseln und lebt stark vom Engagement der vielen lokalen aber auch nationalen und internationalen freiwilligen Helfer.[114] Von 1000 zumeist einheimischen Besuchern im ersten Jahr steigerte sich deren Zahl bis zum 20. Jubiläum im Jahr 2015 auf 15.000, womit sich die Einwohnerzahl Stornoways seitdem

109 o. V.: »The Edinburgh Folk Festival«, in: Folk Review 8/3 (1979), S. 10–12, hier S. 11.

110 Hunter, Rita/Gibson, Rob: »Legacies of the Highland Traditional Music Festival 1981–2002«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 125–128, hier S. 126.

111 Islay Festival Committee: https://www.islayfestival.com/about/, Stand: 26.10.2020.

112 Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture«, S. 200. Vgl. Highlands and Islands Enterprise: *Ar Stòras Gàidhlig. Sgrùdadh-cùise: Fèis HebCelt*, https://bit.ly/36a5W1I, S. 4, Stand: 04.11.2020.

113 Highlands and Islands Enterprise: *Ar Stòras Gàidhlig. Sgrùdadh-cùise: Fèis HebCelt* (wie Anm. 112, Kap. 5), S. 4.

114 Koritsas, Debbie: »Hebridean Celtic Festival«, in: The Living Tradition 81 (2008), S. 58–60, hier S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jährlich für die Dauer des Festivals in etwa verdoppelt.[115] Das vier Tage währende Festival ist mit einer Gesamtbesucherzahl von 202.000 in den ersten zwanzig Jahren zum größten Einzel-Event auf den Äußeren Hebriden avanciert, womit es nicht nur eine einmalige Plattform für die gesamtschottische, vor allem aber auch die regionale gälische Liedkultur darstellt, sondern auch einen enormen Wirtschaftsfaktor für lokale Geschäfte und Unternehmen.[116] Neben dem Festzelt als Hauptveranstaltungsort finden weitere, in der Regel kleinere Konzerte in örtlichen Pubs und Hotels, dem Stornoway Golf Club und im Arts Center An Lanntair statt, das ein intimeres Setting bietet, beispielsweise für Veranstaltungen mit gälischen, unbegleiteten Songs. Zusätzlich zu den Konzerten werden Cèilidhs und Workshops veranstaltet, so etwa Sprachkurse in Gälisch für Interessierte und Anfänger.[117] Darüber hinaus fand über die Jahre eine intensive Zusammenarbeit mit den lokalen Fèisean und Fèisean nan Gàidheal statt, was beispielsweise im Jahr 2018, dem »Year of Young People«, in einer Kollaboration 20 junger Musiker von den Äußeren Hebriden zwischen 12 und 16 Jahren und der Aufführung einer Suite traditioneller Tunes und gälischer Songs der jeweiligen Region (inklusive eines extra für diesen Zweck neu komponierten Songs von Eilidh MacKenzie) mündete.[118] Das Festivalprogramm selbst ist divers, hauptsächlich schottisch geprägt und spricht alle Altersgruppen an. So finden sich im Line-up des Jahres 2019 junge Gruppen wie Talisk oder Fara neben etablierten Künstlern wie Kris Drever oder auch Duncan Chisholm. Das gälische Element wird nicht nur von musikalischen Acts wie Mànran, Eabhal, Beinn Lee, MacKenzie oder die junge A-cappella-Gruppe Sian repräsentiert,[119] sondern auch durch die offiziellen Festival-Grundsätze, nach denen die Bedeutung des Gälischen für die bilingualen Communities der Äußeren Hebriden unterstrichen und die Sprache als Mittel der Kommunikation sowohl über Medien als auch im direkten Kontakt gefördert und unterstützt wird.[120] Des Weiteren ist das Hebridean Celtic Festival ein Beispiel für Glokalisierung nach Roland Robertson – ersichtlich nicht nur in der oft hybriden Form der dargebotenen Musik, sondern etwa auch in der starken Prägung des international ausgerichteten Festivals durch den auf Lewis und Harris vorherrschenden Presbyterianismus und Sabbatarismus[121], weshalb das vier Tage dauernde Festival am Mittwoch beginnt und am Samstagabend endet.

115 Candlish, Jane: »Scottish Island Music Festival Generates £20million in 20 Years«, in: The Press and Journal, 09. Juli 2015, https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/inverness/632613/scottish-island-music-festival-generates-20million-20-years/, Stand: 26.10.2020.

116 Ebd.

117 Koritsas, Debbie: »Hebridean Celtic Festival« (wie Anm. 114, Kap. 5), S. 58f.

118 o. V.: »Media Release: Hebcelt to Celebrate Young Talent with Concerts and New Song«, https://www.allmediascotland.com/media-releases/133633/media-release-hebcelt-to-celebrate-young-talent-with-concerts-and-new-song/, Stand: 27.10.2020.

119 o. V.: »HebCelt Fest 2019 Line-up and Rumours«, https://www.efestivals.co.uk/festivals/hebceltfest/2019/lineup.shtml, Stand: 27.10.2020.

120 Hebridean Celtic Festival Committee: »Poileasaidh Dà-Chànanach/Bi-lingual Policy«, https://www.hebceltfest.com/bothan/policy, Stand: 27.10.2020.

121 Der Sabbatarismus propagiert, dass der Sonntag als Tag des Herrn für die Hingabe an den Gottesdienst vorgesehen sei und demnach alle Freizeitaktivitäten zu vermeiden seien. So wurde

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fallbeispiel kommerzielles Festival: Celtic Connections

Die 1994 etablierte Celtic Connections als eines der größten Celtic Music Festivals Europas hat – wie auch das Hebridean Celtic Festival – eine internationale Ausrichtung, ist jedoch von der Reichweite, der Programmatik und auch der ursprünglichen Intention her mit dem im Vergleich intim anmutenden Festival in Stornoway nicht zu vergleichen. Wie bereits erwähnt, ist die Celtic Connections initiiert worden, um die neugebaute Glasgow Royal Concert Hall auch im Januar auszulasten. Hier standen somit eindeutig ökonomische Überlegungen im Vordergrund, weshalb das Event durchaus in Bernadette Quinns dritte Kategorie von Festivals eingeordnet werden kann, bei der wirtschaftliche und touristische Motivationen überwiegen.[122] Während das Hebridean Celtic Festival vom Engagement vieler freiwilliger Helfer lebt, ist die Celtic Connections ein durch und durch professionell geplantes und von Glasgow Live organisiertes Mega-Event mit 2000 Musikern aus 25 Ländern und 300 Konzerten auf 35 Bühnen,[123] das im Jahr 2019 113.000 individuelle Konzertbesuche verzeichnen konnte sowie einen wirtschaftlichen Ertrag von über fünf Millionen Pfund für Glasgow als Veranstaltungsort,[124] was es zu einem »significant tool in the city's tourism development« macht.[125] Vor allem zwei Aspekte bestimmen die Diskussion über die Celtic Connections, die beide die Programmatik betreffen. Zum einen ist es die Problematik des Gatekeeping,[126] das heißt, das bei Festivals dieser Größe die Entscheidung, ob Künstler gebucht werden, auch von deren Renommee und Appeal abhängig gemacht wird, und davon, wie viele Zuschauer sie mit ihrem Namen dazu bringen können, das jeweilige Konzert zu besuchen. Laut Stevenson sieht sich die Celtic Connections aufgrund dieses Star-Systems von »name performers« Kritik aus der traditionellen Musikszene ausgesetzt.[127] Gleichzeitig sei dies ein Ausdruck der anhaltenden Spannung zwischen dem von vielen Performern beschworenen ›Folk Ethos‹ und traditioneller Musik als inklusive und partizipatorische Praxis auf der einen Seite und einer zunehmenden Kommodifizierung auf der anderen. Gleichwohl betont Stevenson, dass diese Kontroverse die traditionelle Szene seit den 1970er Jahren bestimmt und eine Begleiterscheinung der verstärkten Trennung von Publikum und Künstlern sei.[128] Bei

beispielsweise erst im Jahr 2009 gegen den Protest vieler Inselbewohner eine sonntags operierende Fährverbindung von Ullapool nach Stornoway eingerichtet. Auch Runrig sind nie an einem Sonntag aufgetreten, außer an Hogmanay 1994/1995, bei dem sich laut den Aussagen eines Teilnehmers der Ablauf des Programms verzögert hatte und Runrig folglich erst nach Mitternacht ihr Set beginnen konnten. Vgl. Kommentar von Colin Cadden zu »Runrig – Hogmanay New Years Eve Edinburgh '94«, https://www.youtube.com/watch?v=2OkQH325wQM&fbclid=IwAR3GIxAl7t7uexqwRyV1am9BkZRtasSXFWaJw_RRgdZImioJdDPnjLnbDiE, hochgeladen von 1runrig am 08.01.2010, Stand: 27.10.2020.

122 Siehe Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 82–86.

123 Celtic Connections: »Celtic Connections 2019 Ends on a High Note«, https://www.celticconnections.com/news/celtic-connections-2019-ends-on-a-high-note/, Stand: 27.10.2020.

124 White, Sandra: »Celtic Connections Will Bring over £5 Million to Glasgow Economy« (wie Anm. 64, Kap. 5).

125 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 64.

126 Vgl. Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 2.

127 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 116f. Vgl. auch Russell, Ian: »Scotland's Traditional Music and Song as Cultural, Social, and Economic Assets«, S. 135.

128 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 117–119. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aller berechtigten Kritik muss jedoch auch beachtet werden, dass insbesondere Organisatoren großer Festivals ein erhebliches finanzielles Risiko tragen und daher namhafte Künstler und ein teilweises »safe programming«[129] für einen wirtschaftlichen Erfolg des Events zwingend notwendig sind, auch um Aufmerksamkeit in der Fülle von musikalischen Angeboten beim potenziellen Zuhörer zu wecken.

Darüber hinaus betont Ronström: »People who already have attention can be paid to redirect their audience's attention to something else, which is what happens when celebrities are used in ad campaigns.« So profitieren mitunter auch weniger bekannte Musiker vom Appeal der ›Stars‹, wenn das Publikum – angezogen von großen Namen – während der meist mehrtägigen Dauer eines Festivals auch ihre Konzerte besucht.[130] So war beispielsweise Runrigs Malcolm Jones musikalischer Leiter des Showcase-Programms *Blas* für junge gälische Nachwuchskünstler auf der Celtic Connections 1997, als

---

die Ausführungen zum schottischen Folk Revival der 1970er Jahre in diesem Buch verwiesen, in denen dargelegt wurde, dass es in dieser Zeit zur Herausbildung von ›Touring Bands‹ kam, und Künstler – auch aufgrund des Folk Club-Netzwerkes – zunehmend in der Lage waren, von ihrer Musik zu leben. Auch dies hatten sie der Kommodifizierung und Professionalisierung innerhalb der Szene zu verdanken. Gleichzeitig sind auch Folk Clubs längst nicht mehr der Hort unbedingter Partizipation, da es auch in diesem Zusammenhang zunehmend zu Gatekeeping-Tendenzen kommt. So erklärt Eberhard Bort: »Es ist so, seit den 80er Jahren oder sowas sind die Folk Clubs eigentlich etwas formaler geworden, also im Prinzip ein Concert Venue, der immer noch versucht, relativ informell zu sein und auch natürlich Leute einzubeziehen, aber wir haben halt gesehen…Zum Beispiel als ich nach Edinburgh kam, hatten wir noch…die erste halbe Stunde oder so war für Floor Spots. Und wir haben dann gesehen, zunehmend kommen die Leute erst ne halbe Stunde später, weil sie gesagt haben, ich will die ganzen Sänger, die ich schon zigmal gehört hab oder so was…muss nicht unbedingt sein. Ich komm, wenn der Hauptgast auf die Bühne kommt. Und das war dann natürlich blöd, wenn da also das Ding um acht losgeht und […] die Hälfte des Publikums kommt erst zwischen acht und halb neun. Und da haben wir gesagt, dass wir nur einen Support Act haben und denen normalerweise 15 Minuten oder im Höchstfall 20 Minuten geben oder sowas […] Und dann machen wir nochmal ein oder zwei Spots am Anfang der zweiten Hälfte aber im Prinzip ein bisschen reduziert. Der Gast steht im Mittelpunkt, ja, und es ist im Prinzip ein Konzert. Wobei man eben den Unterschied immer noch hat, dass es etwas persönlicher ist.« Siehe Interview mit Eberhard Bort, Z. 866–880.

129 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 90f.

130 Vgl. Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 3. Dass solche Headliner-Konzerte mit ›großen Namen‹ im Rahmen von Festivals jedoch aus Veranstalterperspektive auch genau das Gegenteil erreichen können, zeigt das Beispiel des Edinburgh Folk Festivals, dessen 21. Durchführung im Jahr 1999 zugleich die letzte war, wie Eberhard Bort berichtet: »[…] die sind zum Teil größenwahnsinnig geworden in den 90er Jahren und haben […] also, der größte Flop war […] Natalie MacMaster, großartige Fiddlespielerin, ja, und die hat man mit dem schottischen Philharmonieorchester zusammengespannt und die Usher Hall gebucht. Usher Hall hat 3500 Sitzplätze und es kamen halt 300 Leute. Und da hat man also das ganze Orchester natürlich bezahlen müssen, und die Natalie MacMaster war auch nicht billig und der Flug von Kanada und alles Mögliche drum und dran, und das hat also schon 'n riesen Loch reingerissen. Und dann waren also noch ein paar Konzerte in der Queen's Hall, die auch nicht eingeschlagen haben […] dann waren die Schulden angehäuft, Council hat sich geweigert für die Schulden einzustehen. […] die sind praktisch bankrottgegangen und waren zahlungsunfähig […] Da ist das Ding halt den Bach runtergegangen.«

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

namhafte Gastmusikerin wurde die gälische Sängerin Mary Jane Lamond von Cape Breton/Kanada eingeladen.[131]

Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die Programmausrichtung. Wirft man einen Blick in die Programmhefte vergangener Festivals, fällt schnell auf, dass das Line-up nicht nur sehr divers ist, sondern dass sich viele Künstler und Gruppen finden lassen, die man gemeinhin nicht mit dem Label ›Celtic‹ versehen würde, wie Tom Jones oder Bruce Hornsby aber auch Musiker der World Music-Szene wie Daby Touré (Mauretanien), Sevara Nazarkhan (Usbekistan), Baaba Maal und Cheikh Lô (Senegal) oder auch OqueStrada (Portugal). Dies lässt manche Konzertbesucher fragen: »Where's the Celtic Connection…?«.[132] Andererseits reflektiert ein solches Programm nicht nur die heutige musikalische und kulturelle Realität, das Verwischen von Grenzen aufgrund globaler Ströme von Ideen, Waren und auch Personen, sondern es bietet die Chance, neben Unterschieden auch Gemeinsamkeiten zu entdecken, seien sie nun musikalischer Natur oder die Art der Transmission. Zudem seien Vorbehalte überwiegend unter Zuschauern oder Kommentatoren außerhalb der Szene zu finden. So erklärt Capercaillies Donald Shaw, der 2006 die künstlerische Leitung des Festivals übernommen hat:

> »But the primary rationale has always been musical. I've always felt that what gets called world music, or ethnic music from other countries, has much more in common with Celtic music than a lot of people think. Folk music anywhere has come from essentially the same collective experiences, the same human fundamentals, it's originally been passed down the generations in the same way, so that bringing in traditionally rooted acts from Africa, Romania, India or wherever never seemed hugely radical to me – more of a natural progression. […] Also, so-called Western musicians on both sides of the Atlantic are experimenting a lot these days with music from other cultures – partly because it's just so much easier to hear it; the world is much smaller now, thanks to technology. […] Folk musicians from different countries always jump at the chance of meeting each other, making music together, trying to find a common language. None of the world music artists I've booked have thought it was remotely strange to be asked to a Celtic festival. When I was first in touch with Zakir Hussain, he said that working with Scottish musicians was something he'd wanted to do for years: he already knew about things like bagpipe scales, and the similarities between puirt-a-beul and Indian rhythmic singing.«[133]

Mary Ann Kennedy beklagt – auch in Bezug auf eine Unterrepräsentation von Gruppen wie Capercaillie oder Runrig in einschlägigen Folk- oder World Music-Magazinen – dass der Authentizitätsdiskurs im World Music-Kontext stark von westlichen Positionen der Musikindustrie geprägt sei und diese empfundene Authentizität vor allem in lateinamerikanischen oder afrikanischen Stilistiken und Genres gesucht werde, während gälische Musik häufig in der Kategorie ›Celtic Music‹ verortet, diese aber nicht als Teil der World

131 o.V.: »The Feast Continues«, in: The Living Tradition 19 (1997), S. 6f., hier S. 7.

132 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 67.

133 o. V.: »Interview: Donald Shaw, Celtic Connections Artistic Director«, www.scotsman.com/lifestyle/interview-donald-shaw-celtic-connections-artistic-director-1-1494922, Stand: 04.07.2017.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Music-Szene begriffen werde. World Music als ein Genre hybrider Musik sei oft ›mundgerecht‹ und ›leicht konsumierbar‹ aufbereitet für ein Mainstreampublikum und nicht zwingend authentischer als der Folk Rock oder Electric Folk von Runrig oder Capercaillie. So erklärt sie im Interview:

> »And for a long long time…They were people who came out of the rock and pop mainstream industry, a lot of them, and were using that structure to promote another music […] And so for a lot of people that was Afro-Latin genres. And they would look at Celtic and they'd say: ›Oh no, that's not World Music. That's not what we're into. You've got…Gaelic song? Oh, that's Celtic Music. That's another box. We don't deal with that. We're much more interested in, you know, the authenticity that you find in West African music.‹ And I find that really frustrating because actually the music that we encounter in that whole World Music industry is music that has fused with other influences from the outside and that is palatable to a way, to a popular audience whether that'd be an indigenous popular audience or, you know, a much more mainstream and usually Western audience. We're not being given the authenticity of the School of Scottish Studies, Sheila Stewart, Hamish Henderson, you know, Flora MacNeil. That's not what we're getting. It's something that's packaged to be palatable but intriguing because you're getting a flavour of another world, another culture and I'm not doing down the musicians, at all, but it is popular and popularised music a great deal of the time. It's no more authentic than rock and pop that can show its own folk roots in English Western mainstream genres. So, yeah, there's an element of that and that eventually comes through as a kind of element of musical snobbery. But there's been such a huge shift in the music industry in general and how niche music works that World Music has become a great deal more accepting of Gaelic Music, Celtic Music, however you want to say. There's a beginning of an understanding that it has its same place in the same way as these other kinds of music that folk have been championing through the structures of World Music.«[134]

Das Nebeneinanderstellen und Vermischen von gälischer Musik und anderen Genres und Stilistiken der World Music im Rahmen von Festivals wie der Celtic Connections bedeutet demnach ein Einfordern von Gleichwertigkeit und Zugehörigkeit zum globalen Phänomen der World Music.[135] Gleichzeitig bieten sie der gälischen Musik mit ihrer Vielzahl an regionalen und lokalen Stilen eine große Plattform als »vehicle for the outward expression of the local collective«[136]. Die gälische Musik hatte immer schon einen festen Platz im Programm der Celtic Connections,[137] insbesondere aber unter der künstlerischen Direktion Donald Shaws, der damit Oskár Elscheks Beobachtung bestätigt,

134 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1006–1030.

135 Vgl. auch Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides«, S. 97.

136 Karlsen, Sidsel: »Music Festivals in the Lappland Region«, S. 188.

137 Chalmers und Danson stellen in ihrer Studie zu den wirtschaftlichen Effekten und Auswirkungen gälischer Kultur in Glasgow aus dem Jahr 2009 einen Anstieg der Sichtbarkeit und Beteiligung gälischer Künstler während der Celtic Connections fest und identifizieren von den über 300 Veranstaltungen des Jahres 2008 immerhin 40, bei denen gälische Musiker involviert waren, und die

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »[that] it is often the charisma of active personalities that forms festivals and shapes their character and content; such personalities can change festival concepts and their artistic development in remarkable ways.«[138]

So finden sich in den Programmen vergangener Connections neben Come&Try- und Vertiefungskursen für Gaelic Song Konzerte in unterschiedlichsten Konstellationen von Solokünstlern wie Julie Fowlis, Kathleen MacInnes, Maeve MacKinnon, Rachel Walker, Donnie Munro oder Jenna Cumming über Bands und Gruppen wie Na Seòid, Mànran, Dàimh, Capercaillie oder Runrig bis hin zu außergewöhnlichen programmatischen Verbindungen, beispielhaft etwa ein Konzert mit der gälischen Sängerin Cathy-Ann MacPhee zusammen mit dem indischen Sänger Prakriti Dutta auf der Celtic Connections 2011[139] – eine Bekräftigung der obigen Ausführungen Mary Ann Kennedys. Mit der logistischen aber auch finanziellen Kraft der Celtic Connections sind Aufführungen und Kollaborationen möglich, die in anderen Kontexten kaum denkbar erscheinen, wie etwa die Shows »My Ain Countrie« (CC 1996) oder »Scottish Women« (CC 2003) mit einem expliziten Fokus auf weiblichen Künstlern wie Ishbel MacAskill, Karen Matheson, Christine Kydd, Sheena Wellington, Margaret Bennett oder Ray Fisher[140] oder auch Donald Shaw's außergewöhnliches Showcase-Projekt *Harvest*, das als Eröffnungskonzert der Celtic Connections 2004 fungierte, mit Musikern aus den ›Celtic Regions‹ Asturien, Galizien, Bretagne, Irland und Schottland und den Capercaillie-Mitgliedern Charlie McKerron, Michael McGoldrick und Karen Matheson sowie 75 jungen Musikern aus der Fèis-Bewegung.[141] Insbesondere jedoch das Konzert »Gaelic Women« – hervorgegangen aus einem gleichnamigen Projekt und einer CD-Produktion des Greentrax-Labels mit dem Titel *Gaelic Women (Ar Cànan 'S Ar Ceòl)* [unsere Sprache und Musik],[142] dem Motto der An Comunn Gàidhealach – war eine besondere Gelegenheit, die gälische Songtradition einem großen internationalen Publikum – dem größten, das bis dahin zu einem rein gälischen Konzert der Celtic Connections erschienen war – zu präsentieren mit einem in dieser Zusammenstellung beispiellosen Line-up.[143] Gleichzeitig bieten die

---

letztlich etwa 12,7 Prozent der Konzertbesuche auf sich vereinigen konnten mit einem geschätzten Minimumerlös von etwa 120.000 Pfund. Siehe Chalmers, Douglas/Danson, Mike: *The Economic Impact of Gaelic Arts and Culture within Glasgow* (A Report for Glasgow City Council 2009), https://bit.ly/327rgnl, S. 23f., Stand: 28.10.2020. Auch Margaret Stewart zeigte sich angetan von Donald Shaw's Programm der Celtic Connection 2008: »I was impressed with Donald Shaw's choice of programme at Celtic Connections this year; I believe he had the right mix of the high-profile ›venue fillers‹ and international talent, while still remaining true to our Scottish roots, and in some cases, being adventurous, with the inclusion of sean-nos and very traditional bands and performers.« Siehe Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart«, S. 19.

138 Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology«, S. 158.

139 Celtic Connections: *Celtic Connections 2011 Festival Programme*, Glasgow 2011, S. 43

140 Siehe Mathieson, Kenny: »Celtic Connections«, Folk Roots 154 (1996), S. 77. Vgl. Campbell, Lorna: »Connecting Up«, in: fRoots 238 (2003), S. 30f. Vgl. Campbell, Lorna: »Celtic Connections Festival«, in: The Living Tradition 51 (2003), S. 34–36.

141 Ross, Stuart: »Donald Shaw's Harvest«, in: The Living Tradition 55 (2004), S. 62.

142 Various: *Gaelic Women (Ar Cànan 'S Ar Ceòl)* (Greentrax, 1999).

143 Das Line-Up bestand aus den Sängerinnen Catherine-Ann MacPhee, Maggie MacInnes, Flora MacNeil, Cairistiona MacInnes, Ishbel MacAskill, Karen Matheson, Kenna Campbell, Mary Ann

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Konzerte der Celtic Connections durch ihre Kombination von Musikern gerade auch jungen Künstlern die Gelegenheit, von älteren zu lernen[144] und sich auf der Bühne zu präsentieren – auch durch das seit 2001 durchgeführte Finale des im Vorjahr initiierten BBC Radio Scotland Young Traditional Musician of the Year Awards am letzten Tag des Festivals. Eine weitere Reichweite erzielen die Musiker überdies durch eine intensive mediale Begleitung des Festivals etwa durch BBC Radio Scotland, Radio nan Gàidheal, Celtic Music Radio oder auch BBC Alba.

Mit dem Hebridean Celtic Festival und der Celtic Connections sind zwei Festivals vorgestellt worden, die sich grundlegend in Organisation, Ausrichtung, Reichweite und Struktur unterscheiden. Das Hebridean Celtic Festival reicht als Grassroots-Event stark in die Community herein, indem viele Anwohner bei der Organisation und Durchführung der Veranstaltungen helfen, und insbesondere auch lokale Bands gebucht werden. Gleichzeitig ist das international ausgerichtete Festival auch von örtlichen Gepflogenheiten geprägt wie dem Sabbatarismus. Die Celtic Connections wie auch das Hebridean Celtic Festival bieten eine Plattform für gälische Künstler, insbesondere auch für junge Musiker, und ermöglichen einen kreativen Austausch unter den Teilnehmern. Aufgrund der finanziellen und logistischen Kraft der Connections hat diese zum einen eine größere Reichweite und mediale Präsenz, kann dadurch aber auch Kollaborationen (und somit auch verschiedene musikalische Konstellationen und Synkretismen) ermöglichen, die durch kleinere Festivals nicht zu organisieren oder finanzieren wären. Ein Hereinreichen in die Community erfolgt bei der Celtic Connections zwar ebenfalls, etwa über Schulprojekte, es überwiegt jedoch vor allem der finanzielle Impact dieses kommerziellen Events. Des Weiteren ist der Kontakt zwischen Publikum und Künstlern auf kleineren Festivals eher gegeben als auf Großveranstaltungen wie der Celtic Connections. Die Trennung von Zuhörerschaft und aktiven Musikern ist eine Auswirkung der Transformation traditioneller (gälischer) Musik im Festivalkontext. Weitere Merkmale dieses Prozesses sollen im folgenden Kapitel erläutert werden.

5.2.2 Die Transformation gälischer Musik und ihres Performanzkontextes im »Festivalisation«-Prozess

Die Verlagerung traditioneller gälischer Musik in den öffentlichen Raum im Rahmen von Konzerten und Festivals hat auch eine Änderung von Kontext und Performanz dieser Musik zur Folge. Den Prozess der Veränderung musikalischer Praxen in diesem Zusammenhang, der häufig auch von den Erwartungshaltungen der Zuschauer geprägt ist, be-

Kennedy, Wilma Kennedy, Mairi MacInnes, Anna Murray, Anne Lorne Gillies, Margaret Stewart, Mairi Morrison, Mary Smith und Eilidh, Gillian und Fiona MacKenzie. Vgl. Heywood, Pete: »Gaelic Women«, in: The Living Tradition 37 (2000), S. 28–30.

144 So schreibt Kenny Mathieson über die *House of Song* Sessions während der Celtic Connections 1997: »[…] to the new wave of young Gaels […] Flora MacNeill [sic!] and Ishbel MacAskill both provided salutary reminders of the standards that new generation must aim for […].« Siehe Mathieson, Kenny: »Celtic Connections«, in: Folk Roots 166 (1997), S. 76.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeichnet Owe Ronström als »Festivalisation«.[145] Dieser Vorgang vollzieht sich dabei auf verschiedenen Ebenen.

Zunächst einmal ist bezüglich der Durchführung von Festivals eine bestimmte zeitliche Platzierung festzustellen. Während Feste und Festivals sich früher an den Lebensweisen und dem »landwirtschaftlichen Kalender« orientierten (z.B. Erntefeste, Maifeiern), finden diese heutzutage witterungsbedingt zumeist in den Sommermonaten statt (oder werden aus ökonomischen Gründen strategisch platziert wie etwa die Celtic Connections Mitte Januar bis Anfang Februar oder auch das vom Scottish Tourist Board erdachte und von diesem zunächst finanziell unterstützte erste Edinburgh Folk Festival 1979 vom 23. März bis 1. April »to extend Edinburgh's tourist season«[146]). Auch hier spielen Zuhörerorientierung und wirtschaftliche Überlegungen eine Rolle. So wurde das Hebridean Celtic Festival anfangs zur Sommersonnenwende veranstaltet, danach jedoch auf Mitte Juli verschoben, damit es mit den Ferien einheimischer Schulkinder zusammenfällt.[147]

Je nachdem, ob es sich um kleine Grassroots- oder kommerzielle Festivals handelt, und abhängig davon, ob und in welcher Höhe Künstlern Gagen bezahlt werden, fallen Ticketpreise an – ein Umstand, der die Gefahr der Exklusivität birgt. So können hohe Eintrittspreise für viele eine Hürde bilden, traditionelle Musik als eine ursprüngliche Form kommunaler, gemeinschaftlicher, sozialer Praxis zu erleben.[148]

Durch die Darbietung auf einer oder mehreren Bühnen ist in der Regel eine Verstärkung durch eine PA erforderlich, die Einfluss auf die Klangqualität nehmen kann. Ferner kommt es aufgrund des Bühnensettings zu einer Trennung sowohl von Backstage- und Stage-Bereich als auch von Künstler und Publikum. Bei traditionellen Cèilidhs (oder auch innerhalb der Familie) wurde eine solche Trennung nicht oder nur zu einem geringen Grad vorgenommen und Performer waren zumeist auch Teil des Publikums, aus dessen Mitte sie sich dann erhoben, um einen Song zu singen oder eine Geschichte zu erzählen. Traditionelle Musik ist im Kern partizipatorische Musik, sie ist inklusiv und nicht hierarchisch. So sei das »folk ideal« laut Simon Frith »the experience of collective, participatory music-making«.[149] Diese Ausführungen lassen auch Karen Mathesons Aussage erinnern, nach der sie zu Beginn bei Auftritten unter Anspannung und Nervosität litt, da sie sich selbst als Teil einer sehr musikalischen Community sah, in der viele Mitglieder sangen und musizierten, und sie sich daher nicht als etwas Besonderes oder Außerge-

145 Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 5. Vgl. Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 59.

146 John Barrow zitiert nach: Green, Ian: *From Fuzz to Folk* (wie Anm. 332, Kap. 2), S. 217.

147 Vgl. Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 59. Vgl. Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides«, S. 98. Vgl. Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture«, S. 207 (Fußnote 8).

148 Auf die Gefahr von Exklusivität und Elitismus durch steigende Ticketpreise hat bereits 1997 Jim MacFarlane in einem Beitrag im Magazin *The Living Tradition* hingewiesen. So seien etwa die Preise für Nachmittagskonzerte während der Celtic Connections im Vergleich zu den Veranstaltungen des Jahres 1995 von £3,50 auf £6 gestiegen. Vgl. MacFarlane, Jim: »Connections for All«, in: The Living Tradition 21 (1997), S. 57.

149 Simon Frith zitiert nach: Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 108.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wöhnliches betrachtete.[150] Auf modernen Festivals kommt es zu einer Trennung in aktive Künstler und in der Regel passive Rezipienten – oder, wie es Thomas Turino ausdrückt, einer Verschiebung von einer »participatory performance« hin zu einer »presentational performance«.[151] Das Folk Revival, dessen Begleiterscheinung die Etablierung von Festivals gewesen ist, hat also nicht nur durch musikimmanente Veränderungen (wie etwa die Elektrifizierung) ideologische Spannungen erzeugt, sondern auch durch die Performanzkontexte der Musik. Gleichzeitig kam es – so Stevenson – zu einer Herausbildung einer neuen Form von ›Authentizität‹. So seien Festivals desto authentischer wahrgenommen worden, je mehr Partizipation ermöglicht wurde, je inklusiver sie waren und je flacher die Hierarchien zwischen Künstler und Publikum empfunden wurden. Runrig beispielsweise haben sich zwar zu einer Konzertband entwickelt, die auf großen (auch Festival-)Bühnen vor tausenden Zuschauern gespielt hat, begonnen haben sie ihre Karriere jedoch als Tanzband für lokale Communities auf Skye, in kleinen Village Halls, in denen die Bühne nur leicht erhöht ist und somit auch die physische Trennung zwischen Band und Publikum marginal erscheint. Bei großen Festivals wird häufig versucht, die Trennung von Performer und Publikum zu verringern. Bei der Celtic Connections geschieht dies etwa durch die Durchführung von Open Stage-Veranstaltungen (Danny Kyle Open Stage[152]) oder auch den Festival Club, der zwar auch auf »presentational performances« ausgerichtet ist, bei dem es jedoch zu einer verstärkten Durchmischung von Künstlern und Publikum in intimerem Setting kommt.[153] Bei Konzerten im Rahmen von Festivals kommt es auch häufig zu einer Umwandlung des musikalischen Materials. So werden beispielsweise ursprünglich unbegleitete gälische Songs in vokal-instrumentale Arrangements gekleidet, da sie in diesem Kontext zur Unterhaltung und zuweilen auch zum Tanz gespielt werden und dadurch mehr Kraft und ›Drive‹ entfalten.[154]

Während es zum einen interne Faktoren sind, die Künstler dazu bewegen, sich für bestimmte Songs zu entscheiden, wie persönliche Präferenz, individuelle Erfahrungen, die mit einem spezifischen Song verknüpft werden, Ortsverbundenheit (etwa die Bevorzugung lokaler Songs von Lewis oder Barra) oder eine besondere Verbindung zu Songs

150 Vgl. Anm. 141, Kap. 3.

151 Bei einer »participatory performance« werde nicht zwischen Künstler und Zuhörerschaft unterschieden, es gebe lediglich »performer« und »potential performer«. Eine »presentational performance« zeichne sich dadurch aus, dass der Künstler Musik für eine andere Gruppe, die Zuhörerschaft, aufführe und diese Gruppe nicht in den Prozess des Musizierens aktiv eingebunden bzw. deren Beteiligung, etwa durch Klatschen oder Tanzen, nicht integraler Bestandteil der Performance sei. Siehe Turino, Thomas: *Music as Social Life* (wie Anm. 20, Kap. 1), S. 26.

152 Die vom Publikum bestimmten sechs besten Performer während der Open Stage-Veranstaltungen treten in einem Finale gegeneinander an. Der Gewinner des Danny Kyle Awards bekommt einen Support Slot im Programm der Celtic Connections im darauffolgenden Jahr.

153 Auf dem Celtic Connections Festival Club im Jahr 2008 im Central Hotel fanden beispielsweise im Foyer vor dem Eingang zum Konzertraum spontane Sessions statt (etwa mit Anna Massie und John Doyle). Malcolm Jones von Runrig stand zwischen den Zuhörern an der Bar und genoss ein Bier, während Calum Macdonald im Konzertraum als Teil des Publikums der irischen Band Lúnasa zuhörte. Diese intime Atmosphäre hat jedoch nach Ansicht des Autors durch Wechsel der Örtlichkeiten in den folgenden Jahren abgenommen.

154 Vgl. Važanová-Horáková, Jadranka: »Transformation of Folk Music Traditions in the Villages around Bratislava« (wie Anm. 97, Kap. 5), S. 47.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als Teil des Familienrepertoires,[155] spielen im Konzert- und Festivalsetting auch externe Faktoren eine Rolle, die Einfluss auf die Auswahl des Repertoires haben, wie etwa der Veranstaltungsort selbst. So erklärt Rachel Walker:

> »[…] it doesn't necessarily change the way I would deliver a song […] but it might influence what songs I was going to choose, because generally, at a festival, if it's a big outside standing up festival, I'm perhaps not going to […] choose a full set of really slow Gaelic songs. I'm going to have to make sure that I've got pace and rhythm and things to engage the audience. You're always thinking ›Right. So, can I get them to sing along with this one? Can I get them to clap on this one. Let's do a fast one. Make sure we finish on something that…‹ So, yeah, I think it does affect what material you're going to choose […]«[156]

Für die Repertoireauswahl ist es dementsprechend durchaus bedeutsam, ob ein Auftritt auf der großen Festivalbühne vor hunderten oder tausenden Zuhörern stattfindet oder in intimem Setting mit kleinem Publikum, welches tatsächlich auch in Bezug auf Akustik und Umgebungslautstärke in der Lage ist, einem Set von gälischen A-cappella-Songs die nötige Aufmerksamkeit entgegenzubringen.

Ferner ist für die Performance entscheidend, ob ein Künstler alleine auftritt oder mit Band spielt und im Kontext eines Konzerts oder Festivals agiert. Viele gälische Musiker schätzen bei der Repertoiregestaltung Flexibilität und Spontanität.[157] Das Zusammenspiel mit einer Band erfordert jedoch relativ genaue Absprachen, gerade auch im Festivalkontext mit seinen eng getakteten Zeitplänen und begrenzten Slots für die Performance. Die Folgen für die Aufführung sind, so Thomas Turino, in der Regel ein organisierter Beginn und Schluss, wie auch geschlossene und mehr oder weniger vorgegebene Formen und Abfolgen innerhalb geplanter Sets.[158]

Gleichzeitig ist der Zuhörer selbst ein weiterer wichtiger externer Faktor wie Erin McPhee am Beispiel der gälischen Sängerin Mary Jane Lamont hervorhebt, die – obgleich sie eine Vorliebe für langsame Songs hege – in ihre Sets häufig schnelle, rhythmische *puirt* und humorvolle Songs integriere, im Bewusstsein, Teil einer »entertainment industry« zu sein und zu einem gewissen Grad auch Zuhörererwartungen erfüllen zu müssen.[159] Gälische Sänger betrachten eine Performance häufig nicht als einen unidirektionalen Prozess, »but as a real relationship with their audience, where both performer and audience are sharing equally in the experience of the song.«[160] Daher ist die Sprachkompetenz und die Vertrautheit des Publikums mit dem Repertoire ein weiterer Einflussfaktor auf die Performance traditioneller gälischer Songs im Festivalkontext. So erleichtere das Einsetzen des Publikums im Refrain nicht nur die Aufführung ei-

155 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 113–118.

156 Interview mit Rachel Walker, Z. 931–938.

157 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 92–94.

158 Turino, Thomas: *Music as Social Life*, S. 59.

159 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 119.

160 Ebd., S. 103.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nes Songs, es ist in informellen Settings wie etwa Cèilidhs ein integraler Bestandteil der Performance.[161] Insbesondere auf großen internationalen Festivals ist dies aufgrund der Heterogenität des Publikums und des zumeist fehlenden Sprachverständnisses häufig nicht möglich. Dies sei auch ein Grund, warum etwa Mary Jane Lamond bei einem Publikum, das mit der Sprache nicht vertraut ist, eher melodische, leichtere, schnellere und vor allem kürzere Songs präferiere.[162] Einführungen in Songs sowie deren kulturellen Hintergrund sind in dem Fall besonders wichtig für den oben erwähnten bidirektionalen Prozess der Einbeziehung des Publikums und für ein gemeinschaftliches musikalisches Erlebnis. Julie Fowlis hierzu:

> »But when you're away somewhere, like in England, it's just a different approach. You try to approach the performance differently to bring people in. […] So it's kind of…about giving them enough information to feel part of what you are doing, but at the same time you don't want to turn it into an academic lecture.«[163]

Während dies jedoch im Solo-Konzert möglich ist, bleibt im eng getakteten Festivalkontext dazu häufig keine Zeit, wie Rachel Walker berichtet:

> »And I think that is also difficult when you look at a festival. You go to a festival; you have to present yourself in a different way. You can't stand up and give a big background of a song. You can't spend five minutes explaining […] You can't at a festival unless you're in a small room and it's a kind of Hall thing. But if you've got a crowd of however many thousand people there you're literally saying ›Hello, here's our next song. Thanks very much‹ and off you go. That's as much as you can do. I mean it depends what kind of situation you're in, how much information you can give to an audience and how engaged they are going to be. Because it is all about engaging your audience. At a festival you have got to keep them pumping from beginning to end and build them up to a frenzy by the time you leave or you're not going to be invited back again. It's quite a different thing.«[164]

Im Gegenzug kann das Publikum einen großen Einfluss nicht nur auf das Repertoire von einzelnen Künstlern nehmen, sondern auch auf die Programmatik von Festivals. So bewirke die Präferenz der Zuhörer, dass vermehrt Instrumentalbands (mit oder ohne gälischem Gesang) gebucht würden und immer weniger Raum für A-cappella-Gesang bleibe, so Margaret Stewart.[165] Die instrumentale Komponente ist in der Tat eine Möglichkeit für Nicht-Gälen, durch eine vertraute Performancepraxis anzuknüpfen und eine Verbindung herzustellen: »[…] one has to provide something for the audience to relate to«,[166] wie Stewart einräumt. Dies und die Vorliebe des Publikums für hybride Musikstile unter dem Deckmantel der »Celtic Music« führe jedoch in ihren Augen auch zu einer gewissen musikalischen Homogenisierung:

161 Ebd., S. 95f., 102f.
162 Ebd., S. 99.f., S. 120f.
163 Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force«, S. 51.
164 Interview mit Rachel Walker, Z. 897–906.
165 Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart«, S. 20.
166 Zitiert nach ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

5.3 Labels

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

167 Zitiert nach ebd., S. 19.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

5.3.1 Gälische Musik im Kontext der Gründung schottischer Labels

Schottland ist lange Zeit von kommerziellen Labels ignoriert worden. Zwar stattete Fred Gaisberg im Auftrag der Berliner Company 1899 Glasgow einen Besuch ab (währenddessen die erste gälische Aufnahme durch Jessie Niven MacLachlan entstand[170]), eine zweite Entsendung durch die Homophon Company fand im Jahr 1904 statt,[171] jedoch wurde bis in die 1920er Jahre hinein kaum schottische traditionelle Musik aufgenommen. Die wenigen Aufnahmen, die entstanden, hatten zumeist Music Hall Songs, Lauder-Songs oder Burns-Interpretationen mit trainierten Stimmen zum Gegenstand.[172]

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

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

170 Siehe Anm. 413, Kap. 2.

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

172 Ebd.

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

174 Ebd., S. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

175 Vgl. ebd.

176 Ebd., S. 6.

177 Ebd., S. 7.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

187 Ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.3.2 Die Situation gälischer Künstler

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Fallbeispiel: Temple Records

Eines der ersten »enthusiast« Labels, das gälischen Künstlern eine Stimme gab und Aufnahmen nach ihren eigenen Vorstellungen ermöglichte, war Temple Records. Das Label wurde 1978 von Robin Morton (1939–2021) – zuvor Mitglied der Folk Group Boys of the Lough – gegründet, um die Musik seiner Frau, der Clàrsach-Spielerin Alison Kinnaird, zu veröffentlichen[195], da auch ein Solo-Album mit schottischer Harfenmusik von den etablierten Labels als nicht lohnenswert bzw. als nicht kompatibel mit dem Geschmack des Zielpublikums erachtet worden war.[196] Heute bietet der Katalog neben den Aufnahmen Alison Kinnairds und denen gälischer Sänger wie Flora MacNeil, Christine Primrose, Eilidh MacKenzie und Arthur Cormack vor allem Pipe- und Fiddle-Musik sowie die Alben der Battlefield Band, deren Manager Morton von 1980 bis zum Jahr ihrer Auflösung 2017 war. Parallel publizierte er über die Gesellschaft Kinmore Music Bücher und Noteneditionen der Bands und Künstler, die bei Temple veröffentlicht haben, insbesondere Alison Kinnaird und Battlefield Band (sowie ihre ehemaligen Mitglieder Mike Katz, Alan Reid und John McCusker). Wegweisend war neben dem Release von Alison Kinnairds *The Harp Key* vor allem die Veröffentlichung des Albums *Aite Mo Ghaoil* (Temple Records, 1993 [1982]) von Christine Primrose im Jahr 1982. Sie selbst sagt hierzu:

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Ein Vertreter der von Morton angesprochenen (damaligen) jüngeren Generation ist Arthur Cormack, der auf seinen bei Temple veröffentlichten Alben *Nuair Bha Mi Òg* (1984) und *Ruith na Gaoith* (1989) das Konzept einer Mischung von alten und neukomponierten Songs, in natürlichem Gesangsstil, a cappella oder mit reduzierter Begleitung aus Pipes, Fiddle, Clàrsach, Gitarren und Keyboard[200], fortführt und dabei selbst Vorbild war für nachfolgende Sänger, beispielsweise Darren MacLean, der über die Rolle von kleinen Labels für die Sichtbarkeit gälischer Musik und das musikalische Beispiel Arthur Cormacks im Interview berichtet:

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Fallbeispiel: Greentrax Recordings

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

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

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

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

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

203 Ebd., S. 191f.

204 Ebd., S. 193–201.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jahren), als Mitbegründer des Edinburgh Folk Clubs (ebenfalls 1973) und durch sein Engagement als Konzertorganisator. So brachte er die irischen Bands Clannad und The Bothy Band erstmals nach Edinburgh und half John Barrow bei der Organisation des ersten Edinburgh Folk Festivals im Jahr 1979.[205] Zudem engagierte sich Green in der TMSA und war im Zuge dessen unter anderem für die Organisation des Kinross Folk Festivals verantwortlich. Während dieser Zeit hatte Green bereits einen Mail Order-Versand für schottische traditionelle Musik etabliert und verkaufte Platten auf den von ihm besuchten Festivals. Nach seiner Pensionierung im Jahr 1986 gründete er umgehend sein eigenes Label Greentrax Recordings.[206] Seine Motivation dabei beschreibt er wie folgt:

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

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

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

---

205 Ebd., S. 204–209, S. 216ff.

206 Ebd., S. 212, S. 222–225.

207 Ebd., S. 226.

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

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

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

211 Vgl. ebd. S. 233–237.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Fallbeispiel: Macmeanmna

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

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

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

214 Siehe Anm. 143, Kap. 5.

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

216 Ebd., S. 2.

217 Vgl. Anm. 193, Kap. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Cormack erklärt weiter:

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

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

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

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

Die Produktion von Alben liegt bei Macmeanmna zu einem großen Teil in der Verantwortung lokaler und regionaler Unternehmen und Akteure. So werde das Grafikdesign der Booklets[227] von einer örtlichen Firma übernommen, für Aufnahmezwecke arbeite man mit diversen schottischen Studios zusammen, wie etwa das Watercolour Studio von

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

223 Ebd., Z. 1290–1294.

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

225 Ebd., S. 116.

226 Ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Obgleich Schottland nie ein großes, internationales Label besessen hat[231] und Künstler – wollen sie international erfolgreich sein – in der Regel auf die finanzielle und logistische Kraft eines Major Labels angewiesen sind (was stärker noch auf den Pop- und Rockmusik-Sektor zutrifft),[232] bleibt festzustellen, dass Schottland trotz seiner geringen Größe im Bereich der traditionellen (gälischen) Musik ein verzweigtes Netzwerk von Studios und Labels aufzuweisen hat und dadurch einen beachtlichen Output an musikalischen Produktionen. Dieses Netzwerk ist in der Vergangenheit durch die Gründung neuer Independent-Labels wie Donald Shaws Vertical Records, Simon Thoumires Footstompin' Records oder Skipinnish erweitert worden – zusätzlich zu einer Vielzahl kleinerer Band-Labels, die vornehmlich zur Veröffentlichung der eigenen Musik etabliert worden sind.

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

---

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

228 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

5.4 Rundfunk

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

5.4.1 Radio

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Material in der Frühzeit des gälischen Rundfunks war stark dominiert von Aufnahmen im Stile Marjory Kennedy-Frasers und Mòd-Übertragungen. Dass die Programme für gewöhnlich in englischer Sprache präsentiert wurden, zeigt, dass diese ein urbanes, nicht-gälisches Mittelklasse-Publikum adressierten. Rundfunkanbieter wie auch viele Mitglieder des weiteren Rundfunksektors sahen das Werk Kennedy-Frasers als »ultimate expression of Gaelic culture« an, die Highlands waren für sie nicht mehr als ein »land of faeries and fantasy«,[239] womit sie letztlich die mystische Verklärung und Romantisierung des ›Celtic Twilight‹ perpetuierten. Auch wenn mit der Ernennung Hugh MacPhees zum Head of Gaelic Department im Jahr 1938 der Umfang an Sendezeit in gälischer Sprache und mit gälischem Material sukzessive stieg – nach dem Zweiten Weltkrieg auf etwa 90 Minuten pro Woche[240] – blieben Bevormundung, Unverständnis, Vorurteile und Ressentiments in den Köpfen vieler Entscheidungsträger bestehen.[241] Das änderte sich in den 1960er Jahren, als mit Fred Macaulay Jahr 1964 ein starker Fürsprecher der gälischen Kultur zum Head of Gaelic Department ernannt wurde.[242] Er war jedoch nicht nur Radio-Programmchef, sondern selbst aktiver Sammler traditioneller gälischer Musik in seiner Heimat North Uist. Mit Macaulay änderte sich die Programmpolitik dahingehend, dass nicht nur herausragende Mòdgewinner mit klassischer Klavierbegleitung gesendet wurden, sondern auch A-cappella-Songs traditioneller Sängerinnen wie etwa Flora MacNeil oder Joan Mackenzie und somit eine größere Bandbreite von gälischem Material und dessen Arrangement präsentiert wurde, insbesondere auch hinsichtlich orchestraler Bearbeitungen.[243] Mary Ann Kennedy berichtet über die Bedeutung Fred Macaulays diesbezüglich im Interview:

> »But Fred kind of rolled with the punches on that one. He was quite a political animal. He really knew his stuff. He would have gone out and done fieldwork that you, you know, find in the School of Scottish Studies now, I reckon. But […] he also was very much at home in the sort of mainstream western cultural world and he'd find his own way of making things work within the BBC. And it belonged to an era of the Beeb where budgets were not so much of an issue as they are

239 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 256.

240 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 67.

241 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 257–260. So erklärte beispielsweise BBC Programmdirektor Andrew Stewart im Jahr 1938: »Then there is the whole world of Gaelic song, heroic, domestic, narrative and lyric, which has at once the strangeness and the appeal of something of our own which we feel rather than understand«. Damit verschob auch er die gälische Musikkultur ins Reich des Emotionalen und Irrationalen. Zitiert nach ebd., S. 258. Auch noch im Jahr 1952 äußerte sich ein BBC Programme Controller angesichts einer Mòd-Übertragung im Fernsehen: »It might be television for Scotland. Surely it isn't for English? In fact I would say it isn't television at all.« Zitiert nach: MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw« (wie Anm. 235, Kap. 5), S. 10. Mike Cormack erklärt die Bevormundung und den geringen Anteil gälischen Outputs seitens der BBC auch mit einem Nationalempfinden heraus, das sich durch die Vorstellung von Homogenität, insbesondere auch im sprachlichen Bereich mit Englisch als Dominanzsprache, konstituiere. Siehe Cormack, Mike: »Gaelic, the Media and Scotland«, in: Blain, Neil/Hutchison, David (Hg.): *The Media in Scotland*, Edinburgh 2008, S. 213–226., hier S. 213f.

242 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 71.

243 Interview mit Kenna Campbell, Z. 414–419.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> now. So I know that he commissioned orchestral arrangements of Gaelic songs that you can still hear in the archive with singers like Kathleen Macdonald. […] Beautiful, beautiful arrangements and singers that had the capacity to stand in front of an orchestra like that […] And it worked. […] you had singers of stature, you had quality orchestral arranging and a really good band, you know, the Scottish Symphony Orchestra. […] everything was quality… And so, what came out was on the face of it, and if you really looked at it [a] really weird hybrid. You know, who was that aimed at, who was that for? But Fred just did it because he wanted to prove that it could be done and that it could stand as something of quality in its own right and I admire him for that.«[244]

Macaulay war nicht nur progressiv, was die Programmgestaltung angeht, auch seine Entscheidung für die Umstellung auf UKW war seinerzeit weitsichtig, wenngleich zu Beginn auch umstritten wegen der anfangs begrenzten Empfangsmöglichkeiten eines Großteils der Hörer. Mitte der 1960er Jahre konnten zweieinhalb Stunden gälischen Programms pro Woche empfangen werden, darunter die tägliche zehnminütige Nachrichten- und Musiksendung *Dà Cheathramh agus Fonn*.[245] Dies zeigt jedoch auch den geringen Fortschritt bezüglich des Sendeumfangs gälischer Programme im Radio in der Nachkriegszeit. Eine signifikante Stärkung des gälischen Rundfunks erfolgte in den 1970er Jahren mit der Etablierung von Radio Highland (1976) und Radio nan Eilean (1979),[246] wodurch die Sendezeit auf 13 Stunden pro Woche im Jahr 1982 gesteigert werden konnte.[247] Der Sendestart von Radio nan Gàidheal als Fusion von Radio nan Eilean und des gälischen Outputs von Radio Highland im Jahr 1985 markierte einen weiteren Meilenstein in der Entwicklung des gälischen Rundfunks. Als »comprehensive speech and music service for listeners seeking programmes in Gaelic about the life, culture and affairs of Scotland«[248] ist Radio nan Gàidheal heute digital und weltweit auch über das Internet empfangbar und hat eine hohe Rezeptionsrate innerhalb der gälischen Community.[249] Es sendet jedoch nicht 24 Stunden originäres Material, sondern übernimmt werktags ab 23.30 Uhr bis 7.30 Uhr das Programm von BBC Radio Scotland.[250] Neben Radio nan Gàidheal bieten auch kleinere lokale Radiostationen gälisches und

244 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 485–513. Kenna Campbell ergänzt: »Fred did a series of programmes actually where he got the […] BBC orchestra, the leader of that, to make arrangements, orchestral arrangements of certain songs and to give them to singers like Alasdair Gillies who was a classically trained singer and Evelyn Campbell, again classically trained, and in fact that's how she earned her a living. And such people, you know, to portrait the music in another way, you know, to show that it does, when it is properly arranged, sympathetically arranged in a way that takes account of the rhythm of the language, that then it does work to have it. You can hear the power of it.« Siehe Interview mit Kenna Campbell, Z. 419–426.

245 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 260f. Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 72.

246 Siehe auch das Kapitel zur Gaelic Renaissance in diesem Buch.

247 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 261.

248 BBC Radio nan Gàidheal: »BBC Radio nan Gàidheal Service Licence (April 2016)«, https://bit.ly/3g6HLG1, S. 1, Stand: 01.12.2020.

249 Glaschu Project: »Broadcasting« (wie Anm.236, Kap. 5), Stand: 30.11.2020.

250 Die Sendezeit am Wochenende ist noch weiter verkürzt und liegt samstags bei fünf Stunden und sonntags bei etwa achteinhalb Stunden.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bi-linguales Programm an, so etwa Two Lochs Radio (Gairloch), Isles FM (Stornoway) oder Cuillin FM (Portree).

5.4.2 Fernsehen

Wie im Abschnitt zur Gaelic Renaissance bereits erwähnt, war gälisches Fernsehen bis in die frühen 1960er Jahre hinein nicht existent, da Fernsehsignale in den Westlichen Highlands und insbesondere auf den Inseln praktisch nicht zu empfangen waren. Somit wurde dieses Zielpublikum von der BBC weitestgehend ignoriert, obgleich es Übertragungen von Mòd-Wettbewerben gab. Die Anfänge gälischen Fernsehens bestanden in der Übertragung gälischer Songs, die auf Englisch anmoderiert wurden, wie etwa in der von Finlay J. Macdonald produzierten viertelstündigen Sendung *Ceòl nan Gàidheal* aus dem Jahr 1962, dem ersten TV-Programm mit gälischem Inhalt außerhalb der Mòd-Übertragungen.[251] Überaus erfolgreich war darüber hinaus die ab 1964 von Fred Macaulay produzierte Sendung *'Se Ur Beatha* [You're Welcome]. Die Beiträge auch dieses Programms wurden auf Englisch anmoderiert. Damit war es zwar auf der einen Seite »sufficiently un-Gaelic to be broadcast throughout the United Kingdom in 1972«[252], gleichzeitig bot es gälischen Künstlern und Gruppen eine landesweite Plattform und damit eine massive Steigerung der kulturellen Sichtbarkeit. Kritik an der Programmgestaltung betraf zum einen, dass vornehmlich für eine ältere Zielgruppe produziert würde, die vor allem Religion und traditioneller Musik zugeneigt sei, sowie die Konstruktion des Stereotyps eines Gälen, der lediglich an Gesang Interesse fände.[253] Gälische Programme, vor allem auch *'Se Ur Beatha* generierten zu Beginn der 1970er Jahre jedoch Zuschauerzahlen von 500.000-800.000 und damit ein Vielfaches der gälischen Sprecherzahlen zu der Zeit, was die Beliebtheit der Sendung und der in ihr aufgeführten Musik insbesondere auch unter Nicht-Gälen verdeutlicht.[254] Zu den Gruppen, die in der Sendung auftraten, gehörten neben vielen anderen Künstlern unter anderem die MacDonald Sisters, Na h-Eilthirich und Na h-Òganaich, aber auch Runrig absolvierten erste TV-Auftritte in dieser überaus populären Show.[255] In der Sendegestaltung der BBC zeigte sich – so Diane MacLean – ein Muster, das vielen Programmen in Minderheitensprachen gemeinsam sei: Zunächst würden Sendungen mit traditionellem Inhalt (z.B. traditioneller Musik) gesendet, später Kultur- und Kinderprogramme und erst anschließend würden andere Genres übertragen werden.[256] Demzufolge waren es neben der Nachrichtensendung *Bonn Comhraidh* (1970) und dem Sprachlehrgang *Can Seo* (1979) vor allem Kindersendungen wie *Cuir Car* (1977, Grampian Television), *Bzzz* (1981), *Mag is Mog* (1982) oder *Dòtaman* (1985),[257] die in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren produziert wurden und

251 Glaschu Project: »Broadcasting«, Stand: 30.11.2020.

252 Cormack, Mike: »Problems of Minority Language Broadcasting«, in: European Journal of Communication 8/1 (1993), S. 101–117, hier S. 107.

253 Ebd.

254 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 263. Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 69.

255 Siehe Anm. 32, Kap. 3.

256 MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, S. 10.

257 Glaschu Project: »Broadcasting«, Stand: 30.11.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich großer Beliebtheit erfreuten.[258] Sukzessive stieg die Sendezeit gälischer Fernsehprogramme von 5 Sunden/Jahr (1978)[259], auf 42 Stunden/Jahr (1981)[260], 85 Stunden/Jahr (102 Stunden inkl. Wiederholungen)[261] (1988), etwa 230 Stunden/Jahr (1991)[262] und 418 Stunden im Jahr 1999[263].

Zwei wichtige Impulse für die Entwicklung des gälischen Fernsehens waren zum einen der Broadcasting Act des Jahres 1990, der einen jährlichen Betrag von 9,5 Millionen Pfund (verwaltet vom neugegründeten *Comataidh Telebhisein Gàidhlig* (CTG) [Gaelic Television Committee] für die Produktion neuer gälischer Programme garantierte (anvisiert wurde dabei ein Umfang von 200 zusätzlichen Stunden Programm), die ab 1993 erschienen,[264] und zum anderen die Unterzeichnung der European Charter for Regional or Minority Languages im Jahr 1992. Aus dieser folgte die Verpflichtung zu Medienangeboten in der jeweiligen Minderheitensprache des Landes. Mike Cormack sieht darüber hinaus in der EU-Erweiterung und der zunehmenden Globalisierung der 1990er Jahre eine weitere Entwicklung hin zur Regionalisierung Europas und damit gegen die sprachlich-kulturelle Homogenisierung von Nationalstaaten, sowie eine daraus folgende Fokusverschiebung auf Regional- und Minderheitensprachen innerhalb der EU.[265] Die Argumentation von Lobbyisten und Verfechtern des gälischen Rundfunks beruhte darüber hinaus nicht mehr (nur) auf »cultural defence«, das heißt, der Notwendigkeit, durch eine proaktive gälische Medienpolitik zum Erhalt der Sprache und Kultur beizutragen, sondern auch auf ökonomischen Gesichtspunkten, dem Herausstellen der gälischen Communi-

258 Gleichzeitig bemängelte ein Report des Scottish Arts Council im Jahr 1984 den geringen Anteil traditioneller (und damit auch gälischer) Künste im Fernsehen und die oft schlechte Qualität der Programme. Die Autoren vermuteten, dass Programmverantwortliche in den Sendeanstalten traditionelle Künste als »light entertainment« ansähen und daher eine notwendige Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung damit vermissen ließen. Es wurde empfohlen, die Empfangbarkeit von sowohl Radio- als auch Fernsehprogrammen zu verbessern, den Anteil traditioneller Künste in den Sendungen zu erhöhen und eine engere Zusammenarbeit von Produzenten und Musikern anzustreben. Siehe The Scottish Arts Council: *The Traditional Arts of Scotland* (Report of the Traditional and Folk Arts of Scotland Working Party), Edinburgh 1984, S. 9f., 16.

259 Michael Russell, MSP in: Campbell, Allan: »Gaelic Broadcasting: Issues, Challenges and the Way Forward« (Report from Gaelic Broadcasting Conference, Edinburgh, 15 March 2016), https://www.ed.ac.uk/files/atoms/files/broadcasting_conference_report_-_english_version.pdf, S. 2, Stand: 02.12.2020. Gemeint ist hier und in der Folge der Gesamtoutput der drei Fernsehanstalten (BBC, Scottish Television und Grampian TV) zu der Zeit.

260 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 264.

261 Ebd., S. 252.

262 Cormack, Mike: »Problems of Minority Language Broadcasting« (wie Anm. 252, Kap. 5), S. 109f. Die Ergebnisse des dreimonatigen Untersuchungszeitraums von Cormack wurden bei der Angabe der ungefähren Sendezeit auf das Jahr hochgerechnet.

263 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 252.

264 Cormack, Mike: »Gaelic, the Media and Scotland« (wie Anm. 241, Kap. 5), S. 218f. Vgl. MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 264. Vgl. MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, S. 8. Zu den neu produzierten Programmen gehörten unter anderem die beliebte gälische Soap Opera *Machair*, die Nachrichtensendung *Eòrpa* und der Sprachkurs *Speaking Our Language*.

265 Cormack, Mike: »Gaelic, the Media and Scotland«, S. 214f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ty als wichtige Zielgruppe, sowie der Bedeutung gälischer Medien als Wirtschafts- und Beschäftigungsfaktor.[266]

Gleichzeitig blieben grundlegende Probleme bestehen, die hauptsächlich die Bereiche zeitliche Programmplanung, Beauftragung neuer Inhalte und Finanzierung betrafen.[267] So waren etwa die gälischen Programme auf verschiedene Sender verteilt und häufig zu späten Abends- und Nachtzeiten, das heißt außerhalb der Prime Time[268], disponiert. Viele von ihnen wurden nicht durchgängig über das Jahr gesendet oder schließlich eingestellt.[269] 1996 wurde die CTG in *Comataigh Craolaidh Gàidhlig* (CCG) [Gaelic Broadcasting Committee] umbenannt, womit sie gleichzeitig für die gälische Radioproduktion zuständig war. Durch eine kontinuierliche Unterfinanzierung bei steigenden Kosten konnte das zu Beginn der 1990er Jahre ausgegebene Ziel von 200 zusätzlichen Stunden Fernsehprogramm nicht realisiert werden,[270] was in der häufigen Sendung von Programmwiederholungen resultierte. Erst mit der Etablierung des gälischen Fernsehsenders BBC Alba[271] im Jahr 2008 konnte eine konzentrierte und kontinuierliche Sendung gälischen Fernsehprogramms in nennenswertem Umfang sichergestellt werden,[272] obgleich dieser werktags nur von 17.00 bis Mitternacht (am Wochenende ab 16.00 Uhr, samstags bis 01.00 Uhr) sendet und anschließend das Programm von Radio nan Gàidheal übernimmt (und somit nachts das englischsprachige Programm von BBC Radio Scotland).

5.4.3 Die Rolle von Medien in Minderheitskulturen

Der gälische Rundfunk verdeutlicht die Probleme von Medien kleiner Nationen bzw. kultureller Gruppen.[273] Sie besäßen – so Medienwissenschaftler Huw Jones – oft wenige

266 MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, S. 12. Vgl. Cormack, Mike: »Problems of Minority Language Broadcasting«, S. 102.

267 MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 265, 268.

268 STV begann in den 1990er Jahren damit, gälische Programme auch in die Prime Time zu verlegen, nahm davon Ende der 1990er Jahre jedoch wieder Abstand. Siehe MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, S. 12.

269 Cormack, Mike: »Gaelic, the Media and Scotland«, S. 220.

270 Ebd. S. 219.

271 Betrieben wird der Sender von der BBC und dem *Seirbhis nam Meadhanan Gàidhlig* [Gaelic Media Service, MG Alba], der ab 2003 unter dieser Bezeichnung die Aufgaben des Gaelic Broadcasting Committee fortführte.

272 Damit erfüllte Großbritannien auch die Vorgaben der European Charter for Regional or Minority Languages, die sowohl einen Radio- als auch einen Fernsehsender in der jeweiligen Minderheitensprache fordert. Vgl. Milligan, Lindsay/Danson, Mike/Chalmers, Douglas u.a.: »BBC Alba's Contributions to Gaelic Language Planning Efforts for Reversing Language Shift« (2011), https://www.academia.edu/16347659/BBC_ALBAs_contributions_to_Gaelic_language_planning_efforts_for_reversing_language_shift, Stand: 03.12.2020.

273 David Huw Jones definiert »small Nations«, Maurice Paupis folgend, als Länder mit einer Einwohnerzahl zwischen 100.000 und 18 Millionen, obgleich er zugibt, dass eine solche Einteilung schwierig ist und willkürlich erscheinen mag. Des Weiteren können »small Nations« – wie im Falle Schottlands und der gälischen Community – durch ungleiche Machtverhältnisse und eine kulturelle bzw. politische Marginalisierung gekennzeichnet sein. Auch können staatenlose Nationen wie Schottland und autochtone Gruppen – in diesem Fall die gälische Kultur- und Sprachgemeinschaft – als

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ressourcen (auch Finanzmittel zur Vermarktung), häufig mangele es an geeignetem Personal[274] und durch die zumeist knappe Budgetierung fehle es an Geld für die Produktion neuer Programme, weshalb Medien in Minderheitensprachen oft auf Übernahmen von Programmen in der Dominanzsprache angewiesen seien.[275] Dabei spielen gälische Medien eine große Rolle beim Erwerb[276] und der Nutzung der Sprache, zum Beispiel durch verschiedene Lernangebote und Sprachkurse sowohl im linearen Rundfunk als auch im Onlineangebot der Sender.[277] Hier werden erneut die zwei Seiten von Radio und Fernsehen deutlich: Zum einen haben sie ab den 1960er Jahren verstärkt die englische Sprache in die gälischen Gemeinden der Highlands und Islands getragen, zum anderen dienten sie als Motor für künstlerische Innovation (etwa in Bezug auf die Musik der gälischen Folk Groups und Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen wie Runrig und Capercaillie) und fungieren heute als Stimulus für die Sprache und Kultur. Sie sind gleichzeitig ein wichtiger Wirtschaftsfaktor und schaffen Jobs für Gälischsprecher in ihren Regionen.[278]

Den Medien kommt darüber hinaus nach Jones eine bedeutende Rolle zu bei der Konstruktion von sowohl kultureller als auch nationaler Identität, wobei er auf Benedict Andersons Konzept der »imagined community« rekurriert.[279] Als Konzept der so-

---

»small Nations« angesehen werden. Siehe Jones, David Huw: »Introduction. The Media in Europe's Small Nations«, in: Jones, David Huw (Hg.): *The Media in Europe's Small Nations*, Newcastle 2014, S. 1–15, hier S. 1f.

274 Gemeint ist hierbei z.B. die Sprachkompetenz, wobei durch die verstärkte Etablierung von Gaelic Medium Education seit den 1980er Jahren auch junge Gälen für die Medienbranche gewonnen werden konnten.

275 Jones, David Huw: »Introduction. The Media in Europe's Small Nations« (wie Anm. 273, Kap. 5), S. 4.

276 Wobei natürlich gerade bei jüngeren Lernenden die Rolle von Medien nicht gleichgesetzt werden kann mit der Bedeutung der interpersonellen Kommunikation.

277 Das Online-Angebot von BBC Alba ist auch in musikalischer Hinsicht vielfältig nutzbar. Herausragend ist in diesem Zusammenhang die Ressource *Bliadhna nan Òran* [Year of the Song]. Das Jahr 2010 wurde zum »Jahr des Liedes« erkoren. In diesem Kontext wurden das ganze Jahr über verschiedene Musikprogramme gesendet und ein spezifischer gälischer Song für jeden Tag des Jahres vorgestellt. Die diesbezügliche Online-Zusammenstellung beinhaltet Informationen zu über 800 Songs, 500 Autoren (sofern bekannt) und Interpreten inklusive Songtexten sowie zahlreiches Video- und Audiomaterial. Die Auswahl beschränkt sich nicht nur auf im engen Sinn traditionelles Liedgut, sondern umfasst auch neukomponierte Songs wie beispielsweise Murdo Macfarlanes »Mi le m'Uilinn« und »Cànan nan Gàidheal« oder auch Runrigs »Cearcal a' Chuain« und »An Ubhal as Àirde«. Damit stellt die Bliadhna nan Òran-Website auch eine gute Plattform für edukative Zwecke im Rahmen des schulischen und außerschulischen Unterrichts dar. Siehe BBC Alba: »Bliadhna nan Òran«, www.bbc.co.uk/alba/oran/, Stand: 08.12.2020.

278 Vgl. Milligan, Lindsay/Danson, Mike/Chalmers, Douglas u.a.: »BBC Alba's Contributions to Gaelic Language Planning Efforts for Reversing Language Shift« (wie Anm. 272, Kap. 5). Vgl. MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 254f., 262. Vgl. MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, S. 14. Vgl. Campbell, Allan: »Gaelic Broadcasting: Issues, Challenges and the Way Forward« (wie Anm. 259, Kap. 5), S. 3, 5. Vgl. Cormack, Mike: »Gaelic, the Media and Scotland«, S. 224.

279 Jones, David Huw: »Introduction. The Media in Europe's Small Nations«, S. 4. Vgl. auch Hand, Richard J./Traynor, Mary: »Radio in Small Nations: An Introduction«, in: Hand, Richard J./Traynor, Mary (Hg.): *Radio in Small Nations: Productions, Programmes, Audiences*, Cardiff 2012, S. 1–5, hier S. 1f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zialen Konstruktion von Wirklichkeit und Zugehörigkeit wird Andersons Theorie auch in Verbindung gebracht mit dem der »community of interest«. Somit kann es auch auf die gälische Sprach- und Kulturgemeinschaft angewendet werden mit dem gemeinsamen Interesse des Erhalts und der Förderung der gälischen Sprache und damit assoziierter kultureller Praxen wie etwa Musik. Daher kann auch gälische Musik, die auf Sendern wie Radio nan Gàidheal, BBC Alba oder lokalen Radiosendern verbreitet wird, zu einer solchen Konstruktion von Zugehörigkeit beitragen, nicht nur durch die Sprache selbst, sondern etwa auch durch die verhandelten Themen, der gemeinsamen Vorstellung von Vergangenheit und einer spezifischen Ortsverbundenheit, die in den Songs transportiert werden. Medien erhöhen darüber hinaus nach Huw Jones auch die Sichtbarkeit und Wahrnehmung von Minderheitskulturen (und damit auch der Musikkultur) und legitimieren die Forderung nach stärkerer (im gälischen Kontext kultureller) Souveränität.[280]

Im Jahr 2016 konstatierte Margaret Mary Murray (BBC Alba), dass 83 Prozent der Schotten Kenntnis von BBC Alba hätten, womit die gälische Kultur zumindest einen Platz in deren Bewusstsein habe.[281] Diese Rate konnte laut Jahresbericht 2019/2020 für den im Bericht betrachteten Zeitraum auf 85 Prozent gesteigert werden.[282] Die schottische Reichweite liegt bei 9,7 Prozent, was bedeutet, dass die Zahl der Rezipienten die Zahl an Gälischsprechern um mehr als das Neunfache übersteigt.[283]

Besondere Bedeutung kommt den Medien jedoch in Bezug auf den Status der Sprache und Kultur zu. So trägt der Rundfunk entscheidend zu einer ›Normalisierung‹ auch der gälischen Songkultur bei. Durch das Nebeneinanderstellen von Programmen mit englischsprachigen und gälischen Songs, traditionellen und populären Musikstilen, gälischen A-cappella-Songs und modernen Bearbeitungen wird deutlich, dass diese leben-

280 Ebd. Zur Rolle von Medien für die erhöhte Sichtbarkeit und Wahrnehmung von Minderheitskulturen siehe auch Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, S. 10. Für den gälischen Rundfunk vgl. auch Cormack, Mike: »Gaelic, the Media and Scotland«, S. 224. Vgl. Cormack, Mike: »Problems of Minority Language Broadcasting«, S. 112. Vgl. MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, S. 267. Vgl. Philip Schlesinger in Campbell, Allan: »Gaelic Broadcasting: Issues, Challenges and the Way Forward«, S. 2. Zur erhöhten Sichtbarkeit von gälischer Musikkultur haben in der Vergangenheit jedoch nicht nur Radio und Fernsehen beigetragen, sondern auch internationale Kinofilme. Neben dem bereits im Zusammenhang mit Capercaillie erwähnten Film *Rob Roy* seien die Soundtracks zu den Produktionen *Brave* (USA 2012, Mark Andrews/Brenda Chapman) und *Robin Hood* (USA/GB 2010, Ridley Scott) zu nennen. Im Soundtrack zu *Brave* findet sich der für den Film von Patrick Doyle neukomponierte gälische Song »A Mhaighdean Uasal Bhan« [Noble Maiden Fair], im Trailer zum Film wurde der Song »Tha Mo Ghaol air Àird a' Chuain« von Julie Fowlis verwendet. Einschränkend muss erwähnt werden, dass die gälische Sängerin Kathleen MacInnes in Marc Streitenfelds Soundtrack zu *Robin Hood* lediglich in einem Track auf Vocables singt (und damit eine Eigenheit gälischer Songs transportiert) und darüber hinaus nur in zwei weiteren vokalisenartig die Melodie von Fiddle und Uilleann Pipe nachahmt. Vgl. Doyle, Patrick: *Brave* (OST) (EMI, 2012), Tr. 16. Vgl. »Brave Official Trailer #3 (2012) Pixar Movie HD«, https://www.youtube.com/watch?v=6CKcq1ahedc, hochgeladen von Movieclips Trailers am 24.04.2012, Stand: 08.12.2020. Vgl. Streitenfeld, Marc: *Robin Hood* (Ost) (Varèse Sarabande, 2010), Tr. 13, 16, 22.

281 Campbell, Allan: »Gaelic Broadcasting: Issues, Challenges and the Way Forward«, S. 5.

282 MG Alba: Annual Report & Statement of Accounts 19/20 (Juni 2020), www.mgalba.com/downloads/reports/annual-report-19-20.pdf, S. 21, Stand: 05.12.2020.

283 Ebd., S. 22. Wie allgemein zu beobachten ist, nimmt auch die Nutzung des linearen gälischen Rundfunks ab zugunsten von webbasierten Inhalten unter anderem über den BBC iPlayer.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dig und sowohl Teil der internationalen Gegenwarts-(Musik)kultur als auch des alltäglichen Lebens ist, was sie damit auch zugänglich für eine jüngere Zielgruppe macht.[284]

5.4.4 Gälische Musik im Rundfunk heute

Gälische Musik ist heutzutage auf einer Reihe von Sendern konsumierbar, obgleich der Umfang zumeist begrenzt und auf spezielle Programme beschränkt ist. Den Großteil der Sendezeit nehmen – wie auf den meisten Radiosendern – aktuelle Pop- und Rock-Musik ein sowie Special Interest-Programme etwa mit Country, Blues oder Rock'n'Roll. Das gilt für lokale Radiosender wie Cuillin FM[285] und Isles FM[286] wie auch für BBC Radio Scotland. Auch auf den bekannten BBC Radio Scotland-Programmen mit traditioneller Musik wie *Travelling Folk*, seit 2022 präsentiert von der Multiinstrumentalistin Anna Massie (zuvor von Blazin' Fiddles' Bruce MacGregor), oder *Take the Floor* mit Mànrans Gary Innes spielt gälische Musik lediglich eine untergeordnete Rolle. Auffällig ist, dass, selbst wenn gälische Künstler oder Gruppen gespielt werden, häufig ihre englischsprachigen bzw. Instrumental-Interpretationen gewünscht[287] und gesendet werden. Auf Radio nan Gàidheal ist der Anteil gälischer Musik bedeutend höher – etwa in den Sendungen *A' Mire Ri Mòir* mit Morag MacDonald, *Na Dùrachdan* mit Arthur Cormack und Mairead MacLennan oder *Caithream Ciùil* mit Seonag Monk. Jedoch gilt auch auf Radio nan Gàidheal, dass gälische Moderation der Programme nicht gleichbedeutend mit gälischem Musikinhalt ist, wie etwa die Sendung *Rapal* mit zeitgenössischer englischsprachiger Popmusik zeigt. Jedoch ist eine stilistische Vielfalt wichtig, um möglichst eine breite Hörerschicht und damit auch ein jüngeres Publikum anzusprechen.

Die für dieses Buch interviewten Personen aus der traditionellen Musikszene sehen gälische Musik in den Sendern BBC Alba und Radio nan Gàidheal als ausreichend repräsentiert (wenngleich es natürlich aus ihrer Sicht immer mehr sein dürfte). Insbesondere der Fernsehsender BBC Alba habe einen hohen Output an traditioneller Musik und gälischer Musik im Besonderen. Gleichzeitig beklagen sie den geringen Sendeumfang außerhalb dieses Bereichs. So meint Darren Maclean:

> »Radio nan Gàidheal is good. And there's always Gaelic music on at least once a day [werktags] with *Caithream Ciùl* […] BBC Alba… There's always traditional music on and there's always Gaelic music on in BBC Alba, every night because of the amount of repeats that they do. But there's always something if you want… So a lot of people got into traditional bands and got into BBC Alba because they

284 Vgl. auch MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, S. 13f.

285 Programme mit gälischer Musik auf diesem Sender sind etwa *Oran agus Ceòl* oder *Coolin Ceòl*, wobei letzteres vor allem von Pipe-Musik und Scottish Dance Band- bzw. Cèilidh-Musik dominiert wird.

286 Auf Isles FM wird beispielsweise im Programm *The Celtic Set* zuweilen gälische Musik gesendet, aber auch hier besteht der größte Teil aus Instrumentalmusik sowie Songs schottischer Interpreten und Gruppen wie Skerryvore, The Poozies, Isla St. Clair oder Norrie MacIver & The Glasgow Barons.

287 So etwa in der Rubrik »Your Requests« im Programm *Take the Floor* mit Gary Innes. Das betrifft beispielsweise Interpreten wie Calum Kennedy (»Dark Lochnagar«), Mairi MacInnes (»This Feeling Inside«), Capercaillie (»Sidewaulk Reels«), Anne Lorne Gillies (»Bonnie Gallowa«) oder Runrig (»Going Home«, »The Summer Walkers«, »Clash of the Ash«) [Programme vom 18.10.2020-15.11.2020].

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> want to see traditional music which isn't on any other channel. I think outside BBC Alba is a different story. There it's definitely not.«[288]

Alle Interviewpartner heben die erhöhte Sichtbarkeit gälischer Musikkultur durch Radio nan Gàidheal und BBC Alba hervor, die damit auch eine wichtige Plattform und Möglichkeit der Außendarstellung gerade auch für junge gälische Künstler darstellen.[289] Anna Massie unterstreicht das gestiegene Bewusstsein der Zuschauer für gälische Kultur auch außerhalb Schottlands durch BBC Alba:

> »All over England people are tuning in because the music is good […] It's a very visible thing that these programmes are on […] which is I think really good and really raises awareness. And to be down in the south of England where you couldn't be further from Scottish culture, particularly Gaelic culture, for these folk to watch that channel because they enjoy the music that's on I think that's really good, that's brilliant.«[290]

Gleichzeitig ist ein wiederkehrendes Thema in den Interviews das zu enge Budget und die daraus resultierenden Wiederholungen auf BBC Alba.[291] Während Christine Primrose die Bedeutung des gälischen Rundfunks hervorhebt, insbesondere für die Außendarstellung der gälischen Sprache als lebendigen Teil der Alltagskultur, bemängelt sie einen zu starken Fokus auf die instrumentale Komponente der traditionellen Musik zulasten gälischer Vokalmusik:

> »A lot of it is instrumental […] Yes, there are programmes that introduce Gaelic Song into it along with other things, you know. I still think that there isn't enough concentration on Gaelic Song. I feel that programme makers […] don't have the confidence that the Gaels as people are very capable of writing their own all-Gaelic Song musical programmes. […] they approach it from the easiest, most accessible thing that they have which is probably a band that'll give them the music and the Gaelic Song. So they're getting the whole package sort of thing and that's what they're really interested in. And there could be far more done about the actual Gaelic Song promotion.«[292]

Rachel Walker kritisiert, dass auf Radio nan Gàidheal und BBC Alba zwar zumeist auf Gälisch moderiert wird, der musikalische Inhalt jedoch nicht zwingend gälisch sein muss:

---

288 Interview mit Darren MacLean, Z. 1234–1256.

289 Vgl. etwa Interview mit Eberhard Bort, Z. 1421–1423. Vgl. Interview mit Kirsteen Grant, Z. 1432f.

290 Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 591–617.

291 Interview mit Arthur Cormack, Z. 257–259. Vgl. Interview mit Christine Primrose, Z. 1183–1187. Vgl. Interview mit Kenna Campbell, Z. 1111–1114. Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 602–614. Die Jahresberichte von MG Alba zeigen tatsächlich einen kontinuierlichen Rückgang der finanziellen Gesamtmittel bei gleichbleibender Kernförderung von 12,8 Millionen Pfund durch die schottische Regierung. Siehe MG Alba: Annual Reports, www.mgalba.com/about/corporate/reports-plans.html, Stand: 07.12.2020.

292 Interview mit Christine Primrose, Z. 1208–1104.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »I think they do a lot of stuff, they cover a lot of festivals, which, again, doesn't necessarily mean Gaelic content. So they might have a presenter that talks about it in Gaelic, but actually the rest of the music is in English. […] They have done some good stuff on new music, on new writers. And I think they've made a real effort to look at not just Gaelic music, but different styles of music that may or may not cover Gaelic. But, again, I feel not necessarily music with Gaelic content, but music that can be presented in a Gaelic format, if that makes sense.«[293]

Darren MacLean hingegen betont die Chance zur ›Normalisierung‹ gälischer Musikkultur in der bereits angesprochenen Nebeneinanderstellung von gälischer und nichtgälischer traditioneller Musik bzw. Celtic Music etwa im Rahmen der Sendung *Caithream Ciùl* auf Radio nan Gàidheal,[294] und auch Mary Ann Kennedy unterstreicht die Bedeutung von Popmusikprogrammen wie *Rapal*, die zwar auf Gälisch präsentiert werden, jedoch keinen gälischen musikalischen Inhalt haben, insbesondere für die Identifikationsmöglichkeiten von Jugendlichen mit der gälischen Sprache:

> »A huge proportion of Alba's output is music programming. […] That, you know, so I'd actually say it's been brilliant for Scottish traditional music and actually Scottish contemporary music because there's a lot of music programming that goes out. Things like *Rapal* which is tapping into again yet another generation who want to express themselves through contemporary song and want to be able to do it in Gaelic but identify with the band next door who are not Gaelic speakers or the band from Glasgow who are really cool and, yeah, why wouldn't they go on the same programme. So, it's benefited not just traditional music but all sorts of corners of independent Scottish music making.«[295]

In der historischen Betrachtung konnte aufgezeigt werden, dass sich die Repräsentationsmöglichkeiten für gälische Musik im Rundfunk seit den 1980er Jahren deutlich verbessert haben. Die Interviewpartner haben den Einfluss von Sendern wie Radio nan Gàidheal und auch BBC Alba hervorgehoben, gleichzeitig ist auch Potenzial für Verbesserung benannt worden. Dies betrifft zum einen – je nach Perspektive – die Programmgestaltung, vor allem jedoch die unzureichende Finanzierung im Verhältnis zur Reichweite der Sender.[296]

---

293 Interview mit Rachel Walker, Z. 979–985.

294 Interview mit Darren MacLean, Z. 1254–1256: »But I think it's quite important to have programmes that mix Gaelic with other styles of music, either being just folk or even pop music to normalise it in day to day sort of culture.«

295 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1210–1221.

296 Dies betrifft gerade BBC Alba. Seit 2011 ist der Sender digital auf Freeview zu empfangen und hat dadurch ein noch wesentlich größeres Publikum erschlossen – vor allem unter nicht Gälisch sprechenden Zuschauern. Vgl. Garner, Ken: »We Don't Talk Any More: The Strange Case of Scottish Broadcasting Devolution Policy and Radio Silence«, in: Hand, Richard J./Traynor, Mary (Hg.): *Radio in Small Nations: Productions, Programmes, Audiences*, Cardiff 2012, S. 40–60, hier S. 54f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.5 Institutionalisierung im Bildungsbereich

Besonders deutlich ist die Institutionalisierung des gälischen Revivals im Bereich der formalen Bildung zu beobachten. Das betraf seit Mitte der 1980er Jahre zunächst den schulischen Bereich und hier verstärkt das Feld der Gaelic Medium Education, das heißt, der Vermittlung von Lerninhalten durch das Medium der gälischen Sprache. Ende der 1980er Jahre und zu Beginn der 1990er Jahre beeinflusste dieser Prozess jedoch zunehmend auch den tertiären Bildungsbereich, was 1996 in der Etablierung des BA-Kurses Scottish Music an der Royal Scottish Academy of Music and Drama in Glasgow mündete. Die Bedeutung dieses inzwischen in einen BMus-Kurs transformierten Studiengangs auch auf die Professionalisierung und Gemeinschaftsbildung der eingeschriebenen Musiker soll unter anderem durch die Aussagen Rachel Walkers verdeutlicht werden, die Studierende des ersten Jahrgangs war. Während im sekundären Bildungsbereich insbesondere die Etablierung des Exzellenz-Zentrums in Plockton, das in diesem Kapitel als Fallbeispiel gesondert betrachtet wird, wegweisend war, liegt eine große Verantwortung für die Förderung traditioneller (gälischer) Künste in der Hand von Lehrern im regulären Schulbetrieb. Eine Betrachtung der Rahmenbedingungen für die Integration traditioneller Musik in den schulischen Unterricht und Vorschläge für eine verbesserte Didaktik beschließen das Kapitel zur Institutionalisierung im Bildungsbereich.

5.5.1 Tertiärer Bildungsbereich

In ihrem Report für den Scottish Arts Council über den Zustand der traditionellen Künste in Schottland kam die entsprechende Arbeitsgruppe im Jahr 1984 zu dem Schluss, dass der Royal Scottish Academy of Music and Drama (heute Royal Conservatoire of Scotland), der einzigen Musikhochschule Schottlands, neben den Universitäten in Glasgow, Edinburgh und Aberdeen eine bedeutende Rolle bei der Vermittlung traditioneller Musik insbesondere auch bei der Lehrerbildung zukomme, gleichzeitig bemängelte sie: »none of these established institutions through the auspices of departments of music teach the appreciation or practice of indigenous music«[297]. Daher wurde die Forderung erhoben,

> »the RSAMD and the music departments of the universities and training colleges should consider their responsibilities towards Scottish music alongside concern for the European classical tradition.«[298]

Zwar gab es bereits seit 1971 an der School of Scottish Studies der University of Edinburgh Studiengänge in Scottish Ethnology, jedoch fehlten solche, die auch Instrumentalpraktische Kurse umfassten. Infolgedessen wurden zunächst ab Ende der 1980er Jahre »Scotish Music«-Kurse als Teil der regulären Bachelor of Education- und Bachelor of Music-Studiengänge eingeführt.[299] Nach einer Bedarfsprüfung und einer zweijährigen Pla-

297 The Scottish Arts Council: *The Traditional Arts of Scotland* (wie Anm. 258, Kap. 5), S. 6.

298 Ebd.

299 Miller, Jo/Duesenberry, Peggy: »Where Are They Now? The First Graduates of the BA (Scottish Music) Degree« (Paper presented at *True North* Palatine Conference, Perth College, UK, June 2007), https://documents.advance-he.ac.uk/download/file/2142, S. 3, Stand: 08.12.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nungsphase ist schließlich im Jahr 1996 der BA-Studiengang »Scottish Music« etabliert worden. Die Gründe, die dazu geführt haben, sind jedoch vielfältig. »Scotland is now proud enough of its traditions, and secure enough in its identity, to demand institutional recognition of them«, wie Thomas McKean in seinem Aufsatz desselben Jahres über die Fèis-Bewegung schreibt.[300] In der Tat fiel die Einrichtung des BA-Studienganges in eine Zeit des erstarkenden kulturellen und auch politischen Selbstbewusstseins.[301] Nur ein Jahr später wurde von der neugewählten britischen Labour-Regierung das erfolgreiche Referendum abgehalten, das 1999 zur Devolution und (Wieder)eröffnung des schottischen Parlaments führte. Gleichzeitig ist der Studiengang als »recognition of the quality and status of Scottish music«[302] auch die Folge eines großen ›Angebots‹ an jungen talentierten Musikern, die sich professionalisieren wollten, um ihren Lebensunterhalt durch traditionelle Musik zu bestreiten.[303] Ursächlich dafür war die überaus erfolgreiche Fèis-Bewegung seit dem ersten Festival auf der Hebrideninsel Barra im Jahr 1981, wie auch Kenna Campbell bemerkt:

> »Fèisean nan Gàidheal, that is the most important organisation of all. Absolutely. And it […] fed directly into the establishing of the BA course at the conservatoire, BA Scottish Music and also into other developments.«[304]

Auch Arthur Cormack pflichtet dem bei:

> »I think if the Fèisean hadn't been that successful things like the National Centre of Excellence in Traditional Music in Plockton wouldn't have started, the RSAMD Traditional Music Course probably wouldn't have started, because there wouldn't have been the same number of potential students to go in these courses without the Fèisean. So I suppose, you know, they've built up confidence in people to say ›Well, I can take this step further. If I want to do a BA in traditional music, then I can do that‹.«[305]

Vgl. Douglas, Sheila: »Scottish Music by Degrees«, in: The Living Tradition 27 (1998), S. 68f., hier S. 68.

300 McKean, Thomas: »Celtic Music and the Growth of the Fèis Movement in the Scottish Highlands«, S. 254.

301 Vgl. auch Duffy, Celia/Duesenberry, Peggy: »Wha's Like Us? A New Scottish Conservatoire Tradition«, in: Papageorgi, Ioulia/Welch, Graham (Hg.): *Advanced Musical Performance: Investigations in Higher Education Learning*, Abingdon/New York 2016 [2014], S. 49–63, hier S. 49. Auch Mary Ann Kennedy sieht in der Etablierung des Studienganges einen Akt kultureller Emanzipation: »That whole structure which was fought for very hard to assert a right of place for traditional music by saying…to validate it to an outside world. There was that large element of that being the case. Why shouldn't we be able to study and be given a degree for having an in-depth knowledge and great ability in Gaelic singing…«. Siehe Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1350–1354.

302 Douglas, Sheila: »Scottish Music by Degrees« (wie Anm. 299, Kap. 5), S. 68.

303 Duffy, Celia/Duesenberry, Peggy: »Wha's Like Us?« (wie Anm. 301, Kap. 5), S. 49.

304 Interview mit Kenna Campbell, Z. 1139–1142.

305 Interview mit Arthur Cormack, Z. 695–702.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zudem verhalte sich der tertiäre Bildungsbereich, so Keegan-Phipps in seiner Betrachtung der Institutionalisierungsprozesse im englischen Hochschulbereich am Beispiel von Folkworks[306] und des im Jahr 2001 eingeführten Folk-Studienganges an der Universität von Newcastle, gleich einem Markt, der von Angebot und Nachfrage gesteuert sei. Übertragen auf die Situation in Schottland sei die Etablierung des BA-Studienganges »Scottish Music« eine Antwort auf die Bedürfnisse und Forderungen, die junge traditionelle Musiker an den Bildungsmarkt stellen, und die dieser in anderen Bereichen wie etwa Jazz, Klassik oder Popularmusik seit vielen Jahren durch College-, Hochschul- und Universitätsstudiengänge erfülle.[307]

Der ursprüngliche BA-Studiengang »Scottish Music« umfasste eine Vielzahl theoretischer und praktischer Kurse, wie Instrumental- und Vokalunterricht im Haupt- und Nebenfach[308], Ensemblearbeit und Workshops mit Gastmusikern, aber auch Kursen in technischen Fächern wie Aufnahme, Beschallung und Umgang mit Notationssoftware sowie Kursen in ›Business Studies‹, die Vermarktung und Musikrecht beinhalteten. Zu den theoretischen Fächern gehörten unter anderem Analyse, Transkription und ethnologische Techniken der Feldarbeit. Sprachkurse waren ebenso verpflichtend.[309] So war das Beherrschen der gälischen Sprache kein Aufnahmekriterium (auch nicht für das Hauptfach Gaelic Song), es wurde jedoch vorausgesetzt, dass diese während des Studiums erlernt würde.[310] Zu den ersten Dozenten in den Fächern Gaelic und Gaelic Song gehörten Kenna Campbell und Anne Sinclair, später Ishbel T. MacDonald, Mairi MacInnes und Calum Ross.[311]

Der Studiengang hatte das Ziel, die traditionelle Musik Schottlands in ihrer Breite und Tiefe zu vermitteln und diese durch Praxis sowie Quellenstudium in ihren spezifischen soziohistorischen und linguistischen Kontexten begreiflich zu machen. Befürchtungen, eine Institutionalisierung und ›Akademisierung‹ der traditionellen Musik als

306 Folkworks ist eine von Ros Rigby und Alistair Anderson im Jahr 1987 gegründete Organisation zur Förderung traditioneller Musik im Nordosten Englands und heute im The Sage Gateshead bei Newcastle beheimatet. Hauptaktivitäten umfassen Summer Schools, Workshops, und Schulprojekte. Folkworks war maßgeblich an der Etablierung des Folk-Studiengangs an der University of Newcastle upon Tyne beteiligt. Siehe Siehe Keegan-Phipps, Simon: »Déjà Vu?« (wie Anm. 25, Kap. 1), S. 86.

307 Ebd., S. 97. Diese These unterstützt auch Arthur Cormack im Interview: »You know, institutions have had to kind of make provision along the way and say ›well, there's going to be demand. We'll have to do this‹«. Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 701f.

308 Zu den Hauptfächern gehörten Bagpipe, Akkordeon, Clàrsach und Fiddle sowie Gaelic und Scots Song. Siehe Miller, Jo/Duesenberry, Peggy: »Where Are They Now?« (wie Anm. 299, Kap. 5), S. 3. Heutzutage können zusätzlich die Fächer Gitarre, Klavier, Percussion, Whistle/Flute und Cello studiert werden.

309 Ebd., S. 4.

310 Rachel Walker etwa, eine der Studierenden des ersten Jahrgangs im Hauptfach Gaelic Song, zog in früher Kindheit von England nach Kinlochewe in die schottischen Highlands. In ihrer Familie wurde kein Gälisch gesprochen. Zur Sprache kam sie über die Musik, formalen Unterricht erhielt sie jedoch erst mit 21 Jahren und dem Beginn des Studiums an der RSAMD. Siehe Interview mit Rachel Walker, Z. 12–81. Vgl. auch Douglas, Sheila: »Scottish Music by Degrees«, S. 69.

311 Siehe Interview mit Kenna Campbell, Z. 1157f., 1192–1194. Vgl. Interview mit Darren MacLean, Z. 945–949.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine ursprüngliche informelle und kommunale Praxis werde eine kulturelle und musikalische ›Standardisierung‹ nach sich ziehen, wurde mit den Prinzipien der Pluralität und Kontroversität begegnet. So hatten die Studierenden etwa mehrere Hauptfachlehrer. Durch Workshops bei unterschiedlichen Gastmusikern (Tradition Bearers und Revival Musikern) konnten sie verschiedene Perspektiven auf die musikalischen Traditionen einnehmen.[312] Auch Darren MacLean, von 2001 bis 2004 Student mit Hauptfach Gaelic Song, glaubt nicht, dass der Studiengang zu einer Standardisierung geführt habe:

> »It was kind of a cauldron of different experiences and different styles and lots of different things coming out. […] And also learning from different people. Kenna Campbell, she's got so many songs. It was good to learn from her. […] From second year onwards it was Mairi MacInnes that was my Gaelic song tutor. And she's a lovely person. But then not only that but because of where you are, you get lots of different travelling musicians coming in and just telling you about their experience and how they learn things […]«[313]

Weiterhin berichtet er:

> »I heard stories actually the year or two before I arrived you'd have Kenna Campbell and I guess Mina Smith and they… Probably the Gaelic classes used to be them arguing […] what was the right way to say this or what was the right way to sing this. But I don't think it standardised anything. I don't think anybody… It was always very respectful to the different styles and you're always told about different styles and… […] I think they were made very aware at the start that they had to do that. I don't think it was kind of standardised. It has to be done this way.«[314]

Der Argumentation, ein Studiengang »Scottish Music«, der auch »Business Studies« beinhaltet, würde der Kommerzialisierung von traditioneller Musik Vorschub leisten, wurde mit Projekten in der Community als Teil des Curriculums begegnet, die bei den Studierenden sehr beliebt seien.[315]

Formellen Lernstrukturen wurden Möglichkeiten des informellen Lernens gegenübergestellt wie etwa das Musizieren in einer Cèilidh-Atmosphäre, Gruppenunterricht und das Teilen von Tunes und Songs unter den Studierenden.[316] Insbesondere der musikalische Austausch untereinander, »[the] building [of] bridges between different instrumental scenes«[317] und die daraus resultierenden Gemeinschaften und Netzwerke werden von den Studierenden positiv hervorgehoben. So erklärt Darren MacLean:

> »And when I arrived at the RSAMD there were all these people who had this massive interest in traditional music and it was cool and it was just unbelievable.

312 Duffy, Celia/Duesenberry, Peggy: »Wha's Like Us?«, S. 50f.
313 Interview mit Darren MacLean, Z. 965–973.
314 Ebd., Z. 1015–1022.
315 Duffy, Celia/Duesenberry, Peggy: »Wha's Like Us?«, S. 50f.
316 Ebd., S. 54ff.
317 Douglas, Sheila: »Scottish Music by Degrees«, S. 68.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> […] But yeah, also the connections you made. And that just blew my mind. And people coming from different areas and listening to different types of music and sharing music, not just playing it, but CDs…«[318]

Auch Rachel Walker beschreibt das informelle Lernen in der Gruppe während ihres Studiums als eine für sie neue und überaus bereichernde Erfahrung:

> »I learned a lot from the college but I also learned a massive amount from the other students because I had never been to a session. I'd never…Loads of things that I'd never done just because…partly because of where I grew up and partly because of, you know, my family and not really having any ties to the kind of culture. So, you know, the whole kind of sitting down in a room and having a tune for two hours was a revelation. And kind of hearing how other people worked or put together music or their knowledge of things was quite, you know, it was loads to take in. And it was definitely life changing for me.«[319]

Dieses Netzwerk, diese »cohort [of] peers, mutually supportive people […] that mutual support and mutual encouragement of creativity« betrachtet Mary Ann Kennedy als kraftvollstes Element der aktuellen, schottischen traditionellen Musikszene.[320] Es ist auch eben jenes Netzwerk, gerade im kreativen Umfeld der RSAMD/RCS, das die Gründung neuer Bands befördert. Aus dem Pool der Studierenden bildeten sich etwa

---

318 Interview mit Darren MacLean, Z. 953–963. Auch die gälische Sängerin Maeve Mackinnon berichtet über die positive Erfahrung, im Rahmen des Studiums von Kommilitonen mit gleichen musikalischen Interessen umgeben gewesen zu sein: »It was a brilliant experience. There were only 10 in my year and we were like a big family. And it was really lovely to be among people who were interested in the same thing. If you grew up in Glasgow at that time most people were listening to pop or mainstream rock but I was never particularly interested in that. So it was great to be all of a sudden with people who were all immersed in folk music.« Zitiert nach Jobson, Jonny: »Maeve Mackinnon on Gaelic, New Album Strì, and Feminism«, https://www.thenational.scot/news/16036110.maeve-mackinnon-gaelic-new-album-stri-feminism/, Stand: 29.09.2020. Auch ein namentlich nicht genannter Absolvent des ersten Jahrgangs berichtet in der Befragung von Miller und Duesenberry: »I lived in Glasgow and didn't know anyone my age who played traditional music…this course provided me with a social scene I never knew existed.« Zitiert nach Miller, Jo/Duesenberry, Peggy: »Where Are They Now?«, S. 10.

319 Interview mit Rachel Walker, Z. 694–701.

320 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1391–1396. Gleichwohl weist auch Kennedy darauf hin, dass es sich beim Hochschul-Studiengang der RSAMD/RCS oder auch der Plockton School of Excellence um formale Strukturen handelt, die eine andere Art des Erwerbs musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten mit sich bringt: »There is definitely the generation subsequent to my own [that] comes through traditional music, not necessarily of their own community or their family or people around them but through the more formalised encounters of education in former informal sectors. But it's still a formalised means of acquiring your music and song and language […] that in itself has created a subtly different world from what was there before and I think you could quite easily identify a generational shift that comes through that and that's playing music in a different way. And that's Ok, as long as you do realise that it's different and that it is an evolution and that it's Ok still to challenge those people and say ›Do you know where that came from? How deep do your roots go? […]« Siehe ebd., Z. 1345–1349, 1354–1358.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die erfolgreichen Bands Dòchas[321] und Back of the Moon und auch die populäre Band Blazin' Fiddles wurde ins Leben gerufen, als mit Allan Henderson und Ian MacFarlane zwei ihrer Gründungsmitglieder noch an der RSAMD studierten.[322]

Wie Miller und Duesenberry in ihrer Befragung der Absolventen des ersten Jahrganges aufzeigen konnten, arbeiteten alle im Anschluss an das Studium im Bereich der traditionellen Musik, entweder als Instrumentallehrer oder als aktive Musiker. Alle Absolventen unterrichteten unter anderem im Rahmen lokaler Fèisean und der Youth Music Initiative.[323] So schließt sich der Kreis: die Teilnehmer der Fèisean von gestern und Studierenden von heute bilden die jungen Musiker und potenziellen Studierenden von morgen aus.

Manche Musiker wie Mairearad Green sind der Meinung, »the best learning you kind of get is going out and actually play gigs«[324] und Anna Massie gibt zu Bedenken:

> »There are a few traditional music courses now in the UK. I think you can see a pattern developing of people who just go to sessions and they go and they don't really apply themselves and then they graduate and they go ›Where are the gigs?‹«[325]

Es liegt auf der Hand, dass der Beruf als professioneller Musiker, gerade in einer Szene voll junger Talente, eine Menge Hingabe erfordert, um für Konzerte und Festivals gebucht zu werden. Dieser Weg führt letztlich nur über das Hinausgehen und Spielen. Die von Miller und Duesenberry befragten Absolventen des ersten Jahrganges sehen ihr Studium jedoch als »door opener«. So sei der Abschluss für viele potenzielle Arbeitgeber oder Veranstalter ein Nachweis von Qualität, zudem sei eine formale Qualifikation häufig wichtig für eine Lehrtätigkeit oder Anstellung bei Organisationen oder Behörden. Auch Sheila Douglas sieht darin verbesserte Jobaussichten im Tourismus- oder Bildungsbereich.[326]

Die zunächst eher akademische Ausrichtung des BA-Studienganges habe, so Darren MacLean, dazu geführt, dass manch hervorragender Musiker das Studium abgebrochen habe, weil er mit der wissenschaftlichen Seite der Ausbildung nicht zurechtgekommen sei.[327] Auch Rachel Walker berichtet, dass aufgrund der Neuartigkeit der gesamten Kursstruktur gerade zu Beginn vieles erst nach dem Prinzip ›Versuch und Irrtum‹ ausgetestet werden musste, gleichzeitig aber der verstärkte akademische Fokus den Studiengang für

321 Die Band bestand aus den Musikerinnen Kathleen Boyle, Carol-Anne MacKay, Eilidh MacLeod und Jenna Reid; Gründungsmitglied Rachel Walker wurde im Jahr 2000 durch Julie Fowlis ersetzt. Die Band tourte intensiv national und international und nahm mit *Dochas* (Macmeanmna, 2002) und *An Dàrna Umhail* (Macmeanmna, 2005) zwei erfolgreiche Alben auf. Vgl. auch Dexter, Kerry: »Julie Fowlis. The Songs from Home« (wie Anm. 6 der Einleitung), S. 21.

322 Miller, Jo/Duesenberry, Peggy: »Where Are They Now?«, S. 6–8. Vgl. Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 1041–1043.

323 Miller, Jo/Duesenberry, Peggy: »Where Are They Now?«, S. 5, 10.

324 Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 960.

325 Ebd., Z. 982–985.

326 Miller, Jo/Duesenberry, Peggy: »Where Are They Now?«, S. 12f. Vgl. Douglas, Sheila: »Scottish Music by Degrees«, S. 69.

327 Interview mit Darren MacLean, Z. 999–1006.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Hochschule erst »akzeptabel« gemacht habe,[328] was nichts anderes bedeutet, als dass dieser sich neben anderen Studiengängen im ›klassischen‹ Bereich erst durchsetzen und etablieren musste. Die Betonung der wissenschaftlichen Seite des Studiums traditioneller Musik war das Mittel der Wahl. Heute ist der Kurs in einen BMus (Hons)-Studiengang transformiert worden mit einem stärkeren Fokus auf der praktischen Seite der Ausbildung (und vielfältigeren Möglichkeiten der Anschlussqualifikation). Besuche des Sabhal Mòr Ostaig auf Skye gehören ebenso dazu wie Arbeits- und Lehraufenthalte in Schottland oder im Ausland und Auftritte im Rahmen prestigeträchtiger Events wie der Celtic Connections oder Piping Live!.[329] Der Studiengang ist von Beginn an mit herausragenden Persönlichkeiten der traditionellen Musikszene verbunden gewesen. Das betrifft die Leitung mit Abteilungsleiter Josh Dickson (der die Position 2008 vom ehemaligen Battlefield Band-Mitglied Brian McNeill übernommen hat) und dem künstlerischen Direktor Phil Cunningham wie auch die einzelnen Dozenten, unter anderem Jenn Butterworth, Ross Ainslie, Martin O'Neill, Fiona Hunter, Finlay MacDonald, Mairi MacInnes, Iseabail T NicDhomhnaill oder auch Capercaillie-Gründungsmitglied Marc Duff.

Einen Widerspruch zwischen akademischer Ausbildung und traditioneller Musik als ursprüngliche Praxis innerhalb der Familie oder Community sehen die für die vorliegende Arbeit interviewten Personen nicht, vielmehr stellen diese Facetten zwei Seiten der gleichen Medaille dar. Rachel Walker hierzu:

> »But I think it's important that all of these things are there. […] Absolutely, we need to have a formal education strand in it. That needs to be there, it needs to be open for academics to study and look back and analyse and, you know, develop young people if that's the path that they want to choose. But there also, at the same time, needs to be the music at home and the music in, you know, kitchens and cèilidhs and halls. That all needs to be there, too. But I don't necessarily see it as a contradiction. I think it's really important. […] And there always have been academics that perhaps have not been recognised particularly, but you look at Margaret Bennett and the knowledge and information she has and it's just, you know, it's amazing. […] I work for UHI, I work in the music department at West Highland College. And I do think music education is important and having it in traditional music can't be a bad thing. I think it's about respect for each other. I think as long as academics don't look down at the people who are doing it day to day and go ›Oh, I know all about it‹, you know, it's about respect.«[330]

328 Interview mit Rachel Walker, Z. 713–717.

329 Royal Conservatoire of Scotland: https://www.rcs.ac.uk/courses/bmus-with-honours/traditional-music/, Stand: 16.12.2020.

330 Interview mit Rachel Walker, Z. 759–766, 777–785. Auch Anna Massie ist dieser Meinung und betont die besondere Verantwortung von Institutionen wie dem Royal Conservatoire of Scotland für die Transmission musikalischer Traditionen: »I think it's really important to have it because it means that we're keeping a record. It means that people are studying the traditions and […] it's easy for these to get lost and forgotten about. So the fact that you have tradition bearers like Margaret Bennett coming and giving lectures and talking…Even just listening to Margaret talking about her live is incredible. So the fact that we have that is really important, is brilliant.« Siehe Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 1016–1020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seit der Einführung des BA-Studiengangs »Scottish Music« im Jahr 1996 haben sich weitere Möglichkeiten des Studiums traditioneller Musik sowie der weiterführenden Qualifikation unterhalb des Universitätsabschlusses eröffnet. Besonders hervorzuheben ist dabei das Sabhal Mòr Ostaig, das als Teil der University of the Highlands and Islands seit 2006 einen Bachelor-Studiengang »Gaelic and Traditional Music« anbietet.[331] Dieser ist der einzige, der durch das Medium der gälischen Sprache unterrichtet wird. Diese Entwicklung ist ein Zeichen sowohl für die gestiegene Nachfrage aufgrund der Vielzahl an jungen Menschen, die gewillt sind, sich in diesem Bereich zu professionalisieren, für das Angebot in Form von Anstellungsmöglichkeiten oder auch von Optionen der öffentlichen Präsentation auf Festivals oder in den Medien sowie für den gestiegenen Status der gälischen Sprache, insbesondere seit der Verabschiedung des Gaelic Language Acts im Jahr 2005. Sie ist darüber hinaus auch Ausdruck der Bedeutung traditioneller (gälischer) Musik für das kulturelle Selbstverständnis Schottlands.

5.5.2 Primärer und sekundärer Bildungsbereich[332]

Traditionen – gälische wie nicht-gälische – in all ihren Formen und Facetten sind Konstituenten (und somit Teil eines Konstruktionsprozesses) von kultureller Identität auf lokaler, regionaler und auch nationaler Ebene. Dieses Gefühl von kultureller Zugehörigkeit erlaubt einen selbstbewussten Blick in eine zunehmend globalisierte und diversifizierte Welt und bietet mit dem Wissen um die eigene Herkunft und Vergangenheit Orientierung in der Gegenwart.

Die Bedeutung der traditionellen Künste insbesondere für junge Schüler liegt darin, dass sie – ausgerüstet mit einem »kulturellen Rucksack«[333] – nicht nur in der Lage sind, die eigene Kultur zu verstehen, sondern anderen, möglicherweise fremd erscheinenden kulturellen Äußerungsformen aufgeschlossen zu begegnen und dabei auch Gemeinsamkeiten zu entdecken. Das ›Eigene‹ kennen, um das ›Andere‹ zu verstehen. Doch werden sie neben offensichtlichen Gemeinsamkeiten auch Unterschiede feststellen. Dabei muss es Ziel von Unterricht sein, Lernende bezüglich dieser Unterschiede

331 University of the Highlands and Islands: »Gaelic and Traditional Music BA (Hons)«, https://www.uhi.ac.uk/en/courses/ba-hons-gaelic-and-traditional-music/#tabanchor, Stand: 17.12.2020. Vgl. o. V.: »More Opportunities for Traditional Music Study at Degree Level«, in: The Living Tradition 69 (2006), S. 7.

332 Passagen des folgenden Teilkapitels wurden zuvor bereits veröffentlicht in: Schröder, Martin: »Die Vermittlung traditioneller Musik an schottischen Sekundarschulen. Zum Zusammenspiel von Rezeptionsverhalten, Rahmenbedingungen und Unterrichtsmethodik«, in: Diskussion Musikpädagogik 67 (2015), S. 47–52.

333 »Der kulturelle Rucksack« (›Den kulturelle skolesekken‹) ist ein nationales Programm der norwegischen Regierung, der Ministerien für Kultur und Erziehung, in Zusammenarbeit mit diversen Kulturorganisationen mit dem Ziel, Schüler von der Primarstufe an mit den verschiedensten kulturellen Formen vertraut zu machen. Dazu zählen nicht nur Musik oder Tanz, sondern auch Film, Theater, Literatur sowie alle Künste mit einem Bezug zum nationalen und regionalen Kulturerbe. Jährlich partizipieren etwa 840.000 Schüler von den Projekten im Rahmen dieses Programms. Siehe auch: Christophersen, Catharina/Breivik, Jan-Kåre/Homme, Anne D. u.a.: *The Cultural Rucksack. A National Programme for Arts and Culture in Norwegian Schools*, Bergen 2015, S. 9–13.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht etwa bloß eine tolerante sondern vielmehr eine wertschätzende Geisteshaltung gegenüber dem (kulturellen) ›Anderen‹ ausbilden zu lassen. Differenzen zu erkennen und zu nutzen im Prozess der Enkulturation und kulturellen Selbstverortung gehört zu den ›Cultural Skills‹ und ist Teil einer Disposition, die zu entwickeln und zu fördern Aufgabe von Musikpädagogik sein muss.

Im gleichen Maße wie die traditionellen Künste bei der Identitätsbildung junger Menschen eine maßgebliche Rolle spielen, übernehmen diesen jungen Menschen selbst eine zentrale Funktion im Überlieferungsprozess. Wie zu Beginn des Buches konstatiert, werden die traditionellen Künste Schottlands häufig als ›Living Tradition‹ bezeichnet. Lebendig ist eine Tradition jedoch nur dann, wenn sie in einem gesunden Transmissionsprozess steht, sie innerhalb der Gesellschaft im Allgemeinen und einer flexiblen und aufgeschlossenen Szene im Speziellen gepflegt, adaptiert und weitergegeben wird. Die Jugend nimmt in diesem Transmissionsprozess eine Schlüsselstellung ein. Bildungseinrichtungen wie Kulturorganisationen muss es daher in Zusammenarbeit vor Ort, das heißt in der Schule und der Gemeinde, gelingen, durch eine ansprechende Präsentation auch von zeitgenössischer traditioneller Musik in ihren verschiedensten Formen, Jugendliche für ihr kulturelles Erbe zu interessieren und zu begeistern. Einen besonderen Lernort zur Vermittlung der traditionellen schottischen Musikkulturen stellt das Exzellenzzentrum in Plockton dar, das im Folgenden als gesondertes Fallbeispiel betrachtet wird.

Das National Centre of Excellence in Traditional Music in Plockton

Einer dieser Lernorte, eingebettet in das kulturelle Leben der umliegenden Gemeinden, ist das National Centre of Excellence in Traditional Music in Plockton bzw. die Plockton Music School (gäl. *Sgoil Chiùil na Gàidhealtachd*), wie es zumeist genannt wird. Dieses Exzellenzzentrum an der Westküste von Ross-shire gegenüber der Isle of Skye wurde im Jahr 2000 etabliert und ist an die örtliche Plockton High School angegliedert. »Plockton […] is at the heart of a wide community which has long been known for its support of traditional music and Gaelic culture«, wie auf der Homepage der Institution zu lesen ist.[334] Die Einrichtung des Zentrums ist ein Ergebnis der lokalen Mòds sowie der erfolgreichen Fèis-Bewegung und Reaktion auf den daraus resultierenden Bedarf an Spitzenförderung im Sekundarschulbereich. Die Schülerinnen und Schüler erhalten über den normalen Lehrplan hinaus zehn Stunden pro Woche zusätzliche Förderung, die individuelle Übezeiten sowie Einzel- und Gruppenunterrichte beinhalten. Mairearad Green berichtet über die Bedeutung von Plockton für ihre eigene musikalische Ausbildung:

> »But I think it's a brilliant thing to have in Scotland. I think, you know, Ullapool School where I went to was great. We had a great music department and the teacher was very encouraging of the Scottish music but, you know, I was one of a few in that school that played traditional Scottish music. So, Plockton seemed like the obvious choice to become one of a few more people that do it. For me to grow as a musician my sixth year at Plockton was invaluable. I learnt so much

334 The National Centre of Excellence in Traditional Music: »Centre Background«,https://www.musicplockton.org/background_.asp, Stand: 17.12.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> playing with other people my own age of a similar standard and I think that really did help my playing massively that I might not have got otherwise.«[335]

Dabei sei – so Direktor und früheres Battlefield Band-Mitglied Dougie Pincock – die Plockton Music School kein »hothouse for musical careers«,[336] es werde vielmehr Wert auf eine ganzheitliche Schulbildung gelegt, sodass ein Weg in die musikalische Weiterbildung und Professionalisierung möglich ist, dies jedoch nicht der einzige Karrierepfad bleibt. Übergeordnetes Lehrprinzip ist eine holistische Betrachtung und Erschließung der traditionellen Musik Schottlands in ihren historischen und zeitgenössischen Ausprägungen sowie soziokulturellen Zusammenhängen, »the story behind the song […] the community it came from«.[337] Rachel Walker, Dozentin für Gaelic Song in Plockton, weist diesbezüglich auch auf die Bedeutung der Herausbildung eines individuellen Stils hin und verdeutlicht dabei durch ihre praktische Erfahrung nochmals Slobins Konzept der fluiden Natur musikalischer Revivals, nach dem Source Musicians bzw. Tradition Bearer ein Vorbild für Revivalmusiker darstellen, die wiederum als Beispiel für die gegenwärtige bzw. kommende Generation von Musikern fungieren:

> »[I] help them develop their repertoire so that they come out as their own individual singer rather than somebody that parrots what other people do. I think one of the difficult things about the younger generation is that they hear the modern recordings and they don't go much further back than that. So they'll listen to Julie Fowlis, or probably not Capercaillie anymore, but bands like that, and they'll sing it the way they've heard it sung. You know, it's the same with me and Capercaillie. I would go and sing a Capercaillie song, but it's about getting the…There are so many more resources now available to go and check. Where did these songs come from, who sang them? Let's listen to four or five different recordings of that. And I'll pick my favourite and then I'll sing it the way that I want to, not the way that somebody else has sung it exactly. Because that's what the oral tradition was. […] It's more about kind of getting them to think about what they want to learn, how they want to learn, where they want to learn it from and what, you know, what they're going to look at further down the line.«[338]

Die Plockton School of Music, so bedeutend sie auch sein mag, ist jedoch lediglich ein ›Leuchturm-Projekt‹, ein Fokal Point für Schüler, die ohnehin ein hohes Maß an Engagement für traditionelle Musik aufweisen. Es ist jedoch die schulische Breitenförderung, der eine besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden muss im Transmissionsprozess. So erklärt Christine Kydd, ehemalige Dozentin für Scots Song in Plockton:

335 Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 911–921.

336 Zitiert nach: McGrail, Steve: »Plockton. A Centre of Excellence«, in: The Living Tradition 48 (2002), S. 22–24, hier S. 23.

337 Interview mit Rachel Walker, Z. 819.

338 Ebd., Z. 796–813.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»I think this Centre is one of the ways forward, but we need provision across the board. We must educate all young people in their traditions, so they can pass them on to others in turn«[339]

Zum Rezeptionsverhalten schottischer Sekundarschüler

Dass die Voraussetzungen für einen ›gesunden‹ Transmissionsprozess traditioneller Musik in Schottland alles andere als schlecht sind, zeigen nicht nur die gut besuchten Konzerte und Workshops auf Festivals wie der Celtic Connections und den im ganzen Land etablierten Fèisean. Wenngleich es an umfassenderen Studien zum Rezeptionsverhalten von Schülern hinsichtlich traditioneller Musik in Schottland mangelt, konnte eine im Jahr 2008 durch den Autor durchgeführte Befragung an vier Sekundarschulen zumindest Tendenzen aufzeigen.[340] Neben dem der bedeutenden Rolle der Primärsozialisation im Elternhaus und dem positiven Effekt musikalischer Aktivität und gälischer Sprachkompetenz auf das Rezeptionsverhalten konnte eine positive Grundeinstellung unter den 116 befragten Sekundarschülern der Stufe S2 und S3 (Schülerinnen und Schüler zwischen 12 und 14 Jahren) zur schottischen Musik aufgezeigt werden: 49,1 Prozent der Teilnehmer gaben eine positive Einstellung zu traditioneller Musik an.

Die Nutzung eines klingenden Fragebogens brachte wichtige, für die Unterrichtspraxis relevante Erkenntnisse. Den Schülern wurden dabei acht repräsentative Vokal- und Instrumentalbeispiele vorgespielt, die sie mittels einer Merkmalliste mit verschiedenen Adjektivpaaren bewerten sollten.

Die Teilnehmer wurden ferner gebeten, den für sie persönlich besten und schlechtesten Song zu benennen und ihre Wahl schriftlich zu begründen. Eine große Mehrheit der Schüler (62,9 Prozent) wählte das Lied »Loch Lomond« in der Version von Runrig zum besten Song. Die starke Favorisierung dieses Songs liegt vor allem im hohen Bekanntheitsgrad sowohl des Liedes als auch der Band begründet.

Auch die Wahl der Child Ballade »Glenlogie« (33 Prozent) und des gälischen Waulking Songs »Eho Hao Ri O« (37,9 Prozent) als ›schlechteste Songs‹ war hinsichtlich der Rezeptionsweise der Schüler sehr aufschlussreich. Die Begründungen und Aussagen der Schüler offenbarten ein fehlendes Wissen um Form und Struktur sowie den damit verbundenen historischen, kulturellen und aufführungspraktischen Kontext der Musik.

Eine weitere wichtige Erkenntnis von schulpraktischer Relevanz brachte die Frage nach der Einstellung zu zeitgenössischer traditioneller Musik. Demnach bestätigten 34,5 Prozent der Schüler, dass die Musik zeitgenössischer bzw. moderner Gruppen und Künstler sie ermutigt hätten, sich intensiver mit der musikalischen Tradition Schottlands zu beschäftigen. Noch deutlicher fiel der Zuspruch innerhalb der Gruppe von Schülern aus, die gegenüber traditioneller Musik ohnehin positiv eingestellt waren.

---

339 Zitiert nach: McGrail, Steve: »Plockton« (wie Anm. 336, Kap. 5), S. 24.

340 Die Studie wurde an vier Schulen in repräsentativen Regionen Schottlands durchgeführt. Zwei befinden sich in der Highland Region (Dingwall Academy und Portree High School), die anderen beiden liegen in den Lowlands (Glasgow Hillhead High School und Selkirk High School). Siehe Schröder, Martin: *An t-aos òg agus ceòl – traditionelle Musik in der Rezeption schottischer Sekundarschüler* (wie Anm. 4 der Einleitung). Vgl. Schröder, Martin: »It Sounds Like a Drunk Man Singing in the Shower!«, S. 177–206.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Traditionelle Musik im Unterricht – historische Entwicklung, aktuelle Probleme und didaktische Vorschläge

Der Anspruch und die Verantwortung der Institution Schule im Prozess der Vermittlung traditioneller Musik sollte sich naturgemäß in didaktischen Konzepten und einer entsprechenden Verankerung im Curriculum widerspiegeln. Bereits Cecil Sharp (in Zusammenarbeit mit Sabine Baring-Gould) forcierte die Nutzung von Folk Songs im schulischen Musikunterricht, ohne jedoch ein entsprechendes methodisches Vorgehen für notwendig zu erachten. Stattdessen würden jene durch eine Art »spiritual sixth sense«[341] erlernt. Die Ansicht, eine Vermittlung traditioneller Musik bedürfe keines spezifischen Konzeptes, habe sich – so die Musikpädagogin Lucy Green – teilweise bis in die heutige Zeit gehalten.[342]

Dies wird in der exemplarischen Betrachtung der Rahmenpläne seit den 1950er Jahren deutlich. Es fällt auf, dass zwar vereinzelt auf die Bedeutung traditioneller Musik hingewiesen wurde, wie etwa in den Ausführungen *Music in Secondary Schools* aus dem Jahr 1952, das Singen von Folk Songs jedoch ohne eine tiefergehende Kontextualisierung der Lieder vornehmlich zum Zweck der Stimm- und Gehörbildung sowie der Schulung des Vom-Blatt-Singens vorgesehen war.[343] Dies entspricht in etwa der Erfahrung, die Calum Macdonald selbst im schulischen Musikunterricht gemacht hat:

> »In music class we were given recorders, taught how to differentiate between a minim and a crotchet and made to sing from a collection of English folk songs, as our hard of hearing teacher leathered away on the piano.«[344]

Auch im *Curriculum Paper 16* des Jahres 1978, das praxisorientierten Musikunterricht für alle Schüler ermöglichen sollte, wurde traditionelle Musik weitestgehend ausgespart und Hinweise auf die Bedeutung des Erwerbs didaktischer Kompetenzen im Bereich der traditionellen Musik sucht man ebenfalls vergeblich.[345]

Die eklatanten Defizite im Bereich der Lehrerbildung wurden auch in dem bereits erwähnten Bericht des Scottish Arts Council aus dem Jahr 1984 angemahnt, in dem ein Lehrer gar mit den Worten zitiert wird: »During my training I was consciously taught to play down the ›Scottishness‹ in the music«.[346] Nur wenige Pädagogen wie Ailie Munro bescheinigten der traditionellen Musik einen positiven pädagogischen Einfluss beispielsweise auf lernschwache Schüler.[347]

Einen interessanten Vorschlag unterbreitete Peter Cooke, indem er die informelle Atmosphäre eines Folk Clubs oder Cèilidhs als Lernumgebung für die Vermittlung traditio-

---

341 Zitiert nach: Ramnarine, Tina K.: »Folk Music Education: Initiatives in Finland«, in: Folk Music Journal 7/2 (1996), S. 136–154, hier S. 137.

342 Ebd.

343 His Majesty's Stationary Office: *Music in Secondary Schools*, Edinburgh 1952.

344 Zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, S. 11.

345 Scottish Central Committee on Music: *Music in Scottish Schools – Curriculum Paper 16*, Edinburgh 1978.

346 The Scottish Arts Council: *The Traditional Arts of Scotland*, S. 6.

347 Palmer, Pat/Munro, Aillie/Dobbs, Jack u.a.: »Folk Music in the Music Lesson«, in: Leach, Robert/Palmer, Roy (Hg.): *Folk Music in School*, Cambridge/New York 1978, S. 44–72.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neller Musik vorschlug – eine Prozedur, die später etwa von der Plockton Music School bzw. im Rahmen des Scottish Music-Studiengangs an der RSAMD/RCS umgesetzt werden sollte. Dies ermögliche dem Lehrer zum einen subjektzentrierter zu unterrichten, das heißt, stärker auf die Präferenzen der Schüler einzugehen, und zum anderen erleichtere das zwanglose Setting die Form der mündlichen Weitergabe von Songs und das Spielen nach Gehör. Dabei sollte auf eine Trennung nach Alter verzichtet werden, wodurch es jüngeren Schülern ermöglicht würde, von den älteren zu lernen.[348]

Die meisten lokalen Bildungsbehörden nahmen gegenüber der Integration traditioneller Musik in den schulischen Musikunterricht jedoch eine ablehnende Haltung ein oder die Umsetzung von Projekten scheiterte an unzureichender finanzieller Unterstützung.

Doch auch das im Jahr 2009 eingeführte *Curriculum for Excellence* ist bezüglich der Integration traditioneller Musik in den Unterricht nicht unproblematisch. Der Musikunterricht in Schottland ist demnach Teil der »Expressive Arts«. Ein klares Profil für den Musikunterricht geht aus den Richtlinien jedoch nicht hervor, fachspezifische Anforderungen und Lernziele werden allenfalls vage und allgemein beschrieben. Gemäß den curricularen Erläuterungen *Principles and Practice* soll Schülern auf inhaltlicher und methodischer Ebene ein Verständnis historischer und sozialer Kontextgebundenheit von Musik vermittelt werden.[349] Wie genau dieses Ziel erreicht werden soll, bleibt aufgrund der fehlenden Fachprofilierung jedoch unklar.

Problematisch ist ferner, dass gerade in ruralen Gebieten Vokal- oder Instrumentalunterricht nicht selten von externen Gastlehrern unterrichtet wird. Auch Kate Martin und Arthur Cormack kritisierten in einem Beitrag aus dem Jahr 2003, dass zu wenig traditionelle Musik und gälische Künste im Rahmen des schulischen Musikunterrichts vermittelt würden – dies finde hauptsächlich informell auf der Community-Ebene statt.[350] Zudem birgt auch der Erfolg der Fèisean, »[that] arose out of dissatisfaction that the parents had with the instruction in music that children were getting in school«,[351] die Gefahr, dass die Verantwortung für die Vermittlung traditioneller (gälischer) Künste auf diese kommunalen Projekte übertragen wird, statt eine Einbindung in den regulären Musikunterricht zu befördern. Diese Befürchtung äußert auch eine Informantin in der Studie von Broad und France aus dem Jahr 2005: »The Fèis undermines the need for the provision of adequate long-term music and Gaelic teaching in schools as the Council think this can now be the role of the Fèis.«[352] Auch Rita Hunter, Organisatorin des Fèis Rois,

348 Cooke, Peter: »Music-learning in Traditional Societies«, in: Leach, Robert/Palmer, Roy (Hg.): *Folk Music in School*, Cambridge/New York 1978, S. 29–34.

349 »Learning in the expressive arts helps learners develop their knowledge, understanding and appreciation of contemporary and historical arts within their own communities, within Scotland and beyond. Children and young people will enjoy numerous and diverse opportunities to contribute to, reflect on and respond to the arts within their own and other cultures.« Siehe Education Scotland: *Principles and Practice*, https://education.gov.scot/Documents/expressive-arts-pp.pdf, Stand: 20.12.2020.

350 Martin, Kate/Cormack, Arthur: »Fèisean nan Gàidheal«, S. 33.

351 Interview mit Kenna Campbell, Z. 1149f.

352 Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean*, S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

räumte 2002 ein: »In many cases, we are providing the only music tuition in an area.«[353] Dass die Situation auch im Jahr 2020 noch immer problematisch ist, belegt die Äußerung von Emily Smith, Gesangs-Tutorin an Primarschulen im Rahmen der Youth Music Initiative von Fèisean nan Gàidheal: »I sincerely hope that YMI can continue to run Fèis Rois in Dumfries & Galloway. It is the only musical education being offered in many of the schools I have worked in […]«.[354]

Auszüge aus nationalen ›Lernerfolgskontrollen‹ im Bereich des Musikhörens lassen zudem eine extreme Standardisierung der Tests erkennen, was zumeist einen rein kognitiven Zugang zur Folge hat, wobei die Wissensüberprüfung nahezu ausschließlich in Form von Multiple Choice Fragen durchgeführt wird.

Musikpädagogik muss jedoch über eine rein formale Betrachtung hinausgehen, um den Schülern ein tiefergehendes Verständnis der Musik sowie ihrer kulturellen und sozialen Einflüsse zu ermöglichen. Dazu bedarf eines gezielten methodischen Vorgehens. Vorschläge hierzu hat der Autor in einem musikpädagogischen Beitrag aus dem Jahr 2015 unterbreitet.[355] Hierzu zählen das Anknüpfen an Präferenzen und Hörerfahrungen der Schüler,[356] die kontextgebundene Vermittlung traditioneller (gälischer) Musik nicht nur als ›Soundereignis‹ sondern als kulturelle Praxis mit dem Fokus auf den musizierenden Menschen, eingebunden in dessen soziokulturelles Umfeld,[357] sowie die ganzheitliche, das heißt auch die körperliche, Erfahrung von Musik.[358] Vorgeschlagen wurde weiter-

353 Hunter, Rita: »The Social Benefits of the Fèisean Movement«, S. 61

354 Zitiert nach: Fèis Rois: »Tutor Views. Traditional Youth Music« (2020), https://www.feisrois.org/wp-content/uploads/2020/08/Tutor-Views-June2020.pdf, S. 2, Stand: 21.12.2020.

355 Schröder, Martin: »Die Vermittlung traditioneller Musik an schottischen Sekundarschulen« (wie Anm. 332, Kap. 5).

356 Im gälischen Kontext hieße das, dass hierzu etwa neue Songs bzw. moderne Arrangements traditioneller Songs von Gruppen wie Runrig, Julie Fowlis, Mànran, Martyn Bennett oder Niteworks genutzt werden könnten. Dass Schüler auf ihnen bekannte und vertraute Strukturen, Spiel- und Singweisen und Arrangements positiv reagieren, zeigen nicht nur die Ergebnisse der eigenen Untersuchungen, auch Sarah Weiss konstatiert in diesem Zusammenhang: »[…] it is natural to respond positively to something that is familiar, especially when the alternative disturbs […] musical and aesthetic expectations«. Siehe Weiss, Sarah: »Listening to the World but Hearing Ourselves« (wie Anm. 369, Kap. 4), S. 517. Ausgehend von diesen vertrauten Performances kann anschließend versucht werden, gemeinsam mit den Schülern ihnen unvertraute Musik zu erschließen. Ein Beispiel wäre der von Mary MacLeod komponierte Waulking Song »Air Fàir an Là«, in der Interpretation von Niteworks (*Air Fàir an Là* [Comann Music, 2018], Tr. 2) und Capercaillie (*Choice Language*, Tr. 5) an dem formale und Performanzmerkmale von Waulking Songs herausgearbeitet werden können, bevor eine unbegleitete Aufnahme aus dem Archiv von Tobar An Dualchais diesen Versionen gegenübergestellt und der kulturelle Kontext erschlossen wird.

357 In diesem Zusammenhang sei etwa auf das *Cultural Prism Model* von Patricia Shehan Campbell verwiesen, das bei der Beschäftigung mit Musik nach deren Entstehung, Veränderung, Weitergabe und Bedeutung fragt. Siehe Campbell, Patricia Shehan: *Teaching Music Globally*, Oxford/New York 2004, S. 219. Auch der Kulturanthropologe und Musikethnologe Allan P. Merriam forderte bereits in den 1960er Jahren eine Betrachtung von Musik über das bloßes Soundereignis hinaus auf konzeptioneller und Verhaltensebene. Siehe Merriam, Allan P.: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, S. 32.

358 Der Überlegung liegt die Annahme zugrunde, dass sich der musikalische Erkenntnisprozess nicht allein auf kognitiver und affektiver, sondern auch auf psycho-motorischer Ebene vollzieht. Jigs und Strathspeys sind demnach als *Tanz*-Melodien zu verstehen und können gerade auch in unteren

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hin die Einbindung von Tradition Bearers und aktiven Musikern in den Unterricht zusammen mit einer stärkeren Verbindung zur Community,[359] die Förderung von Aktivitäten außerhalb des Lehrplans (»extracurricular activities«)[360] sowie die Nutzung des pädagogischen Potenzials von außerschulischen Lernorten wie Festivals.[361] Letztlich sind es

---

Klassenstufen tanzend erschlossen werden. Auch das aktive »Waulken« von Tweedstoff während der Aufführung eines Waulking Songs ermöglicht ein besseres Verständnis von Performanz und Entstehungskontext dieses gälischen Liedgenres.

359 Die Einbindung von aktiven Musikern und Tradition Bearers in den schulischen Unterricht hilft dabei, Musik ›live‹ erfahrbar zu machen. Darüber hinaus können Schüler als ›Experten‹ ihre instrumentalen oder vokalen Fertigkeiten in den Unterricht mit einbeziehen. Eine Zusammenarbeit mit aktiven Musikern könnte darüber hinaus für die Produktion neuer Songs genutzt werden. Der New Makars Trust etwa organisiert Projekte in Gemeinden und Schulen vor Ort und fördert in Zusammenarbeit mit Primar- und Sekundarschülern das Schreiben und Aufführen neuer Songs über das Leben in ihren Communities. Siehe The New Makars Trust: www.newmakarstrust.org.uk/, Stand: 21.12.2020. Vergleichbares wäre auch für gälische Songs denkbar und wünschenswert. Wie solche Projekte im gälischen Kontext aussehen könnten, zeigt beispielsweise eine Initiative von *Caithream na Cruinne*, einer Kollaboration zwischen Fèis Rois und NatureScot, im Zuge derer Schüler aus Sekundarschulen angehalten werden, neue gälische Songs über Themen im Zusammenhang mit Natur bzw. umweltpolitischen Themen zu schreiben. Begleitet werden sie dabei von den Mentoren Mary Ann Kennedy und Ewan Henderson von der Gruppe Mànran. Am Ende des Projektes haben die Schüler die Möglichkeit, ihre Songs professionell aufzunehmen. Siehe https://www.feisrois.org/classes-courses/masterclasses/, Stand: 21.12.2020. Vgl. Ross, John: »Young Gaelic Songwriters Urged to Take Inspiration from Nature for New Compositions«, https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/highlands/2641105/young-gaelic-songwriters-urged-to-take-inspiration-from-nature-for-new-compositions/, Stand: 21.12.2020.

360 Hierzu zählen etwa AGs an Schulen. Auch Projekte wie die in der vorangegangenen Anmerkung erwähnten könnten so dauerhaft etabliert werden. Allerdings ist dies letztlich eine Frage des politischen Willens und mehr noch der finanziellen Ressourcen. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die von Fèisean nan Gàidheal etablierte *Youth Music Initiative* (YMI). Siehe Anm. 22, Kap. 5. Den positiven Einfluss solcher AGs, Workshops und Projekte für die individuelle musikalische Identitätsbildung in der Jugendzeit der Schüler wie auch auf das Engagement und Interesse im Erwachsenenalter hat Stephanie Pitts im Rahmen ihrer qualitativen Life History-Studie untersucht. Siehe Pitts, Stephanie: »Discovering and Affirming Musical Identity through Extracurricular Music-Making in English Secondary Schools«, in: In Green, Lucy (Hg.): *Learning, Teaching and Musical Identity*, Bloomington 2011, S. 227–238. Auch Darren MacLean, der im Rahmen der YMI Gaelic Song-Kurse mit Schülern veranstaltet hat, berichtet von deren positiven Reaktionen: »The children are really enthusiastic, not only because they get away from Maths or English, but they want to tell you stories, similar to the ones that lie behind the songs. And that's the best thing about YMI. The children across the Highlands, and indeed Scotland, are getting a wee taste of our tradition and heritage. They remember what they have learnt and they want to learn more, so they go out to their own communities ready to learn.« Zitiert nach: Fèisean nan Gàidheal: »Fèis YMI« (2007), https://www.feisean.org/wp-content/uploads/ICOCuairtLitir.pdf, S. 2, Stand: 21.12.2020.

361 Festivals sind demnach nicht nur Orte des Austauschs für Künstler, sondern auch Lernorte für Schüler. Von Seiten der Organisatoren hat man das pädagogische Potential von Festivals mancherorts bereits erkannt. So gehören seit dem Jahr 1996 nicht nur Come&Try-Workshops zum Angebot der Celtic Connections. Auch das Education Programme ist seit 1998 fester Bestandteil, das in Form von kostenlosen Instrumentalkursen, Konzerten und anderen Events (auch in den Schulen selbst) dazu beiträgt, bei Schülern das Bewusstsein für das reiche kulturelle Erbe Schottlands zu schärfen, die ihrerseits auf diese Weise ihren »Cultural Rucksack« wieder ein wenig auffüllen können. Darüber

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jedoch die Rahmenbedingungen, die über Erfolg oder Misserfolg einer ganzheitlichen, kontextgebundenen Musikvermittlung entscheiden. Dazu zählen eine stärkere Verankerung der traditionellen Künste im Curriculum, Kontinuität bei der Integration traditioneller Musik im Primar- wie auch im Sekundarunterricht, ein fächerverbindender Unterricht,[362] eine adäquate Ausstattung der Schulen mit Lehr- und Lernmaterialien,[363] sowie eine intensive Einbindung von Scottish Music-Kursen in die Musiklehrerausbildung etwa am Royal Conservatoire of Scotland, wobei in dieser Hinsicht in der Vergangenheit Fortschritte erzielt worden sind. So berichtet Joshua Dickson, Leiter des Studiengangs BMus Traditional Music, dass die Lehramtsstudierenden ihr instrumentales Hauptfach auch im Bereich der traditionellen Musik wählen dürfen und darin Einzelunterricht durch die Dozenten des Studiengangs erhalten. Sie können darüber hinaus weitere Wahlmodule belegen und, sofern es der Stundenplan zulässt, zusätzliche Kurse wie Folk Ensemble und auch Gaelic Singing belegen.[364] In Bezug auf die tägliche Unterrichtspraxis kommt es jedoch auf die Haltung und das Engagement der einzelnen Lehrperson an. Ein abschließendes Zitat von Rachel Walker über ihre Erfahrung als Gaelic Song Tutor im Rahmen der Youth Music Initiative verdeutlicht dies auf eindrucksvolle Weise:

> »[…] if I could change anything, it would be to make sure that every teacher that goes through teacher training has some element of Gaelic culture and Gaelic history, Scottish history and Gaelic music given to them throughout that training. As I said, when I used to go round the YMI, round the schools, I pretty much went to every school in Lochaber, and some schools I would walk into for the first one and I say ›Right, we're going to do a Gaelic song today‹ and the teacher would stand up in front of the whole class and say ›Well, this is going to be very difficult. I don't know if the children will manage it‹. Why have you said that? You didn't need to say that. And usually I would have them singing a song within ten minutes because you can. They know it. They can get on with it. It's not difficult. But if you tell them it's difficult, it will be more difficult than it needs

hinaus können die Kinder und Jugendlichen im Alter von 3–18 Jahren ihre in den Workshops erlernten Fähigkeiten zusammen mit professionellen Musikern auf der großen Bühne präsentieren, was ihnen Anerkennung und Selbstvertrauen bringt. Vgl. auch McGrail, Steve: »Celtic Connections. Kids Gain from Cultural Connections«, in: The Living Tradition 54 (2004), S. 38–40.

362 Traditionelle gälische Songs können etwa im Geschichtsunterricht genutzt werden. Vor allem auch im gälischen Sprachunterricht können Songtexte nicht nur für Übersetzungen und Textanalysen genutzt werden, sondern auch für die Vermittlung des kulturellen und geschichtlichen Kontextes der Musik. Auch in diesem Zusammenhang ist es hilfreich, auch auf zeitgenössische Formen traditioneller gälischer Musik zurückzugreifen.

363 So ist angesichts des Karriereendes von Runrig im Jahr 2018 durch *Stòrlann Nàiseanta na Gàidhlig*, einer von der schottischen Regierung gegründeten Organisation zur Produktion gälischer Unterrichtsmaterialien, ein umfängliches Dokument erstellt worden mit verschiedenen Vorschlägen zur Einbindung der Musik Runrigs in den Gälischunterricht. Dieses enthält Informationstexte zur Musik, zur schottisch-gälischen Geschichte, zum kulturellen Hintergrund der Songs und der Band sowie Textanalysen, Links zu verschiedenen Medien und Arbeitsaufträge. Siehe Stòrlann Nàiseanta na Gàidhlig: https://www.storlann.co.uk/fileanta/wpdm-package/foghlam-farsaing-coitcheann-runrig/, Stand: 21.12.2020.

364 Dickson, Joshua: E-Mail-Kommunikation vom 29.01.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> to be. So it's really just about attitude and understanding. And I think if teachers in schools could at least have a positive attitude towards it and not the whole concept ›Oh, Gaelic song is very difficult‹ or ›We don't speak Gaelic in this school‹, ›Oh, we've never had Gaelic here‹, all that kind of thing […] I think sometimes teachers are unaware of the influence they actually can have on an entire class just by a sentence they say in front of a visiting tutor. And then my job is twice as hard because I have to undo what's just been said. […] But some teachers were brilliant and they would join in the session.«[365]

Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt worden ist, umfasst der Bildungsbereich wichtige Instanzen nicht nur zur Transmission traditioneller Musik, sondern auch dahingehend, Kinder und Jugendliche durch den Kontakt mit ihnen unbekannter oder fremdartig erscheinender Musik, die nicht Teil ihrer unmittelbaren Lebenswelt ist, zu aufgeschlossenen und toleranten Menschen zu erziehen. Die Vermittlung traditioneller Musik ist diesbezüglich in Schottland erst spät in ihrer Bedeutung erkannt worden. Die Plockton Music School ist zwar ein hervorragendes Leuchtturm-Projekt, doch im allgemeinbildenden Bereich zeigt sich auch heute noch angesichts eines unscharfen Curriculums, das vieles dem Engagement einzelner Schulen und Lehrkräfte überlässt, ein großes Potenzial. Einige Punkte wie eine ganzheitliche Vermittlung traditioneller Musik als kulturelle Praxis, das Einbeziehen von aktiven Musikern als Experten, eine Verbindung zur Community auf Basis von Projekten, das Nutzen außerschulischer Lernorte wie Festivals, eine adäquate Versorgung mit Lehr- und Lernmitteln sowie eine enge Verzahnung des Lehramtsstudiengangs mit dem Scottish Music Course am RCS konnten in dieser Hinsicht aufgezeigt werden. Die Einführung des Studienganges ›Scottish Music‹ an der RSAMD/RCS bedeutete einen wichtigen Schritt hin zur weiteren Professionalisierung und Vernetzung traditioneller Musiker, von denen wiederum viele nach ihrer Ausbildung im edukativen Bereich tätig sind.

Die oben genannten Instanzen des Bildungsbereichs sind Teil einer weiter gefassten Institutionalisierung im Feld der traditionellen Musik im Allgemeinen und der gälischen Musik im Besonderen. Dieser Prozess nahm in den 1970er Jahren seinen Anfang und gewann während der 1980er Jahre an Dynamik. Dies betrifft unter anderem eine stärkere Involvierung gälischer Künstler im Kontext von Festivals, als *Revivalist Activity* (Livingston) und Ort des musikalischen Austauschs, was jedoch gleichzeitig auch eine Veränderung der Performanz gälischer Musik im Zuge eines ›Festivalisation‹-Prozesses (Ronström) zur Folge hat. Die Fèisean-Bewegung bringt seit ihrer Initiierung im Jahr 1981 tausende junge Menschen mit traditioneller (gälischer) Musik in Berührung und beeinflusst viele in ihren Einstellungen zur Musik und Sprache nachhaltig positiv. Viele ehemalige Studierende des Scottish Music-Kurses an der RSAMD/RCS sind als Tutoren im Rahmen der Fèisean aktiv. Problematisch ist jedoch eine starke Fokussierung auf den instrumentalen Bereich und mancherorts ein Verschieben des musikalischen Bildungsauftrags von den Schulen hin zu den Fèis-Kursen. Weitere Komponenten des Institutionalisierungsprozesses im Zuge des gälischen Revivals sind Labels, die seit den 1970er Jahren gälischen

365 Interview mit Rachel Walker, Z. 830–850.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstlern größere kreative Freiheiten und Möglichkeiten zur musikalischen Selbstverwirklichung geben (zu nennen ist in diesem Zusammenhang insbesondere das 1987 gegründete Label Macmeanmna), sowie der Rundfunkbereich, der im Zuge der Gaelic Renaissance sukzessive ausgebaut worden ist, mit einem Höhepunkt im Jahr 2008, das die Etablierung des ersten gälischen Fernsehsenders BBC Alba sah.

Im folgenden Kapitel sollen die Entwicklungsperspektiven musikalischer Revivals ergründet und unter Einbezug theoretischer Überlegungen Juniper Hills und Caroline Bithells der Frage nachgegangen werden, inwiefern der in den vorangegangenen Abschnitten beschriebene Institutionalisierungsprozess die Voraussetzung für ein gälisches »Post-Revival« geschaffen haben könnte.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6. Gälische traditionelle Musik im »Post-Revival«?

In ihrem Modell zur Beschreibung musikalischer Revivals konstatiert Tamara Livingston, dass diese sich aufgrund von Spannungen zwischen ideologischen Vorstellungen und praktischer Umsetzung (zum Beispiel ideologischen Spannungen zwischen Traditionalismus/Purismus und Progression/Innovation oder, um in der Terminologie Ronströms zu bleiben, zwischen objekt- und prozessorientierten Akteuren) letztlich in einem Stilpluralismus auflösen, was zu einer Zersplitterung der Revivalist Community und einem ›Niedergang‹ des ursprünglichen Revivals führt.[1] In ihrem Einführungsaufsatz zum *Oxford Handbook of Music Revival* stellen Juniper Hill und Caroline Bithell ein alternatives Konzept vor. Statt eines unweigerlichen Niedergangs auf der einen und einer nicht endenden Revival-Spirale von Transformationsprozessen bzw. Shifts auf der anderen, plädieren sie für eine dritte Betrachtungsweise als Kompromiss zwischen den beiden Polen.[2] Diese als »Post-Revival« bezeichnete Phase sei vor allem durch eine Loslösung von Ideologien und statischen Authentizitätsvorstellungen (obgleich diese nicht bedeutungslos werden), Stilpluralismus und ein Ankommen des Revivals und seiner kulturellen Praxen entweder im musikalischen ›Mainstream‹ oder die Etablierung als neue Nischenkultur charakterisiert. Junge Musiker experimentieren mit neuen Stilen, Sounds und Repertoires und profitieren insbesondere von einer während des Revivals geschaffenen Infrastruktur.[3]

6.1 Argumente für ein gälisches Post-Revival

Die folgende Übersicht liefert Argumente, die für die Existenz eines gälischen Post-Revivals sprechen. Von Bedeutung ist dabei neben der Etablierung einer Infrastruktur und dem Einsetzen eines Stilpluralismus auch der gestiegene Grad an Professionalisierung.

1 Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 80f.

2 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 28f.

3 Ebd., S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6.1.1 Schaffung einer Infrastruktur

Die für ein Post-Revival nach Hill und Bithell erforderliche Infrastruktur ist durch den im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Prozess der Institutionalisierung geschaffen worden. Festivals bieten Sichtbarkeit und Austausch unter den Musikern, Labels und Studios ein Netzwerk zur Produktion und Distribution musikalischer Erzeugnisse. Durch die Möglichkeiten der Digitalisierung und der weltweiten Vernetzung durch das Internet war es nie einfacher als heute, Musik zu verbreiten und auch getrennt voneinander zu produzieren. Medien wie Radio nan Gàidheal oder BBC Alba haben schottisch-gälischen Künstlern eine Reichweite ermöglicht, die – bei aller Kritik – in dieser Form noch in den frühen 1980er Jahren (und was das Fernsehen betrifft, noch in den frühen 2000er Jahren) so nicht denkbar gewesen wäre.

6.1.2 Stilpluralismus innerhalb der zeitgenössischen gälischen Musik

Der angesprochene Stilpluralismus zeigt sich in der zum Teil völlig unterschiedlichen Herangehensweise junger Musiker und Bands – teilweise Absolventen der RSAMD/RCS – im Umgang mit dem musikalischen Material. Bands wie Cliar haben wie Capercaillie die gälische Song- mit der schottischen Instrumentaltradition verbunden, jedoch in einem akustischen instrumentalen Setup bestehend aus Klavier, Fiddle, Gitarre, Clàrsach und – auf ihrem Album *Grinn Grinn* (Macmeanmna, 2005) zusätzlich auch aus Whistle und Pipes. Das Repertoire bestand zum größten Teil aus traditionellen Songs und Tunes. Gleiches gilt für die bereits erwähnte Band Dòchas, die mit Blick auf den musikalischen Ansatz, Instrumentierung und Repertoire mit Cliar vergleichbar war.[4] Auch die Songs und Tunes der Cèilidh-Band The Meantime von der Westküste sind eher akustisch gehalten, obgleich sie auf ihrem Album *The Blue Men From the Minch* (Meantime, 2004) teilweise eine (unverzerrte) E-Gitarre ins Setup integrieren und durch eine ungewöhnliche Instrumentierung aus Banjo und Maultrommel auffallen. Andere Künstler und Formationen beschreiten andere musikalische Wege wie etwa die Sängerin Deirdre Graham, die auf ihrem aktuellen Album *Urranta* (Ashaig Music, 2020) ihre traditionellen Songs in zum Teil äußerst spannenden Arrangements mit Schlagzeug- und Streichquartett-Begleitung präsentiert. Die um die Jahrtausendwende gegründete Band Dàimh konzentriert sich im Kern auf die schottisch-gälische Instrumentaltradition mit einem instrumentalen Setup aus Pipes, Whistle, Fiddle, Gitarre, Banjo, Mandola und Bodhrán, kollaborierte dabei jedoch immer wieder auch mit gälischen Sängern, die zeitweise das Lineup ergänzten wie Anne Martin, Calum Alex MacMillan (Sohn von John MacMillan von The Lochies) und neuerdings Ellen MacDonald, einem der vielversprechendsten jungen Talente der gälischen Musikszene. Die im Jahr 2010 gegründete Electric Folk-Band Mànran, deren Akkordeonist (und leidenschaftlicher Shinty-Spieler) Gary Innes bereits das Cover von Runrigs Album *Everything You See* zierte[5], vereint traditionelle und originäre

4 Vgl. Anm. 321, Kap. 5.

5 Er unterstützte die Band auch mehrfach bei Live-Auftritten als Akkordeonist beim Song »Clash of the Ash«.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Songs[6] und Tunes in ihrem Repertoire und gibt ihnen durch Schlagzeug und E-Bass (neben Gitarre, Akkordeon, Fiddle, Pipes und Whistle) ein zeitgenössisches ›Pop-Feel‹. Im Jahr 2011 versuchte die Band den vom ehemaligen Mitglied Norrie MacIver geschriebenen Song »Latha Math« mit Unterstützung anderer gälischer Künstler und Bands wie Julie Fowlis und Runrig in den Top 40 der britischen Charts zu platzieren.[7] Dies wäre nach Capercaillies und Runrigs Erfolgen mit »Coisich a Rùin« und »An Ubhal as Àirde« in den 1990er Jahren der erste Song, dem dies im 21. Jahrhundert gelungen wäre. Auch wenn es letztlich nur für Platz 61 gereicht hat,[8] war dies doch ein großer Erfolg, der der Karriere der Band einen enormen Vorschub geleistet hat. Bands wie Skipinnish, 1999 durch die RSAMD-Studenten Angus MacPhail und Andrew Stevenson gegründet und heute eine der gefragtesten Gruppen in der schottischen traditionellen Musikszene, oder auch die 2010 etablierte Formation Trail West haben ihre musikalischen Wurzeln in der Cèilidh-Band-Tradition der Highlands und Westküste, die insbesondere in ihren instrumentalen Tunes zum Vorschein kommt, haben sich jedoch im Laufe der Zeit hin zum Folk Rock entwickelt, was vor allem in überwiegend originärem Material auf ihren vergangenen Alben zum Ausdruck kommt, wobei vor allem Trail West sich auch in stilistischer/instrumentaler Hinsicht mehr noch als Skipinnish im Folk Rock-Genre bewegen, insbesondere auf ihrem aktuellen Album *Countless Isles and Endless Miles* (TW Records, 2020) durch die Erweiterung des Line-ups mit Keyboarder Jonathan Gillespie und Allan J. Nairn an E- und Akustik-Gitarre sowie Banjo und E-Bass. Beide zuvor genannten Bands haben gälische Songs im Repertoire, der Fokus liegt jedoch eher auf englischsprachigem Songmaterial. Dies gilt umso mehr für die 2016 gegründete populäre Folk Rock-Band Tide Lines um Sänger Robert Robertson, die im Vergleich zu ihrem Debütalbum *Dreams We Never Lost* (Tide Lines Music, 2017) auf ihrer aktuellen Veröffentlichung nur noch einen gälischen Song platziert haben, dafür mit Murdo Macfarlanes »Cànan nan Gàidheal« eine kraftvolle Version dieser Hymne der gälischen Community präsentieren mit einem Arrangement aus Schlagzeug, E-Gitarre und Keyboards.[9] Eine Verbindung aus gälischen Songs und elektronischer Musik präsentiert das Duo Whyte, bestehend aus dem gälischen Singer/Songwriter und Gaelic Ambassador of the Year 2019/2020 Alasdair C. Whyte von der Isle of Mull und dem Komponisten und Arrangeur Ross Whyte aus Aberdeen. Auf ihren

6 Neben Eigenkompositionen umfassen diese auch gälische Übersetzungen englischsprachiger Songs (beispielsweise Mike Scott's [The Waterboys] »My Sunny Sailor Boy«, interpretiert als »Maraiche nan Àigh«) wie auch gälischsprachige Fremdkompositionen, so etwa das von Runrigs Calum Macdonald und dessen Sohn Donald Macdonald geschriebene »Gloadh an Iar« [The Call of the West]. Siehe Mànran: *Mànran* (Mànran Records, 2011), Tr. 6 (»Maraiche nan Àigh«), Tr. 3 (»Gloadh an Iar«).

7 *Gallacher, Alex:* »Mànran – Help Get Their Gaelic Song in the UK Top 40«, https://www.folkradio.co.uk/2011/01/manran-gaelic-song-in-the-uk-top-40/, Stand: 30.01.2021. Vgl. auch Liner Notes zu Mànran: *Mànran* (Mànran Records, 2011), S. 4.

8 Official Charts: »Latha Math«, https://www.officialcharts.com/search/singles/latha%20math/, Stand: 30.01.2021. Gleichwohl hatte der Song die Top 40 der Midweek Charts erreicht, auch wenn er bei der offiziellen Feststellung zum Ende der Woche diese wieder verlassen hatte. Siehe auch Mànran: https://www.facebook.com/ManranOfficial/posts/3713182218720480, Facebook-Post vom 17.01.2021, Stand: 30.01.2021.

9 Tide Lines: *Eye of the Storm* (Tide Lines Music, 2020), Tr. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beiden Alben *Fairich* (Whyte Noise, 2016) und *Tairm* (Whyte Noise, 2019) betten sie traditionelle und selbstkomponierte Songs in ein Soundgewebe aus Synthesizerklängen und Samples ein und nehmen auch musikalische Anleihen beim Ambient-Bereich. Die Formation Niteworks von der Isle of Skye führt das musikalische Erbe, das Martyn Bennett insbesondere mit seinem Album *Grit* hinterlassen hat, konsequent weiter und verbindet auf ihren beiden Alben *NW* (Comann Music, 2016) und *Air Fàir an Là* (Comann Music, 2018) instrumentale Pipe und Fiddle Tunes sowie traditionelle gälische Songs mit dem Genre der Electronic Dance Music. Hierbei mischen Niteworks auch immer wieder – wie es bereits Martyn Bennett praktiziert hat – gesprochene Samples aus den Archiven der School of Scottish Studies ein, wie etwa die Stimme des Dorfbarden Calum Ruadh Nicolson[10] im Track »Calum Ruadh MacNeacail« oder die Sorley MacLeans, der im Track »Somhairle« die Folgen der Clearances für die gälische Sprache und Kultur beschreibt.[11] Bei der Produktion der gälischen Songs arbeiten sie immer wieder mit bekannten Künstlern der Szene zusammen wie etwa Kathleen MacInnes, Julie Fowlis, Ellen MacDonald, Alasdair Whyte oder Deirdre Graham. Die Musik des jungen Vokal-Terzetts Sian wiederum unterscheidet sich mit seinem hauptsächlich gitarrengestützten Satzgesang radikal von den soeben beschriebenen Bands. Die aus den Sängerinnen Eilidh Cormack, Ellen MacDonald und Ceitlin L. R. Smith (Ceitlin Lilidh) bestehende Formation wurde 2016 für das Blas-Festival desselben Jahres gegründet, das vergessene gälische Bardinnen in den Fokus rückte. Diese Thematik bestimmt auch das von Donald Shaw produzierte Debütalbum *Sian* (Sian Music, 2020). Die Arrangements sind sehr zurückgenommen und werden zumeist vom Gitarren- und Mandolinenspiel Innes Whites bestimmt. Harmonium, Piano und Akkordeon sowie Fiddle, Kontrabass und spärliche Percussion ergänzen das Setup, betonen und unterstützen dabei jedoch stets den Satzgesang. Dabei verlassen sie sich nicht auf Interpretationen anderer Revivalkünstler, sondern konsultieren Tradition Bearers wie Kenna Campbell, Rona Lightfoot oder auch das Archiv von Tobar an Dualchais.[12] Damit erinnert die Musik Sians auch an die Gruppe MacKenzie, bestehend aus den Schwestern Fiona, Gillian und Eilidh MacKenzie, die auf ihrem Album *Camhanach* (Macmeanmna, 1997) mit ihrem dichten Satzgesang stilistisch einen ähnlichen Zugang zur musikalischen Tradition suchten, mit dem Unterschied, dass ihre Veröffentlichung neben traditionellen Songs auch selbstgeschriebenes Material enthält.

Diese Übersicht ist bei weitem nicht erschöpfend, doch vermittelt sie einen Eindruck über die teils sehr verschiedenen musikalischen Ansätze heutiger Künstler und Gruppen. In ihrer stilistischen Vielgestaltigkeit changieren sie zwischen den Polen »reterritorialization«, womit Musik gemeint ist, die eine bestimmte Ortsgebundenheit symbolisiert, und »deterritorialization«, wodurch solche Musik gekennzeichnet ist, die eine breite Masse ansprechen soll unter Verzicht auf spezifische regionale und nationa-

10 Niteworks: *Air Fàir An Là* (Comann Music, 2018), Tr. 5.

11 Niteworks: *NW* (Comann Music, 2016), Tr. 7.

12 Jobson, Jonny: »Sian's Debut Album Rekindles Work of Women from Gaelic Poetry«, https://www.thenational.scot/news/18280924.sians-debut-album-rekindles-work-women-gaelic-poetry/, Stand: 01.02.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

le Assoziationen.[13] Dabei spiegelt sich die »reterritorialization« beispielsweise in den Themen wieder, die in den Songs verhandelt werden, in einem ganz konkreten inhaltlichen Ortsbezug (beispielsweise die Isle of Skye in Niteworks Interpretation von Mary MacPhersons »Eilean a' Cheò«[14] oder Uist in Trail Wests Version von »Eilean Uibhist Mo Rùin«[15]), in spezifischen Instrumentaltraditionen und -stilistiken (z. B. Highland oder North-East Fiddle Style) und auch im Gebrauch vernakulärer Instrumente in der Begleitung. Die »deterritorialization« wird in der Nutzung populärer Musikstile reflektiert, von Pop/Rock wie im Fall von Trail West und Mànran bis hin zur Electronic Dance Music von Niteworks. Dabei ist offensichtlich, dass diese Gruppen und Künstler sich im gleichen Kontinuum befinden, wie schon Capercaillie und Runrig zuvor.

6.1.3 Künstlerischer Austausch und Professionalisierung

Die gegenwärtige Entwicklungsphase der gälischen traditionellen Musik, die als Post-Revival beschrieben werden könnte, profitiert weiterhin von einer während des Revivals etablierten Szene, in der es zum einen zu einem regen personellen Austausch zwischen den Gruppen, jedoch auch zu unterschiedlichsten musikalischen Kollaborationen kommt – bei der Produktion des Albums *Òg-Mhadainn Shamhraidh* (Greentrax, 2006) von Kathleen McInnes etwa haben neben den Sängerinnen Catherine-Ann MacPhee und Julie Fowlis mit Marc Duff, Michael McGoldrick, James Mackintosh[16], Donald Shaw und Karen Matheson auch viele gegenwärtige und ehemalige Mitglieder Capercaillies mitgewirkt. Auch die Zusammenarbeit zwischen Sängerinnen wie Ellen MacDonald – gleichzeitig Mitglied der Gruppen Dàimh und Sian – mit Niteworks ist ein gutes Beispiel für die kreative und personelle Zusammenarbeit unter den gälischen Künstlern der Gegenwart, die für sich teilweise mit völlig verschiedenen musikalischen Ansätzen agieren.

Durch die Etablierung des BA/BMus-Studienganges an der RSAMD/RCS sowie durch die Schaffung eines Marktes wäre das Post-Revival des Weiteren von einem steigenden Grad an Professionalisierung unter den Musikern gekennzeichnet – immer einhergehend mit einer Kommodifizierung und Kommerzialisierung traditioneller (gälischer) Musik, was sich – so Simon McKerrell – auch in einer steigenden Zahl von Aufnahmen bemerkbar mache.[17] Hinzu komme eine gesteigerte Förderung traditioneller, insbesondere auch gälischer Künste seit Mitte der 1990er Jahre, wenngleich weiterhin ein verstärktes Ungleichgewicht in der öffentlichen finanziellen Zuwendung konstatiert werden müsse etwa im Vergleich mit der Kunstmusik.[18]

---

13 McDonald, Chris/Sparling, Heather: »Interpretations of Tradition: From Gaelic Song to Celtic Pop«, in: Journal of Popular Music Studies 22/3 (2010), S. 309–328, hier S. 316.

14 Niteworks: *NW*, Tr. 6.

15 Trail West: *Rescattermastered* (Tyree Records, 2016), Tr. 3.

16 James Mackintosh war zwar nie festes Mitglied Capercaillies, hat aber auf mehreren Produktionen Drums und Percussion eingespielt und war des Öfteren auch als Live-Drummer engagiert.

17 Siehe auch McKerrell, Simon: »Traditional Arts and the State. The Scottish Case« (veröffentlicht in Cultural Trends 23/3 [2014], S. 159–168), https://bit.ly/39FjkOf, S. 3, Stand: 02.02.2021. Vgl. auch McKerrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music«, S. 1909, 1912.

18 McKerrell, Simon: »Traditional Arts and the State« (wie Anm. 17, Kap. 6), S. 6, 8. Vgl. auch McKerrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music«, S. 1913.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wettbewerbe wie etwa der im Jahr 2000 von Simon Thoumire etablierte und 2001 erstmals verliehene Young Traditional Musician of the Year Award oder auch die ebenfalls von Thoumire im Jahr 2003 eingeführten Scots Trad Music Awards haben nicht nur das Prestige traditioneller Musik gesteigert, sondern den teilnehmenden Musikern auch neue Möglichkeiten gegeben, sich in der Szene aber auch am Markt als professionelle Künstler zu behaupten.

6.1.4 Zwischen Kommodifizierung, Kommerzialisierung und Community

Bei ihren musikalischen Aktivitäten bewegen sich die Künstler laut David Francis, Direktor der Organisation Traditional Arts and Culture Scotland, in einem Kontinuum zwischen der großen Bühne und dem kommodifizierten und kommerzialisierten Markt und dem informellen Setting innerhalb der Communities:

> »I think we have a continuum of activity that professional musicians work along. So, at one end of the continuum you've got that highly commoditized image; the packaging up of the cultural objects…tunes and songs and so on. So people are doing that, but the same people that are up on stage at Glastonbury are also to be found working in community settings with people who are learning music, so that those musicians are actually the conduit from the well of heritage to the community and the public-at-large.«[19]

So ist Fiddler Charlie McKerron mit Capercaillie und Session A9 auf den Bühnen der großen Festivals ebenso engagiert wie als Tutor im Rahmen lokaler Fèisean. Dies gilt ebenso für Sängerin Rachel Walker, die musikalisch sowohl im Kontext der Celtic Connections wie auch der Youth Music Initiative auf kommunaler Ebene agiert. Auch Sängerin Julie Fowlis als eine der bekanntesten Vertreterinnen zeitgenössischer gälischer Musik ist eine international gefragte Künstlerin und auch medial äußerst präsent, dennoch hält sie einen engen Kontakt zur gälischen Gemeinde insbesondere ihrer Heimat North Uist. Ein Großteil der Songs zu ihrem zweiten Album *Cuilidh* (Shoeshine Records, 2008) sind ihr dort durch mündliche Überlieferung tradiert worden. So erklärt sie:

> »[…] the local people that were around […] They're the real stars. They have an amazing knowledge and are so willing and so giving of their time and so willing to pass it all on.«[20]

Und weiter wie zur Bestätigung des obigen Zitats von Dave Francis:

> »One of the biggest highlights early on was playing Glastonbury Festival – that was just so totally different from anything I was used to as a Gaelic singer, or from working on the folk scene. But then another really key memory is the launch gig I did at the Cairnish Hall in North Uist: I'd had so much help from people

19 David Francis zitiert nach: McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 122.

20 Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force«, S. 52.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> at home with making the album, that it felt as though it wasn't just mine – it belonged to all of them, too […].«[21]

Laut Caroline Bithell und Juniper Hill sei es schwer auszumachen, wann ein Revival ende und die Phase des Post-Revivals beginne, da es sich um einen sukzessiven Prozess handele.[22] Wie üblich sind Übergangsphasen, insbesondere historische, selten mit einer spezifischen Jahresangabe zu benennen. Aufgrund der Institutionalisierungsprozesse der 1980er und 1990er Jahre sowie der bedeutenden Etablierung von BBC Alba im Jahr 2008 und der Verabschiedung des Gaelic Language (Scotland) Acts im Jahr 2005 könnte die Transition von gälischem Revival zu Post-Revival jedoch zu Beginn des 21. Jahrhunderts verortet werden.

6.2 Argumente gegen ein gälisches Post-Revival

Der gewählte einschränkende Ton des vorangegangenen Abschnitts legt nahe, dass es durchaus Argumente gegen die Annahme eines Post-Revivals gälischer traditioneller Musik gibt. Die beiden Autorinnen konstatieren:

> »A post-revival phase is characterized first and foremost by the recognition that a revived tradition has become firmly established in a new context where it can be no longer be described as either moribund or threatened and is therefore no longer in need of rescue.«[23]

Obgleich Merkmale wie Stilpluralismus, ein Netzwerk aus Performern, eine Infrastruktur von Labels, Festivals, Medien, digitalen Archiven, Spiel- und Ausbildungsstätten und die statusmäßige Gleichstellung des Gälischen mit dem Englischen durch den Language (Scotland) Act ermutigende Signale darstellen, müssen dennoch auch einschränkende Bemerkungen Erwähnung finden. Zu behaupten, die gälische Musikkultur sei in einem gesicherten Zustand und benötige keine weiteren Rettungsanstrengungen, wäre trügerisch.

6.2.1 Fragilität der gälischen Sprache

Ein Gegenargument betrifft die Grundlage der gälischen traditionellen Musik, die Sprache. Der letzte Zensus im Jahr 2011 ergab im Vergleich zum Jahr 2001 einen weiteren Verlust an Gälischsprechern über 3 Jahren von 59.000 auf 58.000 bzw. einen Rückgang um 1,8 Prozent. Bezogen auf die Gesamtbevölkerung bedeutet dies einen anteiligen Rück-

21 Zitiert nach: Wilson, Sue: »Interview«, in: Booklet zu Fowlis, Julie: *Cuilidh* (Shoeshine Records, 2008), S. 3f., hier S. 3.

22 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 29.

23 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gang von 1,2 auf 1,13 Prozent.[24] Eine kürzlich veröffentlichte Studie mit dem Titel *The Gaelic Crisis in the Vernacular Community: A Comprehensive Sociolinguistic Survey of Scottish Gaelic* hat insbesondere den dramatischen Rückgang in der Nutzung des Gälischen als Alltagssprache in den untersuchten Gemeinden der Äußeren Hebriden, Skye und Tiree hervorgehoben. Vor allem auch mangelnde Sprachkompetenzen unter Jugendlichen sowie eine unzureichende Nutzung und Weitergabe der Sprache in den Familien wurden als besonders problematisch angesehen.[25]

6.2.2 Mangel an neuen gälischen Songs

Auch bezüglich gälischer Musik und insbesondere gälischer Songs sind es Stimmen wie die von Mary Ann Kennedy, die eindringlich vor zu viel Optimismus warnen.

> »I think so often, there is [an] outside impression that Gaelic language, Gaelic music, Gaelic musical und linguistic creativity is healthier than it actually is. It's not. We're in a really precarious position. That's not to say that I can't champion what's there and want to contribute to that whole thing but we are in a very precarious position.«[26]

Viele Bands hätten ihr zufolge lediglich ein oder zwei gälische ›Alibi-Songs‹ im Set. Weiter gäbe es professionelle gälische Sänger, die nicht in der Lage seien, eine vernünftige Konversation abseits der Bühne zu führen, was sie als durchaus kritikwürdig ansieht. Dabei wolle sie nicht aktivistisch wirken, jedoch vor einer trügerischen Sicherheit warnen. Die Ursachen dieser fragilen Situation sieht sie einerseits in der Allgegenwart englischsprachiger Kultur (inklusive des Internets als Fluch und Segen zugleich für die gälische Sprache), andererseits in der Tatsache, dass viele Künstler nicht mehr mit den historischen und soziolinguistischen Wurzeln der gälischen Songkultur vertraut seien.[27] Veränderung sei wichtig, doch müsse diese auf einer soliden Grundlage geschehen:

> »Things change but…You know, if things didn't change you wouldn't have Runrig and you wouldn't have Capercaillie. So I'm not saying that in a kind of stick-in-the-mud sort of way. What I'm saying is that my idea of change is healthy. It's something that always knows where it's come from so that it can be that much more daring in where it's going to. If you have that root, that anchor, that marrow, it is such a firm foundation to be able to take probably far more daring steps

24 National Records of Scotland: *Scotland's Census 2011: Gaelic Analytical Report (1)* (wie Anm. 2 der Einleitung), S. 9.

25 Zentrale Erkenntnisse der Studie sind in der folgenden Veröffentlichung zusammengefasst: Ó Giollagáin, Conchúr/Camshron, Gòrdan/Moireach, Pàdruig u.a.: *Summary Research Note on* The Gaelic Crisis in the Vernacular Community: A Comprehensive Sociolinguistic Survey of Scottish Gaelic, www.soillse.ac.uk/wp-content/uploads/Research-NoteGe%C3%AOrr-BEURLA.pdf, Stand: 04.02.2021.

26 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1442–1445.

27 Ebd., Z. 1174–1188.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> that maybe take off away further beyond this but still connects where it belongs to. And that I see happening less and less and less.«[28]

Ein weiteres Merkmal in der Entwicklung der gälischen Songkultur – und eines das gegen die Existenz eines Post-Revivals spricht – ist die Tatsache, dass wenig neue Songs geschrieben werden. Wäre das gälische Revival in einer Phase der Sicherheit, Selbstbestätigung und des Selbstvertrauens angekommen, würde sich dies auch in einem selbstbewussten Umgang mit der Musik und Sprache als Ausdrucksmittel für zeitgenössische Themen und Problematiken äußern.[29] Dies ist jedoch nur in geringem Maße und auch erst in jüngster Vergangenheit der Fall. Zu oft werden lediglich bekannte traditionelle Songs bearbeitet und neu arrangiert[30], wie Donnie Munro erklärt:

> »There's been a real upsurge, very positive upsurge in the number of really excellent musicians that have come out of Scotland in the last fifteen to twenty years, for example. But there hasn't been the same level, if you like, of new writing. You know, of writers working in the way that Calum and Rory would work, with new Gaelic songs. […] You know, songs emerged but still in many ways the songs were often based around reworkings of traditional songs and that has been the case with most of the current crop of excellent young traditional players in Scotland. They had been reworking traditional material, exploring, researching, renewing it and presenting it in very contemporary ways instrumentally in terms of arranging traditional songs. But there has still not been a great deal of just, writers who were writing new material. And I think we're still kind of looking for that.«[31]

Die Gründe hierfür sind komplex. Ursächlich ist zum einen sicher die von Mary Ann Kennedy angeführte Omnipräsenz der englischen Sprache als Medium der Kommunikation insbesondere unter jüngeren Menschen und ein noch immer mangelndes Selbstvertrauen vieler Gälen in die Bedeutsamkeit der eigenen Sprache und Kultur. Zum anderen könnte ein Grund in der Entwicklung der Fèisean liegen, deren Schwerpunkt – bei allen Bemühungen, der gälischen Sprache mehr Gewicht zu verleihen, sei es im Rahmen von Sprachkursen, Gaelic Song-Kursen oder der gälischen Sprache als Unterrichtssprache –

28 Ebd., Z. 1190–1197. Ähnlich argumentiert auch Christine Primrose: »In the middle of it all the key qualities and distinctive features of the Gaelic tradition of music have been blurred, or simply ignored by some, creating a situation that while there is more Gaelic song than ever on the shelves of the local record store claiming in some part to be, or to be relevant to, the Gaelic tradition, the true music of the tradition grows ever more scarce.« Siehe Urpeth, Peter: »The Compelling Gift« (wie Anm. 192, Kap. 5), S. 20. Damit will sie nicht dogmatisch oder essentialistisch in ihrer Meinung erscheinen. Die »distinctive features« repräsentieren vielmehr den von Mary Ann Kennedy angesprochenen Anker, der nötig ist, um selbstbewusste Schritte in Richtung Wandel und Veränderung zu gehen.

29 Vgl. auch Lang, Alison/McLeod, Wilson: »Gaelic Culture for Sale« (wie Anm. 410, Kap. 2), S. 2, 8.

30 Auch Capercaillie haben bei ihren gälischsprachigen Songs, die nicht im engeren Sinne traditionell sind, auf die Werke anderer Künstler zurückgegriffen oder bei Neukompositionen wie »Breisleach« mit Barden wie Aonghas MacNeacail zusammengearbeitet.

31 Interview mit Donnie Munro, Z. 497–510.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stark auf der Instrumentaltradition liegt. Auch habe es im Rahmen der Fèisean wenig Ermunterung zum Songwriting, sondern eher zur Tradierung bekannten Materials (bzw. der Methode der Kontrafaktur) gegeben. Calum Macdonald hierzu:

> »[The Fèis movement] was hugely important and productive especially for instrumental music, for accordion playing, fiddle playing, and such like – an instrumental tradition. But what didn't happen so much was new poetry or songwriting, especially the lyrical expression. It still saw itself, I think, as rooted in the great bardic tradition, where bards would write endless verses of beautiful poetry and they would have a tune that maybe was used for a few different songs or didn't have the same creative originality. […] We've always felt it would be good to see a band, a movement, a writer, just someone come along and take that tradition forward.«[32]

Eine Folge dieser Entwicklung war laut Darren MacLean, dass das Revival insbesondere in den 1990er Jahren eher instrumental- denn songorientiert war.[33] So meint er:

> »There was a certain type of folk revival that happened in the 90s, I think. Instead of being song-based, it was more instrumental-based. And I think that's probably why people weren't writing songs because they didn't believe that people wanted to hear songs or they weren't as popular. […] I think you have a lot of bands that'll have a token singer singing a couple of songs to give the instrumentalists a wee rest. And I do think that still happens to this day.«[34]

Eine weitere Erklärung, warum es wenige Nachfolger von Calum und Rory Macdonald als Songwriter gab, liegt in den soziohistorischen Kontexten begründet, die den Hintergrund bildeten für das Schaffen der beiden. Wie im Abschnitt zur Gaelic Renaissance der 1970er Jahre beschrieben, war diese Periode auch eine Zeit des Aufbegehrens der Jugend gegen die andauernde kulturelle Marginalisierung, eine Zeit des Protests. Auch Donnie

---

32 Interview mit Calum Macdonald, Z. 330–338.

33 In der Tat wurden in diesen Jahren einflussreiche und äußerst innovative Bands gegründet, sowohl in urbanen wie auch ruralen Gebieten, so etwa die in Edinburgh formierte Gruppe Shooglenifty, die Tartan Amoebas oder auch die von Skye stammenden Peatbog Faeries, welche die schottische Instrumentaltradition mit unterschiedlichen Stilen wie Funk, Reggae, Ska, Jazz oder Electronic Dance Music kombinierten. Auch andere Instrumentalisten wie der Piper Gordon Duncan erweiterten das musikalische Spektrum und verschoben die (angenommenen) performativen Grenzen des eigenen Instruments.

34 Interview mit Darren MacLean, Z. 745–750. Die starke Dominanz von Instrumentalmusik bemerken und kritisieren auch andere Künstler wie die Sängerin Mary Smith: »I think it's getting harder to sing a Gaelic song in a session, even here: audiences would maybe appreciate it, but wouldn't go flat out to hear one. Tunes seem to be the thing, even at the Mòd, you'll see that at the ›après-Mòd‹ sessions, very fast playing, little time for song.« Siehe McGrail, Steve: »Mary Smith« (wie Anm. 84, Kap. 2), S. 23. Selbst Ian McCalman, bis zur Auflösung der Gruppe im Jahr 2010 Mitglied der McCalmans, und eigentlich mit Scots Songs und englischsprachigen Eigenkompositionen im traditionellen Stil einem anderen Lied-Genre zugewandt, beklagte bereits im Jahr 1998 »Too much competition from the instrumentalists«. Siehe Dewar, Dave: »The Full Monty with Clothes on!«, in: The Living Tradition 27 (1998), S. 32f., hier S. 32.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Munro betont den politischen und soziokulturellen Hintergrund als wesentlichen Grund für die herausgehobene Position der Macdonald-Brüder als Songwriter:

> »I think many inheritors of the musical tradition are perhaps more inheritors of the music without being informed necessarily by the historical, social, political and economic context that Calum and Rory and all of us grew up coming to realise.«[35]

Das fehlende Momentum des Protests gepaart mit einer Abnahme in der Selbstsicherheit im Umgang mit der gälischen Sprache als Mittel, sich selbst, die eigene Identität, durch zeitgenössische Songs auszudrücken, ist für Mary Ann Kennedy ebenso ursächlich – eine Situation, die sich nur allmählich und erst seit etwa zehn bis fünfzehn Jahren zu verändern beginne.[36]

Dabei benötige das Schreiben und Herausgeben von originärem gälischem Songmaterial immer auch ein gewisses Maß an Mut, so Rachel Walker. Ein Grund sei die Sorge, dem Genre oder der Sprache mit seinem Handeln zu schaden.[37] Diese Bedenken sind aus ihrer Perspektive durchaus nachvollziehbar, ist sie doch erst im Grundschulalter aus England nach Kinlochewe in Schottland gezogen. In Kontakt kam sie mit gälischen Songs durch Lehrer ihrer Schule und lokale Mòds, eine Umgebung, die eine gewisse traditionalistische Einstellung offenbarte. So erklärt sie:

> »[…] it was very much traditional songs at that point and I think for the first part of me singing Gaelic songs I was taught that it was very much a traditional thing that you didn't mess with, you know. You sang them in the way they were meant to be sung. And you didn't do anything to them or disrespect them in any way and I think there's definitely a part of that that will remain with me although I'm a bit braver now with what I do with songs […]«[38]

Die Sprache erlernte sie unabhängig von den Songs erst im Rahmen ihres Studiums an der RSAMD als Teil des ersten Jahrgangs des neuinitiierten BA (Scottish Music)-Studiengangs. Ein weiterer Grund sei die Tatsache, dass der Umgang mit dem Gälischen auch in der heutigen Zeit noch immer ideologisch (auch im kultur-politischen Sinn) aufgeladen sei, was das Agieren als gälischsprachiger Künstler nicht unbedingt vereinfache.[39] Doch auch sie ist der Ansicht, dass junge Musiker wagemutiger werden auch mit Blick auf die Veröffentlichung neuen Materials. Walker weiter:

> »I think, in general, people are getting braver with the music they release, braver about how they work with some traditional material and braver about putting out new material because it feels like time. It feels like it's time to really be proactive and getting on with it now. […] You know, there's Mary Ann [Kennedy], Gillebrìde [MacMillan], you know, lots of young writers that are really starting to put out

35 Interview mit Donnie Munro, Z. 513–515.
36 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 543–548.
37 Interview mit Rachel Walker, Z. 471f.
38 Ebd., Z. 21–26.
39 Ebd., Z. 472–474.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> good, not just one or two songs, but bodies of material now, and that's really important.«[40]

Zu den Künstlern, die tatsächlich neue Songs in erwähnenswertem Umfang produzieren, gehört neben Mary Ann Kennedy, Gillebrìde MacMillan, Calum Martin, Fiona MacKenzie und Brian Ó hEadhra, Rachel Walker und Eilidh MacKenzie auch Alasdair Whyte, den Kennedy als besonders positives Beispiel für qualitativ hochwertiges Songwriting anführt. Nicht alle neugeschriebenen Songs seien linguistisch oder musikalisch gut. Dies müsse man auch kritisieren dürfen, was einige sich aufgrund des fragilen Zustands der Sprache nicht getrauten, so Kennedy. Ein gesenkter Maßstab für das eigene musikalische Handeln und Streben im Inneren der gälischen musikalischen Community sowie Hörerwartungen und Ansichten eines nicht-gälischen Publikums als Orientierung dafür heranzuziehen, was für dieses akzeptabel und konsumierbar sei, und dies handlungsleitend werden zu lassen für den eigenen kreativen Prozess, dies sei wirklich bedrohlich für die gälische Musikkultur.[41] Beispielhaft dafür sei etwa eine Fokussierung auf vornehmlich langsame und vermeintlich traurige Songs, die sich einem nicht-gälischen Publikum über die Melodie vermitteln, zulasten von humorvollen (oder auch anzüglichen Songs). Kennedy hierzu:

> »It brings you down to the level of not singing funny songs because why would you sing a funny song if nobody understands it, so you lose a whole…That's changing. People are doing it again which is…That's a real sign of confidence, singing funny, witty songs because that's showing an ability to appreciate, play with the language and to poke fun and to get a reaction and to make a connection.«[42]

Dies ist eine Haltung und Praxis, die manche Sängerinnen und Sänger auch der jüngeren Generation, wie etwa Julie Fowlis, durchaus versuchen umzusetzen. So erklärt sie:

> »I think as a singer, sometimes I have to work really hard trying to convey the songs, the emotion and humor of them, to make them meaningful to people who are not understanding what I'm singing about. But I really feel it's very important to stay true to where I'm from and what I represent. And I always want to do right by the language, to be going out and representing it in the right way«[43]

So bleibt also festzuhalten, dass es sowohl Anzeichen für eine Gesundung der gälischen Musiktradition gibt als Folge des Revivals ab den 1970er Jahren, erkennbar an der geschaffenen Infrastruktur, der Professionalisierung und am Stilpluralismus. Es bleiben jedoch weiterhin große Herausforderungen, weshalb eine Phase des gälischen Post-Revivals im Sinne Hills und Bithells zu proklamieren, verfrüht erscheint.

---

40 Ebd., Z. 480–483, 509–511.

41 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 554–592.

42 Ebd., Z. 554–577

43 Dexter, Kerry: »Julie Fowlis«, S. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7. Die Bedeutung Runrigs und Capercaillies für die gälische Musikkultur

Das siebte und letzte Kapitel schlägt den Bogen zurück zu den beiden untersuchten Bands und den Vorstellungen von ›Tradition‹, die sich als roter Faden durch das gesamte Buch ziehen. Gefragt wird dabei auch nach der Bedeutung der Gruppen sowohl für die Entwicklung der gälischen Musik als auch für die gälische Community selbst und ihren Einfluss auf die nachfolgende Musikergeneration, wodurch auch die in der Einleitung erwähnte Äußerung Julie Fowlis' ›we all owe them so much‹ noch einmal kontextualisiert und somit nachvollziehbar gemacht wird.

7.1 Runrig und Capercaillie als Teil der Tradition

Zu Beginn des Buches ist auf den Begriff der ›Tradition‹ eingegangen und festgestellt worden, dass es sich dabei – Henry Glassie, David Atkinson und Peter Burke folgend – um ein zeitlich gebundenes Konzept und einen kontinuierlichen Konstruktionsprozess handelt. Zusammen mit Ronströms (aber auch Ailie Munros) Vorstellung von Traditionen als symbolische Verbindungen mit der Vergangenheit sind die Überlegungen dieser Theoretiker dabei insofern interessant, als dass symbolische Verbindungen und Konstruktionen einer Interpretation in der Gegenwart bedürfen. Diese Interpretationsfreiheit lässt Raum für Kontinuitäten, insbesondere aber auch für Veränderungen. Beide Phänomene sind anhand des gälischen Revivals an verschiedenen Beispielen dargestellt worden, beginnend mit den nach Ronström objektorientierten Aktivitäten der Sammler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie auch der School of Scottish Studies bis hin zu den prozessorientierten musikalischen Experimenten eines Martyn Bennett oder der Gruppe Niteworks. Wandel und Kontinuität zeigen sich ebenso im Werk Runrigs und Capercaillies. Kontinuitäten lassen sich durch die für die Gruppe Runrig beschrieben Traditionalisierungsprozesse finden wie auch in den im engeren Sinn als traditionell empfundenen Songs, die die Basis für die Adaptionsprozesse Capercaillies bilden. Die unterschiedlichen musikalischen Zugänge der beiden Bands sind gleichzeitig Zeugnis für die Veränderung von Traditionen. Die Notwendigkeit von Flexibilität und

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Veränderung wird auch von den für die Arbeit interviewten Informanten anerkannt. So erklärt etwa Rachel Walker:

> »It's that for a tradition to be alive and blossoming and flowering then there has to be a new strand amongst that. It has to grow, it has to develop, it has to…And I think that's, perhaps, happening now more than it was. I think more people are starting to be braver, more people are starting to take these songs and deliver them in a different way but that are equally as valid […]«[1]

Dabei spiele der persönliche Aneignungsprozess eine besondere Rolle, der dem Veränderungsprozess vorangestellt sei, wie Kenna Campbell bemerkt:

> »People should have the sense to recognise what is the essential tune, what are the essential words and take that and make it your own and carry it forward. That's oral tradition. And that's a traditional way, if you like, of learning.«[2]

Ähnlich argumentiert auch Runrigs Calum Macdonald und beschreibt den kreativen Umgang mit dem musikalischen Material als zentral für das Wesen von Traditionen wie auch deren Konstruktcharakter:

> »To me tradition is not rooted in one time or in one place. It's evolving […] It's moving all the time and you create your own tradition, I think. We all create our tradition as we go along. It's as simple as that.«[3]

Die Frage, die sich daraus für dieses Kapitel ergibt, lautet: Können Capercaillie und Runrig demnach als traditionelle Bands angesehen werden, können neu komponierte Songs als traditionell anerkannt und Teil der Tradition werden? Immerhin seien gälische Chöre – obgleich ein Produkt der frühen Mòds – heute auch Teil der Tradition, hätten aber vor Ende des 19. Jahrhunderts in den Communities gar nicht existiert, wie Arthur Cormack zurecht bemerkt.[4] Weiter erklärt er:

> »So, what you call the Gaelic tradition, I don't know. I mean, for me the Gaelic tradition will take in things like Bean Eairdsidh Raghnaill [Mrs. Kate MacDonald], Rona Lightfoot's parents, who, well her mother in particular, who contributed hundreds of songs literally to the School of Scottish Studies Archive, right up to Runrig and beyond. […] Martyn Bennett, I mean, came from the Gaelic tradition. He obviously was brought up knowing that tradition, so he used how that influenced him and his music. Does it make him any less traditional? I don't think so.«[5]

Auch Anna Massie stimmt dieser Argumentation zu mit dem Hinweis, dass trotz des modernen Sounds Runrig und Capercaillie tief verwurzelt seien in der gälischen Song-

1 Interview mit Rachel Walker, Z. 302–306.
2 Interview mit Kenna Campbell, Z. 969–975.
3 Interview mit Calum Macdonald, Z. 355–358.
4 Interview mit Arthur Cormack, Z. 920–922.
5 Ebd., Z. 923–929.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tradition (womit sich eine Parallele auftut zur Frage nach deren Authentizität). Auf die Frage, ob beide Bands als traditionell angesehen werden können, entgegnet sie:

> »I think very much so. In that all of them had their roots in the traditional sort of older style. They all learned the traditional older style and then developed it. […] Those things of ›You have to learn the rules before you can break them‹. That sort of thing. They know where it is and what it is that they come from and you can hear that. I think if you try to just go straight for that sound it doesn't necessarily ring through but I think what people connect within the Runrig and Capercaillie thing, although it's got that sort of more rocky sound and more modern sound, there's definitely the genuine connection and understanding of the traditions at its heart. And I think you get a sense of that. You can definitely hear when that's missing in other bands.«[6]

Während beispielsweise Kirsteen Grant oder Na h-Òganaichs Margaret MacLeod Capercaillie und Runrig nicht als traditionell ansehen, vorwiegend aus stilistischen Gründen[7], bestätigt Donnie Munro zwar die starke Beeinflussung der Musik Runrigs durch die gälische Musiktradition (hier wird erneut der objekt/prozesshafte Doppelcharakter von Traditionen deutlich), würde die Gruppe jedoch ebenfalls nicht als traditionelle Band bezeichnen.[8] Für Rachel Walker können auch neukomponierte Songs traditionell sein, sofern sie bestimmte Strukturen widerspiegeln.[9] Dies trifft beispielsweise auf Songs wie »A State of Yearning« und »Fear-Allabain« von Capercaillie oder auch Runrigs »An Toll Dubh« zu, die Stilistik und Form (im Sinne eines Call-and-Response) eines Waulking Songs reflektieren.

Rachel Walkers Ansicht, dass auch neue Werke als traditionell angesehen werden können, reflektiert auch die Vorstellungen des Scottish Arts Council (heute Creative Scotland) aus dem Jahr 1996. Diesen zufolge sei traditionelle schottische Musik »music which has its wellspring in the distinctive cultural, social and linguistic heritage of Scotland«.[10] Diese Aussage lässt genug Freiheiten, sodass die Musik Runrigs und Capercaillies aufgrund ihres kulturellen Backgrounds, der verhandelten Thematiken und letztlich auch der gälischen Sprache als traditionell betrachtet werden können.

---

6 Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 352–360.

7 Bezüglich Capercaillie etwa befindet Grant: »Their style is not traditional, no. No, the style is their own development.« Siehe Interview mit Kirsteen Grant, Z. 1291. Für MacLeod sind es insbesondere Performanceaspekte wie individuelle Ornamentierung aber auch der unbegleitete Gesang, die eine traditionelle Darbietung konstituieren. »No, I wouldn't say that they were traditional. Me, when I started singing as a young girl, yes, I was a traditional singer. But I wouldn't class myself with Na h-Òganaich as being a traditional singer. Because, once you start having the accompaniment and diluting the music by adding in instrumentation…« Siehe Interview mit Margaret MacLeod, Z. 1733–1740, 1756–1766.

8 »I think, Runrig is deeply and very honestly informed by the tradition without being a traditional band or traditional music band.« Siehe Interview mit Donnie Munro, Z. 546f.

9 »I think new music can be traditional or it can reflect the traditional kind of structures that we have in place […]« Siehe Interview mit Rachel Walker, Z. 329f.

10 Rooke, Matthew (Scottish Arts Council): *Does Scotland Need a National Music Development Agency?* (Traditional Music Consultation: Final Report), Edinburgh 1996, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser Meinung ist auch in diesem Buch gefolgt worden, das Plädoyer sein soll für ein möglichst breites und inklusives Konzept traditioneller schottisch-gälischer Musik.

Es ist jedoch insbesondere die Sichtweise Calum Macdonalds, die eine weitere interessante Möglichkeit bietet, Runrig und Capercaillie im Verhältnis zur Tradition zu verorten. Auf die Frage, ob Runrig als traditionelle Band angesehen werden könne, antwortet er:

> »Yes and no. Of course the band comes from a tradition and we owe our tradition so much. It gives you so much pleasure and fulfilment to see our songs going back into the tradition, being sung at Mòds or sung by traditional Gaelic singers. And there are some songs that fit that genre very well and others that go very different. It's important to put something back. You've taken from that very rich well of influence, and it's just great to put something back that people see as relevant and continuing.«[11]

Mit seiner Feststellung, dass die Musik Runrigs durch die traditionelle gälische Musik beeinflusst worden ist, diese aber wiederum von anderen traditionellen Musikern aufgenommen, weitergetragen und somit wieder Teil der Tradition (als kontinuierlicher Prozess) wird, bestätigt er Richard Middletons Aussage, Tradition werde geformt durch »continuity« und »active use«.[12] Auch Thomas McKean argumentiert dahingehend, dass

> »[…] the most important aspect of this renaissance is not the items of lore, the tunes and dances in themselves, but the process, the tradition of making music and song for yourself, having faith that your own culture can stand shoulder to shoulder with any other. It is the process, not the product which makes it traditional.«[13]

Die Beispiele für die Aufnahme insbesondere von Runrig-Songs in das Repertoire anderer traditioneller Musiker und Gruppen sind zahlreich. So ist der Song »Chi Mi'n Geamhradh« inzwischen ein Klassiker der gälischen traditionellen Musik und unter anderem der titelgebende Track des zweiten Albums von Catherine-Ann MacPhee.[14] Andere Künstler und Bands, die Interpretation dieses Songs vorgenommen haben, sind beispielsweise Ceitlin Nic'a Gobhain, sowohl solo als auch mit ihrer kurzlebigen Forma-

11 Interview mit Calum Macdonald, Z. 365–373.

12 Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, S. 135, 139. Gleichzeitig spiegelt Calum Macdonalds Ansicht Slobins Konzept der drei temporären Levels (long-term, recent und current) musikalischer Revivals wider, wonach Revivalmusiker auf dem »recent level« (beispielsweise die gälischen Gruppen der 1970er Jahre und 1980er Jahre) Musiker auf dem »current level«, das heißt zeitgenössische Künstler, beeinflussen. Was jedoch als »recent« angesehen wird, ist aufgrund des zeitlichen Fortschreitens flexibel und veränderlich. So können selbstverständlich auch Gruppen der 1990er oder frühen 2000er Jahre wie Dòchas oder Cliar auf dem »recent level« Vorbild sein für aktuelle junge Künstler und Gruppen.

13 McKean, Thomas: »Celtic Music and the Growth of the Fèis Movement in the Scottish Highlands«, S. 256.

14 MacPhee, Catherine-Ann: *Chi Mi'n Geamhradh* (Greentrax, 1991), Tr. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tion Gria,[15] Calum Martin,[16] weiterhin Fiddler Duncan Chisholm und Piper Gary West mit Instrumentalversionen[17] sowie Ruth Keggin mit einer Version auf Manx.[18] Zu den weiteren Songs, die in den ›Carrying Stream‹ der gälischen Musiktradition eingeflossen sind, gehören unter anderem »Fichead Bliadhna« (Rachel Walker)[19], »Tìr a' Mhurain« (Skipinnish)[20], »Tillidh Mi« (Mànran, Mairi MacInnes)[21], »The Story« (Beinn Lee)[22], »Cum 'ur n'Aire« (Mairi MacInnes)[23], »Sguaban Arbhair« (Catherine-Ann MacPhee)[24] oder auch »Recovery« (Karen Matheson)[25]. Diese Auswahl betrifft jedoch nur kommerzielle Aufnahmen. Es ist davon auszugehen, dass Runrig-Songs in das Repertoire einer Vielzahl von Sängerinnen und Sängern eingegangen sind, wie auch folgende Begebenheit während eines Forschungsaufenthalts auf der Isle of Lewis belegt, die Lucy Collinson im Rahmen ihrer Studien zur Transformation gälischer Songs wiedergibt:

> »The same evening I was introduced to Donna Smith, the niece of the woman with whom I was staying. Although only 17, Donna had already won the Mòd Silver Medal, which is the highest award for the junior section of the competition. She was preparing to go to university on the mainland, which would be her first time staying away from the island. I recorded five songs from Donna, including one Runrig song.«[26]

Eine besondere Würdigung der musikalischen Leistung Runrigs, ein Ausdruck für die Bedeutung und den Einfluss der Gruppe auf nachfolgende Musiker sowie eine Bestätigung dafür, dass das Œuvre der Band sich hervorragend in das traditionelle gälische Lied-Repertoire einfügt, war ein am 6. Mai 2005 in der Royal Concert Hall in Glasgow unter dem Titel *Flower of the West* veranstaltetes Tribute-Konzert mit traditionellen Sängerinnen und Sängern wie Karen Matheson, Kenna Campbell, Catherine-Ann MacPhee, Kathleen MacInnes, James Graham, Jenna Cumming oder auch Julie Fowlis. Auch Arthur Cormack war Teil des Line-ups und erinnert sich:

---

15 Ceitlin Nic'a Gobhain ist der gälische Name von Ceitlin L. R. Smith, Mitglied der Vokalgruppe Sian. Siehe BBC Alba: *Solas Ur*, https://www.bbc.co.uk/programmes/b0450n0c, Stand: 11.02.2021. Vgl. »Gria – Chi Mi'n Geamhradh (Runrig) – HebCelt 2013 (Live)«, https://www.youtube.com/watch?v=MyBRXDJm2BM, hochgeladen von smartotrams am 29.07.2013, Stand: 11.02.2021.

16 Martin, Calum: *Frayvn* (Leum Records, 2015), Tr. 4.

17 Chisholm, Duncan: *The Door of Saints* (Copperfish Records, 2001), Tr. 2. Vgl. West, Gary: *The Islay Ball* (Greentrax, 2001), Tr. 3.

18 Keggin, Ruth: *Turrys* (Purt Sheeran Records, 2016), Tr. 4.

19 Walker, Rachel: *Fon Reul – Sholus* (Skipinnish Records, 2006), Tr. 12.

20 Skipinnish: *Atlantic Roar* (Skipinnish Records, 2013), Tr. 2.

21 Mànran: *The Test* (Mànran Records, 2013), Tr. 8. Vgl. MacInnes, Mairi: *Gràs* (Puffin Recordings, 2015), Tr. 7 (als »Home [Fardach]«).

22 Beinn Lee: *Osgarra* (Beinn Lee, 2018), Tr. 9.

23 MacInnes, Mairi: *This Feeling Inside* (Greentrax, 1995), Tr. 3.

24 MacPhee, Catherine-Ann: *Sùil air Ais – Looking Back* (Greentrax, 2004), Tr. 6. Eine ausführlichere Übersicht über Interpretationen der englischen und gälischen Songs durch andere Künstler und Bands findet sich unter: Mortensen, Erling: »Cover Versions«, https://runrig.rocks/discography/cover-versions/, Stand: 11.02.2021.

25 Matheson, Karen: *Still Time* (Vertical, 2021), Tr. 8.

26 Collinson, Lucy: *A Living Tradition?*, S. 214.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »I remember taking part…there was a concert in Glasgow […] that An Lòchran, that's a Gaelic arts organisation in Glasgow, put on and there was basically Gaelic singers singing Runrig's songs. And it was fantastic because there was new kind of treatment given to their songs. They weren't sung and played in the same way as Runrig did them, but it showed that their songs are transferable into the repertoire and that traditional singers can sing them, as well.«[27]

Es ist nur zu passend, dass das Eingehen der Runrig-Songs in die Tradition als Prozess der Weitergabe, der Kontinuität und Veränderung umfasst, auch zu einer Transformation der Performance führt. So wie etwa das E-Gitarrenspiel Malcolm Jones' im Zuge von Hybridisierungsprozessen durch die Tonalität und Ornamentierung des Bagpipe-Spiels beeinflusst worden ist, wird nun der entgegengesetzte Weg beschritten, wenn junge gälische Musiker die Songs interpretieren. So erklärt Julie Fowlis anlässlich eines weiteren Tribute-Konzerts (zusammen mit Catherine-Ann MacPhee und Mànran) unter dem Titel *Òran: A Celebration of the Songs of Runrig* im Rahmen des 11. Blas-Festivals am 12. September 2015: »We're replacing the electric guitar solos with a tin whistle – it's a formula that's bound to work.«[28] Diese Herangehensweise funktioniert in der Tat, so wie etwa in Rachel Walkers Interpretation von »Fichead Bliadhna«, in der das E-Gitarren- durch ein Klaviersolo ersetzt worden ist[29], oder auch in Beinn Lees Version von »The Story«, in der statt des ursprünglichen Synth- und E-Gitarren-Hook eine solistische Pipemelodie erklingt.[30]

Einer der meist interpretierten Songs ist zweifellos »Cearcal a' Chuain«. Darren MacLean hierzu:

> »But the likes of ›Cearcal a' Chuain‹ is a classic example. That is now pretty much, I would say, classified as a traditional song. Because it has been taken on by so and so many different people and sung in traditional ways, as well.«[31]

Dies bestätigt auch Anne Lorne Gillies:

> »*Cearcall a' Chuain*[32] [Kursivierung im Original] has entered Gaelic tradition. It is sung by young and old, by heavily harmonised choirs and folk-groups. It is played on the clàrsach and solo-pipes, by dance-bands and by pipe-bands. It has even been a prescribed song at the National Mòd.«[33]

---

27 Interview mit Arthur Cormack, Z. 668–674.

28 o. V.: »Review: Oran – A Celebration of the Songs of Runrig«, https://www.whatson-north.co.uk/whats-on/music/review-oran-a-celebration-of-the-songs-of-runrig-156573/, Stand: 12.02.2021.

29 Vgl. Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 4, Min. 2:26-2:56. Vgl. Walker, Rachel: *Fon Reul – Sholus*, Tr. 12, Min. 2:47-2:56.

30 Vgl. Runrig: *The Story*, Tr. 1, Min. 2:23-2:53. Vgl. Beinn Lee: *Osgarra*, Tr. 9, Min. 2:55-3:26.

31 Interview mit Darren MacLean, Z. 470–473.

32 Gemäß dem Internetwörterbuch *Am Faclair Beag* ist die korrekte Schreibweise des Wortes »cearcall«. Runrig haben diesen Song jedoch durchgängig mit »Cearcal a' Chuain« bezeichnet. Daher wird außer in direkten Zitaten, die nicht aus vom Autor durchgeführten Interviews stammen, die von Calum und Rory Macdonald benutzte Schreibweise beibehalten.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Verbindung zu den Mòds – bei aller Kontroversität über Wesen und Ausrichtung in der Vergangenheit ein wichtiger Katalysator bei der Perpetuierung der gälischen Musiktradition – ist insbesondere über das Chorrepertoire hergestellt worden. Eoin Millar, von 1974 bis 1982 Dirigent des Glasgow Islay Gaelic Choir, war der erste, der Runrig-Songs als Chor-Arrangements bearbeitete. »Cearcal a' Chuain« war sein erstes Arrangement für ein Quartett innerhalb des Chores.[34] Zu den weiteren Bearbeitungen gehören »Air an Tràigh«, »Tìr an Airm« und »Tillidh Mi«. Diese Bearbeitungen sind neben anderen, von seiner Nachfolgerin Kirsteen Grant vorgenommenen Adaptionen auf dem Album *Tribute to Runrig* (Lochshore, 1996) veröffentlicht. Runrig haben mit ihrem Werk somit auch das Chorrepertoire erweitert und dessen Grenzen verschoben. Wie Ann Lorne Gillies richtig bemerkt hat, sind Runrigs Songs sogar Pflichtstücke bei den Royal National Mòds gewesen. Erstmals geschah dies 1988 auf dem 85. Mòd in Glasgow mit einem Chor-Arrangement des Songs »Tìr an Airm« und das bereits 7 Jahre nach Erstveröffentlichung auf dem Album *Recovery* im Jahr 1981.[35] Insgesamt sind seither auf neun verschiedenen Mòds sechs der gälischen Runrig-Songs zu Pflichtstücken im Wettbewerbsprogramm der National Mòds erklärt worden.[36]

Einige von Runrigs Songs wie beispielsweise »Rubh nan Cudaigean«, »Òran« oder »Siol Goraidh« sind insbesondere mit den Fèisean verbunden und gehen über die aktive Nutzung junger Menschen wieder in die Tradition ein, wie Rory Macdonald berichtet:

---

34 Glasgow Islay Gaelic Choir: Liner Notes zu *Tribute to Runrig* (Lochshore, 1996), S. 4. Vgl. Interview mit Kirsteen Grant, Z. 794–797.

35 An Comunn Gàidhealach: *Mòd Nàiseanta TSB Glaschu 1988 Programme*, S. 97, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125660246, Stand: 15.02.2021.

36 Neben dem 85. Mòd in Glasgow 1988 waren dies: das 86. Mòd in Stornoway 1989 (»Cearcal a' Chuain«), das 92. Mòd in Golspie 1995 (»An Ubhal as Àirde«), das 95. Mòd auf der Isle of Skye und Lochalsh 1998 (»Cearcal a' Chuain«), das 99. Mòd in Largs 2002 (»Air an Tràigh«), das 107. Mòd in Thurso 2010 (»Air an Tràigh«), das 111. Mòd in Inverness 2014 (»Tìr a' Mhurain«), das 112. Mòd in Oban 2015 (»Tìr an Airm«, »Tìr a' Mhurain«) und das 115. Mòd in Dunoon 2018 (»Cum 'ur n'Aire«, jedoch nicht in der Chor- sondern in der Junior Solo-Kategorie). Siehe An Comunn Gàidhealach: *Mòd nan Eilean Steornabhagh 1989 Programme*, S. 76, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125608163, Stand: 15.02.2021. Vgl. An Comunn Gàidhealach: *Mòd Nàiseanta* Rìoghail Chataibh 1995, S. 115. https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125652001, Stand: 15.02.2021. Vgl. An Comunn Gàidhealach: *Am Mòd Nàiseanta Rìoghail An t-Eilean Sgitheanach 's Loch Aills‹ Programme*, S. 157, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/127159065, Stand: 15.02.2021. Vgl. An Comunn Gàidhealach: *Mòd na Leargaidh Ghallda 2002 Programme*, S. 72, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125652006, Stand: 15.02.2021. Vgl. An Comunn Gàidhealach: *Am Mòd Nàiseanta Rìoghail 2010, Gallaibh Programme*, S. 66, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125652013, Stand: 15.02.2021. Vgl. An Comunn Gàidhealach: *Am Mòd Nàiseanta Rìoghail 2014 Inbhir Nis Programme*, Inverness 2014, S. 72. Vgl. An Comunn Gàidhealach: *Am Mòd Nàiseanta Rìoghail 2015 An t-Òban Programme*, S. 174, 183, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125652018, Stand: 15.02.2021. Vgl. An Comunn Gàidhealach: »Mòd 2018 Prescribed Pieces Junior«, https://www.ancomunn.co.uk/store/past-prescribed-pieces/mod-2018-prescribed-pieces/junior.html, Stand: 15.02.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »The song [Rubh nan Cudaigean] has had a new lease of life in recent years as a result of its inclusion in the repertoire of the Fèisean movement, and it was satisfying to see a song written within the tradition, going back there.«[37]

Und Arthur Cormack ergänzt:

> »And certainly in the work I'm involved in in the Fèis movement very often you hear young people, you know, who are wanting to do a new song in Gaelic and the one or the ones they pick is a Runrig song. The kind of their latest one is a song just called ›Òran‹ which is on one of their recent albums and it's become a bit of an anthem at some of the Fèisean because a lot of kids have kind of picked up and listened and used it. ›Siol Ghoraidh‹ was another one. It's a song they wrote about Uist and again I think a lot of young people picked that song up and have done it in different ways. So there have been a number of their songs that have been picked up by other people and particularly young people and they're being used and they're being accepted into the Gaelic tradition which is great.«[38]

Capercaillies instrumentale Tunes, insbesondere die Kompositionen Donald Shaws, Charlie McKerrons und Michael McGoldricks, sind in das Repertoire einer Vielzahl von traditionellen Musikern und Bands eingegangen, wie etwa Battlefield Band, Lùnasa, Blazin' Fiddles, Tony McManus oder Gordon Duncan.[39] Von den originären Songkompositionen hat nur »Breisleach« in nennenswertem Umfang Eingang in die gälische Songtradition gefunden. Hierzu zählen Interpretationen von James Graham, Ályth McCormack oder Màiri Macleod.[40] Auch in diesen Fällen ist eine Abkehr von elektronischen Klangerzeugern zu beobachten. Während die Melodie des Stücks in seiner Originalversion auf *Delirium* noch von ruhigen, eher stehenden Synthesizer-Akkorden getragen wurde, besteht die Instrumentalbegleitung bei Graham aus Klavier, Gitarre und Cello und bei McCormack und Marshall wird sie allein von der Clàrsach getragen. Den entschiedensten Schritt geht Macleod mit einer A-cappella-Version.

Auch »Breisleach« ist über die Bearbeitung als Chor-Arrangement Teil des Repertoires auf den Mòds geworden. Auf dem 109. Mòd in Dunoon im Jahr 2012 ist »Breisleach« erstmals als Pflichtstück benannt worden,[41] und auch für das Inverness-Mòd des Jahres 2021 war die Darbietung des Stücks in der Kategorie »Senior Choral« obligatorisch.[42]

---

37 Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 195.

38 Zitiert nach: Runrig: »Special BBC Tribute Programme«, Min. 36:44-37:28.

39 Eine gute Übersicht über kommerzielle Aufnahmen von Capercaillie-Tunes durch andere Künstler findet sich unter Keith, Jeremy: »The Session«, https://thesession.org/, Stand: 15.02.2021.

40 Graham, James: *Siubhal* (Footstompin‹ Records, 2011). Tr. 5. Vgl. McCormack, Ályth/Marshall, Tríona: Red & Gold (ANE Records, 2011), Tr. 3. Vgl. Macleod, Màiri: *Ceòl is Òran* (MCM Records, 2011), Tr. 10.

41 An Comunn Gàidhealach: *Am Mòd Nàiseanta Rìoghail 2012 Dùn Omhain Programme*, S. 183, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125652015, Stand: 16.02.2021.

42 An Comunn Gàidhealach: »Mòd 2021 Prescribed Pieces Senior Choral«, https://www.ancomunn.co.uk/store/senior-choral.html, Stand: 16.02.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Capercaillie und Runrig sind jedoch nicht nur durch ihre Neukompositionen Teil der Tradition geworden, sondern auch durch ihre Interpretation (im engeren Sinn) traditioneller Songs. Ein Beispiel hierfür ist die Capercaillie-Version von »Ailein Duinn«, veröffentlicht 1995 auf dem Album *To the Moon*. Vergleicht man neuere Mòd-Aufnahmen des Songs mit älteren aus dem Tobar an Dualchais-Archiv, ist festzustellen, dass diese sich signifikant unterscheiden mit Blick auf Metrum und Melodie. Während jedoch etwa die Darbietungen von Janette C. MacDonald (aufgenommen auf dem National Mòd des Jahres 1989)[43] und Kirsteen Menzies (Mitschnitt während des National Mòds 1993)[44] explizit eine Wiedergabe der Kennedy-Fraser-Version darstellen, ist beispielsweise die Interpretation von Catriona Watt, aufgenommen auf dem National Mòd des Jahres 2004,[45] eindeutig durch die Aufnahme Capercaillies beeinflusst. Zwar haben sich Capercaillie bezüglich der Melodie auch an der Kennedy-Fraser-Version orientiert, Watts Interpretation jedoch weist im Hinblick auf Phrasierung, Ornamentierung, Metrum und Tempo große Ähnlichkeit mit der Studio-Aufnahme Capercaillies auf.

Auch Runrigs Version von »Gamhna Gealla« vom Album *The Highland* Connection ist prägend für nachfolgende Formationen geworden. Vergleicht man diese mit alten Feldaufnahmen im Tobar an Dualchais-Archiv ist auch in diesem Fall zwar eine ähnliche Melodik gegeben, Puls und Metrum sind jedoch verschieden. Besonders deutlich unterscheidet sich die Runrig-Version durch den Einschub einer Vocables-Sektion, die in den überlieferten Versionen fehlt.[46] Betrachtet man nun etwa die Interpretation der Gruppe Triantan, ist genau diese übernommen worden, zusammen mit dem gleichmäßigen Puls und insbesondere der markanten Quint- und Quartparallelen der Runrig-Version.[47]

Ob diese interpretative Orientierung am Vorbild der beiden Gruppen nun als ›Schwächung der Tradition‹ gesehen wird, da nachfolgende Performer zuweilen nicht zu den Source Singers als Quelle zurückgehen, sondern Revival-Interpretationen als Vorlage nehmen, oder als Bereicherung der Tradition durch einflussreiche und ausdrucksstarke Darbietungen, ist letztlich eine Frage der individuellen Einstellung und Haltung.

Im vorangegangenen Abschnitt ist versucht worden aufzuzeigen, dass die Frage, ob ein Künstler oder eine Gruppe als traditionell angesehen werden kann, nicht allein anhand der Stilistik zu beantworten ist, zumal eine Entscheidung darüber immer auch durch ein subjektives Empfinden beeinflusst wird. Zu behaupten, Runrig und Capercaillie seien keine traditionellen Bands und dies mit der Art der Bearbeitung zu begründen

43 School of Scottish Studies: »Ailein Duinn Ò Hi Shiùbhlainn Leat« (gesungen von Janette C. MacDonald, aufgenommen 1989, Track ID: 92791), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/92791, Stand: 16.02.2021.

44 School of Scottish Studies: »Ailein Duinn Ò Hi Shiùbhlainn Leat« (gesungen von Kirsteen Menzies, aufgenommen 1993, Track ID: 100931), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/100931, Stand: 16.02.2021.

45 School of Scottish Studies: »Ailein Duinn Ò Hi Shiùbhlainn Leat« (gesungen von Catriona Watt, aufgenommen 2004, Track ID: 93523), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/93523, Stand: 16.02.2021.

46 Runrig: *The Highland Connection*, Tr. 1, Min. 1:07-1:20.

47 »Triantan – Na Gamhna Geala Live At The Dog«, https://www.youtube.com/watch?v=3AdSHaQycxI, hochgeladen von Anthony Woolcott am 15.04.2012, Stand: 16.02.2021, Min. 2:31-3:02.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und der Tatsache, dass beide Gruppen neues Material komponiert haben, ist ebenso legitim, wie die entgegengesetzte Meinung zu vertreten.

7.2 Der Einfluss Runrigs und Capercaillies auf die Entwicklung und Repräsentation der gälischen Musikkultur und nachfolgende Künstler

Im Gespräch mit den Interviewpartnern, aber auch durch die Aussagen von Mitgliedern der zeitgenössischen gälischen Musikszene wird deutlich, dass die Bedeutung der beiden Gruppen, insbesondere jedoch der Einfluss Runrigs, nicht überschätzt werden kann. Das betrifft sowohl die Entwicklung der gälischen Musikkultur wie auch die gälische Community selbst.

7.2.1 Musikalischer Einfluss

Die starke Bedeutung des Textes in der gälischen Songtradition ist bereits an mehreren Stellen hervorgehoben worden. Songs galten als vertonte Dichtung. Die gälische Songtradition war somit von der bardischen Dichtung geprägt und ihrer Betonung des Textes, deren Hauptprinzip darin bestand, neue Verse zu bereits existierenden Melodien zu komponieren. In der Tat wurde ein Song häufig als ›neu‹ empfunden, wenn ein neuer Text, nicht aber eine neue distinkte Melodie geschaffen wurde.[48] Calum and Rory Macdonald hingegen, geprägt durch ihre musikalischen Einflüsse britischer und amerikanischer Songwriter und Gruppen wie Dylan und den Beatles, haben sich von dieser Tradition gelöst und selbstkomponierte Songs mittels eines Songwritings im Sinne einer Einheit von Text und Musik geschrieben, wie auch Donnie Munro betont:

> »Runrig and Calum and Rory particular as young writers really was a kind of early expression of that where the song was conceived not simply as a piece of bardic or poetic work but was seen as an entity, a unity between music and lyric, you know, which is different from the tradition. So I think that was important that the influences that we had on our early lives would have played a large part in the approach that particularly Calum and Rory would have taken to their songwriting when they started writing new Gaelic songs. And you know it's quite different from a reinterpretation of traditional songs. But this was new self-penned songs written in a more modern idiom, in a more modern style.«[49]

Auch traditionelle Sängerinnen und Tradition Bearer wie Kenna Campbell würdigen Runrig in dieser Hinsicht:

---

48 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 34f. Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 111. Vgl. Shapiro, Anne Dhu: »Regional Song Styles: The Scottish Connection«, in: Shapiro, Anne Dhu (Hg.): *Music and Context: Essays for John M. Ward*, Cambridge (MA) 1985, S. 404–417, hier S. 411. Vgl. Anm. 395, Kap. 2.

49 Interview mit Donnie Munro, Z. 78–86.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »I think they jolted people like me out of the […] grip of the ancient bardic poetry into a new world. They were still expressing the same feelings in fewer words. […] We have […] grown accustomed to their lyrics and to these shorter lyrics now and all the poets have moved along these same lines, along these modernising lines that Runrig just seem to do without any effort on their own part. They were inspirational really.«[50]

Diese neuen, selbstgeschriebenen Songs haben eine beachtliche Erweiterung des Repertoires zur Folge gehabt. Auch wenn in der Nachfolge, wie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt, zunächst nur wenige Künstler wie etwa Eilidh Mackenzie dem Beispiel folgten und eigenes, originäres, gälisches Songmaterial produzierten, sei der Einfluss Runrigs in Bezug auf das Songwriting gerade in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren deutlich zu spüren, wie Rachel Walker bemerkt:

> »And Runrig in terms of writing and excellent songwriters based in the Highlands writing in their own language which was massively important at the time when they started doing and continues to be really important. And I think you'd struggle to find many Gaelic writers that didn't kind of mention Runrig as some kind of an influence or some kind of a force behind their own writing or even just kind of awareness of the body of work that they've created. […] I think it's really now or in the last ten years that the real impact of that is being felt because that generation that grew up with them is now starting to write and starting, you know, really think about how they can put their messages across which is brilliant.«[51]

Mit Mitteln transnationaler populärer Musikstile haben Runrig und Capercaillie lokale Themen, Formen und Genres auf die nationale und internationale Bühne transportiert – »they made the local universal«, wie Angus Peter Campbell, ehemaliger Writer-in-residence am Sabhal Mòr Ostaig, konstatiert.[52] Damit haben die beiden Gruppen der gälischen Sprache und Musik eine bis dahin unerreichte, auch mediale Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit beschert. Sie haben traditionelle gälische Musik oder auch Elemente und Aspekte dieser Musik einem internationalen Publikum zugänglich gemacht, das davon zuvor noch nie etwas gehört hatte, und, so Rachel Walker, eine fruchtbare Debatte über die Thematik ›Tradition und Authentizität‹ entfacht:

> »And then the whole argument of tradition and authenticity against, you know, what can you actually do with these songs? When is it okay to kind of do that? And I think that's what's developed as a result of what they did.«[53]

Sie haben gezeigt, dass es möglich ist, mit gälischen Songs und Songs, die spezifisch-gälische kulturelle und historische Thematiken wie Emigration oder kulturelle Margina-

50 Interview mit Kenna Campbell, Z. 829–831, 881–885.
51 Interview mit Rachel Walker, Z. 441–446, 340–343.
52 Campbell, Angus Peter: »Foreword«, in: Morton, Tom: *The Runrig Story*, S. 7–10, hier S. 10.
53 Interview mit Rachel Walker, Z. 456–458.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lisierung zum Gegenstand haben, erfolgreich Karriere zu machen,[54] wie auch Mary Ann Kennedy bestätigt:

> »Yeah, and the same, I think for Capercaillie, you know, like another step on. When I encountered them first, what was really cool for me, I suppose…Because they're then a wee bit older than me but not that much. But old enough to be at the next stage of achievement. So they're the people that you look up to. You just think ›oh wow, wouldn't that be amazing if you could‹…And the fact that they cut through to the wider world […] More so than Runrig, I would say… Because Runrig, I would say, grew a grassroots fan base and that's how they became a phenomenon. Capercaillie, I think, cut through to the mainstream and put their music on a level playing field with other forms of contemporary rock and pop. […] So their achievement was done by a slightly different route, but again, I thought it was great and *Delirium* […] was, is and always shall be one of my favourite albums.«[55]

Durch ihr musikalisches Wirken haben die beiden Bands den Weg geebnet für eine Vielzahl von jungen schottisch-gälischen Musikern, genauso wie etwa Na h-Òganaich den Weg für Runrig und Capercaillie bereitet haben.[56] Gerade auch Karen Matheson ist zum Vorbild für eine neue Generation junger Sängerinnen geworden, nicht nur durch die Qualität ihrer musikalischen Darbietung,[57] sondern auch durch die Tatsache, dass sie als Frontfrau einer international erfolgreichen Band vorsteht, wie Rachel Walker herausstellt:

> »[…] for me Karen Matheson was massively influential just because of that, you know, that voice and to see a woman fronting a band like that, as well, was brilliant. It was great.«[58]

---

54 Auch Norrie McIver, ehemaliger Sänger der Bands Bodega und Mànran, heute Mitglied der Gruppe Skipinnish betont diesen Aspekt: »I have Runrig to thank for my entire career as a musician […] They have made it possible for bands and musicians like us to make a career out of Gaelic music and for that I will always be forever grateful.« Zitiert nach: o. V.: »›Without Runrig, I Wouldn't Be Here‹ – Stars of Blas Show Pay Tribute to Gael Band«, https://www.whatson-north.co.uk/whats-on/music/without-runrig-i-wouldnt-be-here-stars-of-blas-show-pay-tribute-to-gael-band-156745/, Stand: 22.02.2021.

55 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 651–670.

56 So erklärt Mairearad Green: »I do feel like they've definitely paved the way for a lot of us younger musicians and thinking about them now in terms of success and how well they've done… how can we learn from what they've done and I guess we are really grateful that they made Scottish music commercial almost… like they've brought it to the masses. And it has helped for us coming up.« Siehe Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 399–409. Und Anna Massie ergänzt: »I think anyone that's involved in Scottish music will at some point have heard it, have seen them, you know, and certainly will know about them.« Siehe ebd., Z. 413–415.

57 Die Sängerin Linda MacLeod über den Einfluss Mathesons auf ihre Art zu singen: »I can remember listening to Karen Matheson. The warmth of her tone and her style of performance had a powerful effect on me.« [gäl., englische Untertitel]. Siehe BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 16:02-16:11.

58 Interview mit Rachel Walker, Z. 344–346.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Viele der im vorangegangenen Abschnitt genannten nachfolgenden Musiker und Gruppen wie etwa Niteworks, Martyn Bennett, Robert Robertson[59], Mànran[60], Skipinnish[61], Wolfstone[62] (obgleich sie keine gälische, wohl aber eine Folk Rock-Band sind) oder Trail West[63] sind von Runrig und Capercaillie musikalisch beeinflusst worden.[64] Auch Julie Fowlis bezeichnet die beiden Bands für sich als »influential touchstones«[65]:

> »They changed the face of music with their compositions in Gaelic. Theirs was an entirely new voice. It was brave and bold and from the heart. They took the language with them and kept it with them on their journey. We owe them a lot.«[66]

Piper Peter Morrison von den Peatbog Faeries äußert sich ebenfalls eindeutig über den starken Einfluss Runrigs auf seine eigene musikalische Entwicklung und die anderer Musiker:

> »[I was] living in Skye and listened to *Recovery* and they showed I think young folk in Skye what could be done and that you can adapt your traditional music to suit a wider audience. Runrig had been important for both ourselves and most other bands whether they realised it or not. I remember hearing a pipe tune Malcolm Jones played and that was the first time I heard bagpipes with any type of rock beat or whatever. I remember being amazed. And looking back I realise now that these years a lot of ideas were put in my head and I think a lot of people would probably feel the same if they thought about it.«[67]

Capercaillie und Runrig haben jedoch nicht nur eine Vielzahl von Künstlern und ihren Zugang zur musikalischen Tradition geprägt. Auf einer allgemeineren Ebene haben sie und die von ihnen beeinflussten Musiker einen bedeutenden Aspekt für musikalischen Wandel hervorgehoben: Individuelle Kreativität. Damit relativieren sie Vorstellungen, die sich aus Sharps Folk-Konzept speisen, dass Folk Music bzw. traditionelle Musik innerhalb einer anonymen Gemeinschaft durch Selektion und Variation Veränderung erfahre. Das Ignorieren der individuellen Kreativität sei der Grund für den Konservatis-

---

59 Zum Einfluss Runrigs auf Robertson siehe auch Glasgow Islay Gaelic Choir: *Tribute 2 Runrig* (Glasgow Islay Gaelic Choir, 2018), Tr. 19.

60 Mànrans Akkordeonist Gary Innes war Gastmusiker auf diversen Auftritten Runrigs. Auch Fiddler und Piper Ewen Henderson konstatiert: »I don't think Runrig's contribution to Scottish music and the resurgent interest in Gaelic culture can be overstated.« Zitiert nach: o. V.: »›Without Runrig, I Wouldn't Be Here‹« (wie Anm. 54, Kap. 6).

61 Zum Einfluss Runrigs auf Skipinnishs Norrie McIver siehe ebd.

62 Siehe Heywood, Pete: »Wolfstone«, in: The Living Tradition 43 (2001), S. 30–32, hier S. 31. Wolfstone waren auch Support Act von Runrig beim Loch Lomond Konzert 1991. Vor etwa 50.000 Zuschauern aufgetreten zu sein, dürfte einen maßgeblichen Schub für ihre Karriere bedeutet haben.

63 Trail West bemerken hierzu: »All West Coast musicians have Runrig to thank in some way or other for their contribution to the Scottish music scene.« Siehe Liner Notes zu *Countless Isles and Endless Miles* (TW Records, 2020), S. 2.

64 Vgl. auch Interview mit Darren MacLean, Z. 711–721.

65 Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force«, S. 52.

66 Zitiert nach: Ross, Peter: »The Unikely Lads«, S. 14.

67 Zitiert nach: Runrig: »Special BBC Tribute Programme«, Min. 8:27-9:09.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mus und die Abgeschlossenheit vieler Konzepte, die versuchen, das Wesen traditioneller Musik zu erfassen, so Philip Bohlman.[68] Individuelle Kreativität ist jedoch der Motor für Innovation und Wandel, Merkmale, die durch das gesamte Buch als für Traditionen konstituierend hervorgehoben worden sind – nicht zuletzt durch die Untersuchung des hybriden musikalischen Werks der Gruppen Runrig und Capercaillie. Zur individuellen Kreativität des Musikers als transformatorische Kraft bemerkt Bohlman:

> »The folk musician […] challenges the implicit order that motivates many theories of folk music by composing new songs that enter oral tradition, serving as conduit to traditions outside the community, making choices about a repertory to be performed in specific settings, and specializing in certain genres or as an instrumentalist. Change is inevitable.«[69]

Mit Bohlmans Kategorie der »Integrative Creativity« kann das Wirken Runrigs, Capercaillies und der nachfolgenden gälischen Musiker treffend beschrieben werden:

> »Integrative creativity, then, combines old and new materials in specific ways, so that repertories and styles are in effect altered, but in ways consistent with the expectations of diverse audiences.«[70]

Hierzu sei angemerkt, dass der Adaptionsprozess nicht nur an Hörerwartungen eines Publikums geknüpft ist (siehe hierzu auch die Transformationsprozesse bezüglich der Performance gälischer Songs im Festivalkontext), sondern explizit in der individuellen musikalischen Sozialisation der Musiker begründet liegt sowie in deren Bedürfnis nach Sichtbarkeit und dem Bestreben, ›Awareness‹ zu wecken für kulturelle, soziale oder politische Missstände, wie am Beispiel der »Authenticity of Use« bezüglich der Musik Runrigs und Capercaillies aufgezeigt worden ist. Gälische Musiker, genauso wie auch das rezipierende Publikum, stehen also in einer interdependenten Beziehung zu Traditionen als symbolischer Verbindung zur Vergangenheit, eingebettet in soziale Kontexte. Sie werden insbesondere im Zuge von Revivalbewegungen umgedeutet und durch »Active Use« bedeutsam in der Gegenwart. Traditionen haben für die Musiker und alle Beteiligten der »Community of Interest«, die sich mit traditioneller Musik verbunden fühlen, ganz spezifische Bedeutungen und wirken als Inspiration für das musikalische Handeln. Der rezipierende und musizierende Mensch wiederum wirkt durch sein kreatives Tun auf die musikalischen Traditionen ein, was zu den unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen und musikalischen Umgangsweisen führt, die im Kapitel zum Post-Revival vorgestellt worden sind. Der Bedeutungshorizont der musikalischen Traditionen und der Wirkhorizont des Musikers/Zuhörers durchdringen und beeinflussen sich wechselseitig. Bohlman beschreibt diesen Vorgang mit den Worten:

---

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

69 Ebd., S. 69f.

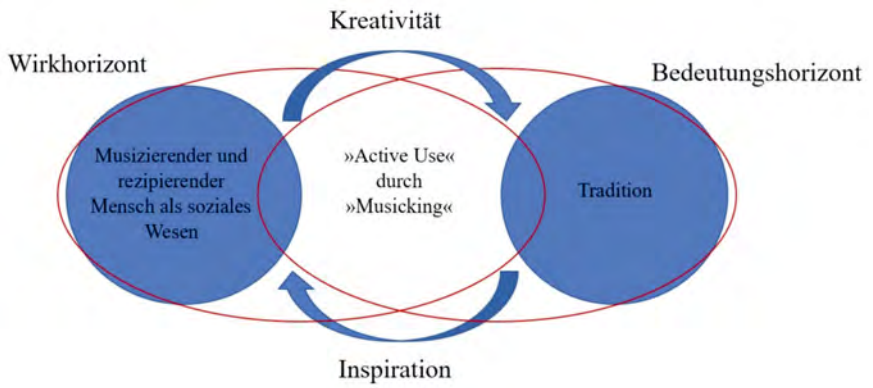
70 Ebd., S. 79. Zwar stammen die erwähnten Ausführungen Bohlmans aus dem Jahr 1988, doch auch Juniper Hill und Caroline Bithell heben 2014 in ihrem *Oxford Handbook of Music Revival* die Bedeutung der individuellen Kreativität hervor. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 29.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Creativity depends on tradition to give it direction; tradition becomes flaccid and moribund without creativity to animate it. Maintaining this balance is the folk musician.«[71]

Kreativität als treibende Kraft für gestaltendes, musikalisches Handeln sowie Bedeutungsgenese sowohl für Musiker als auch Rezipienten, letztlich auch eine (Selbst)verortung der Beteiligten in Relation zu den musikalischen Traditionen, vollziehen sich also in einem Akt aktiver Teilnahme und musikalischer Verhandlung, ein Prozess, den Christopher Small mit dem Begriff »Musicking« bezeichnet. Damit lenkt er das Augenmerk weg von Musik als Objekt hin zu Musik als Prozess[72], eine fundamentale Grundannahme der vorliegenden Untersuchung in Bezug auf musikalische Traditionen und genauso auch handlungsleitend für die Arbeit der hier betrachteten Künstler, die in hybriden musikalischen Formen und Werken Niederschlag findet und mit den Genre-Begriffen »Electric Folk« und Folk Rock« bezeichnet worden sind.

Abb. 55: Schematische Darstellung der Subjekt-Objekt-Beziehung im Prozess des »Musicking« und des damit verbundenen Wechselspiels von Kreativität und Inspiration.



Small hebt mit seinem Terminus jedoch nicht nur auf die Urheber oder Performer von Musik ab, sondern auch auf die Zuhörer als Individuen und als Gruppe.[73] Dies führt letztlich zu der Frage nach der Bedeutung von Musik für die an deren Produktion und Rezeption beteiligten Personen. Auf die vorliegende Arbeit bezogen heißt dies: Welche Bedeutung hat und hatte die Musik Capercaillies und Runrigs für die Mitglieder der Gruppen und die Zuhörerschaft insbesondere aus der gälischen Community?

71 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 80.

72 Small, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998, S. 8.

73 Er definiert demnach »Musicking« als »to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance […], or by dancing«. Siehe ebd, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7.2.2 Soziokulturelle Bedeutung

Die Musik Runrigs bedeutete nicht nur eine Form der Modernisierung gälischer Musik auf rein musikalischer oder ›Gegenstands‹-Ebene. Für gälische Jugendliche dieser Generation, die bereits die Musik Dylans oder der Beatles zur Distinktion von der Elterngeneration nutzten, erfüllte diese die gleiche Funktion. Sie war etwas, das ihnen gehörte, sie ansprach – in einer zeitgenössischen Form und ihrer eigenen gälische Sprache. So bemerkt Aonghas MacNeacail:

> »For Gaelic Scots of that generation – who had kicked against the traces of Kate Dalrymple and Kennedy Fraser's aging chicks, by tuning in, on our tiny trannies, to listen to Presley, Gene Vincent, The Big Bopper, Budy Holly, Tommy Steel, Bill Fury, Cliff Richard even – the defining moment came when we first heard the decidedly tentative steps toward Rock taken in Runrig's first album, *Play Gaelic*.«[74]

Der Journalist Iain MacDonald erinnert sich: »If you were a young Gael, then you were listening to rock'n'roll music in your own language for the first time, and to be honest, that was fairly wonderful.«[75] Den Eindruck, den Runrig zu der Zeit insbesondere auf Jugendliche gemacht haben, beschreibt auch Campbell Gunn, 1975 kurzzeitig Mitglied der Band, wenn er seinen ersten Auftritt mit der Gruppe in der Uig Hall auf Skye rekapituliert:

> »The youngsters in the audience sat wide-eyed, amazed at what they were hearing, and as the echoes of the last chord of that first song [Air an Tràigh] disappeared across the waves of the Minch outside the hall windows, amid the slightly bemused polite applause from the bulk of the listeners came loud clapping and whistling from the youngsters.«[76]

Runrig (und später Capercaillie) haben eine Vielzahl von Musikerinnen und Musikern beeinflusst. Viele von ihnen waren in der Zeit von der Gründung der Band bis zum nationalen und internationalen Durchbruch Ende der 1980er Jahre in ihren Kinder- und Jugendjahren,[77] eine bedeutende Zeit der individuellen musikalischen Sozialisation. Es ist auch – wie oben bemerkt – eine Zeit der musikalischen Distinktion, insbesondere von der Elterngeneration. Mary Ann Kennedy, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Recovery* 13 Jahre alt, berichtet von ihren eigenen Erfahrungen:

---

74 MacNeacail, Aonghas: »Foreword«, in: Ridge Records (Hg.): *Runrig. The End of an Era – Stirling Castle, Saturday 30 August 97*, Aberdeen 1997, S. 5–16, hier S. 5.

75 Zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 51.

76 Gunn, Campbell: »On the Road with Runrig«, S. 486.

77 Julie Fowlis etwa wuchs als Kind mit der Musik Runrigs auf und spielte im Musikvideo von »Siol Ghoraidh« mit. Siehe Ross, Peter: »The Unlikely Lads«, S. 14. Vgl. auch »Runrig – Part 2 of Year of the Flood Documentary 2007«, https://www.youtube.com/watch?v=dCX4ex7mXCI, hochgeladen von 1runrig am 28.08.2011, Stand: 18.03.2021, Min. 2:47-3:30. Karen Matheson von Capercaillie war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Play Gaelic* 15 Jahre alt.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»It was like ›Wow, people singing pop songs, rock songs in Gaelic!‹. I had the *Recovery* album on a cassette and I wore it out on my walkman. I would just sit there back to back to back to back and I just played it constantly. It's still one of my absolute all-time favourite albums in any genre. […] But I loved the raw insistence and I knew that there was something that they were trying to get across […]. I loved it. And it was something that didn't belong to my mum and dad's generation…«[78]

Und weiter:

»And, you know, you could see them. You could go and see them, they played at the Glasgow Skye Association Annual Gathering one year and I was selling programmes which is what the kids in these associations would do. […] And I remember watching from the balcony of the City Hall in Glasgow and watching grannies throwing their hands up in horror and people leaving the hall. You know, it was like, ›What's this? This is terrible, these people with long hair […]‹. Whereas actually I thought it was really quite cool.«[79]

Auch Arthur Cormack hebt den bedeutenden Einfluss Runrigs auf seine musikalische Sozialisation hervor:

»[…] they did influence me, yeah, of course, they did. I mean, I think they gave people like me at 14 something different to listen to that hadn't been there before. Whereas you'd gone from that kind of almost classical recordings of Gaelic singers to Na h-Òganaich and people like that who were on the go and then Runrig came along and it was a breath of fresh air.«[80]

Ein dominierender Aspekt in den Interviews und Gesprächen mit Protagonisten aus der gälischen Musikszene über die Bedeutung Runrigs und Capercaillies für die gälische Community ist der des (kulturellen) Selbstvertrauens. Calum Macdonald reflektiert hierüber mit folgenden Worten:

»I hope it's something that [The Gaels] identified with and helped with a sense of identity. Gaelic people stepping into a new world and I hope that our music played some small part in that journey. It was wonderful for us to see that.«[81]

Der Themenkomplex ›Identität‹, ganz gleich ob personale oder soziale, kulturelle oder nationale Identität ist mannigfaltig, äußerst komplex und kann im Rahmen dieses Buches nicht umfänglich bearbeitet werden. Dennoch bedarf die Aussage »I hope it's something that [The Gaels] identified with and helped with a sense of identity« einer

78 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 613–624.

79 Ebd., Z. 637–647. Auch Kirsteen Grant konstatiert: »The young ones, yes. Oh I think, yes, it was something for them. And something to hold on to. And it made their culture less belonging to old people.« Siehe Interview mit Kirsteen Grant, Z. 1015f.

80 Interview mit Arthur Cormack, Z. 740–744.

81 Interview mit Calum Macdonald, Z. 275–277.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erläuterung. Identität ist nicht als Objekt (das übergeben werden kann), sondern als Prozess zu begreifen.[82] Darüber hinaus werden in der heutigen globalisierten Welt Identitäten (wie auch Kulturen) insbesondere im Lichte postkolonialer und postmoderner Theoriebildung als nicht homogen, sondern als fragmentiert und in permanenter Transformation angesehen,[83] was Künstlern wie auch Rezipienten eine Vielzahl von (auch miteinander in Konflikt stehenden) Identifikationsmöglichkeiten bietet.[84] Diese multiplen Identifikationsmöglichkeiten zeigen sich beispielsweise in der musikalischen Sozialisation der Musiker Na h-Òganaichs, Runrigs, Capercaillies und zeitgenössischer junger gälischer Künstler, den verschiedenen musikalischen Einflüssen aus traditioneller gälischer Musik aber auch der Rock- und Popmusik der Zeit, ihrer Übersetzung in musikalisch hybride Werke, der Inkludierung englisch- wie gälischsprachiger Songs in das Repertoire wie auch (etwa im Falle Runrigs und Capercaillies) der eigenen Kreation englisch- und gälischsprachiger Lyrics, sowie auch in der Praxis des »codeswitching«, das heißt dem Wechsel der Sprache innerhalb eines Stückes,[85] wie beispielsweise in Runrigs »Skye«, »Day in a Boat«, »Big Sky«, »The Stamping Ground«, »The Story« und »Onar« oder auch in Capercaillies »Dean Sàor an Spiórad« und »Am Mur Gorm«.

Der Zusammenhang jedoch zwischen Musik als kultureller Praxis und personaler und sozialer bzw. Gruppenidentität ist in der Vergangenheit Gegenstand intensiver Debatten gewesen, die sich in Reflexions- bzw. Konstruktionstheorien äußern.[86] Die Reflexionstheorie sieht einen direkten und unidirektionalen Zusammenhang zwischen Musik und Identität, demzufolge würde die Musik Runrigs oder Capercaillies eine gälische oder schottische Identität sowohl der Künstler selbst wie auch ihre Identifikation mit der gälischen Community widerspiegeln, ebenso wie die kulturelle Identität der Zuhörerschaft, die diese durch die Rezeption der Musik zum Ausdruck bringt.[87] Diese Annah-

82 Siehe z.B. Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge 2005, S. 203f. Vgl. Frith, Simon: »Music and Identity«, in: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1996, S. 108–127, hier S. 109–111.

83 Hall, Stuart: »Introduction: Who Needs Identity?«, in: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1996, S. 1–17, hier S. 2–4.

84 Vgl. Folkestad, Göran: »National Identity and Music«, in: MacDonald, Raymond A. R./Hargreaves, David J./Miell, Dorothy (Hg.): *Musical Identities*, Oxford/New York 2002, S. 151–162, hier S. 154.

85 Berger, Harris M.: »Introduction: The Politics and Aesthetics of Language Choice and Dialect in Popular Music«, in: Berger, Harris M./Carroll, Michael Thomas (Hg.): *Global Pop, Local Language*, Jackson (MS) 2003, S. ix–xxvi, hier S. xiii.

86 Negus, Keith/Velázquez, Patria Román: »Belonging and Detachment: Musical Experience and the Limits of Identity«, in: Poetics 30 (2002), S. 133–145, hier S. 134.

87 Problematisch an dieser Sichtweise ist, wie John O'Flynn betont, die Tatsache, dass sie die vielfältigen kulturellen Identifikationsmöglichkeiten innerhalb moderner Gesellschaften vernachlässigt und die Gefahr einer essentialistischen Sichtweise besteht (wenn etwa eine Musik anhand bestimmter formaler Aspekte als ›schottisch‹ oder ›gälisch‹ deklariert wird und damit als repräsentativ für eine spezifische soziale Gruppe). Sie kann darüber hinaus nicht die in diesem Buch beschriebenen musikalischen Transformationsprozesse erklären wie auch das Phänomen der Aneignung und Nutzung der Musik durch Individuen und Gruppen von Menschen außerhalb der mit der Musik verbundenen sozialen Gruppe, etwa die internationale Popularität der Musik Runrigs insbesondere unter deutschen Rezipienten. Vgl. hierzu auch O'Flynn, John: »National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting«, in: Biddle, Ian/Knights,

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

me ist in der Vergangenheit weitestgehend von der Vorstellung verdrängt worden, dass Musik selbst zur Konstruktion vielfältiger personaler und sozialer Identitäten beiträgt. So erklärt Stuart Hall, der für den Identitätsbegriff den der (kulturellen) »Identifikation« nutzt und damit dem Individuum eine aktive Rolle[88] zuschreibt:

> »[…] identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. […] the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always ›in process‹.«[89]

Und Simon Frith konstatiert gleichlautend in Bezug auf die Rolle von Musik:

> »What I want to suggest, in other words, is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities […] but that they only get to know themselves *as groups* (as a particular organization of individual and social interests, of sameness and difference) *through* cultural activity […].«[90]

Gleichwohl können kulturelle Vorprägungen bei der kulturellen Identifikation durch Musik nicht geleugnet werden, weshalb Musikwissenschaftler wie Keith Negus und Patria Román Velázquez oder auch David Hesmondalgh und Georgina Born für eine Doppelfunktion von Musik plädieren. Demnach könne Musik bestehende Identifikationen reflektieren und zur Konstruktion neuer Identitäten genutzt werden.[91] So ist beispielsweise auch die Ablehnung des ersten rein gälischen Sets Runrigs auf dem Konzert in Portree durch einen Großteil der anwesenden Jugendlichen zu erklären wie auch die anfängliche Entfremdung der Runrigmitglieder von der gälischen Musikkultur. Die Attraktivität der Rock'n'Roll- und Rock Musik der 1950er und 1960er Jahre und die internalisierte Ansicht, gälische Kultur sei weniger wert und könne mit den populären Musikstilen der Zeit nicht konkurrieren[92], haben die Einstellungen des Publikums wie zuvor auch der Macdonald-Brüder und Donnie Munros entschieden beeinflusst.

Vanessa (Hg.): *Music, National Identity and the Politics of Location*, Aldershot/Burlington (VT) 2007, S. 19–38, hier S. 26.

88 Die Betonung der aktiven Rolle des Individuums im Identifikationsprozess bedeutet auch eine Abkehr von einer orts- oder geburtsbegründeten Identitäten hin zu Wahlidentitäten. Die in England geborene gälische Sängerin Rachel Walker ist hierfür ein gutes Beispiel.

89 Hall, Stuart: »Introduction: Who Needs Identity?« (wie Anm. 83, Kap. 7), hier S. 2.

90 Frith, Simon: »Music and Identity« (wie Anm. 82, Kap. 7), S. 111. Vgl. Negus, Keith: *Popular Music in Theory. An Introduction*, Cambridge/Oxford 1996, S. 133. Vgl. hierzu auch noch einmal Livingstons Betonung der Bedeutung von »Revivalist Activities« (z.B. Festivals, Fèisean), die somit auch für die Identitätsbildung im Kontext musikalischer Revivals relevant sind.

91 Negus, Keith/Velázquez, Patria Román: »Belonging and Detachment« (wie Anm. 86, Kap. 7), S. 135. Vgl. Hesmondalgh, David/Born, Georgina: »Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music« (wie Anm. 9, Kap. 3), S. 31f.

92 Diese Einstellung zur gälischen Musikkultur wie auch die häufige Ablehnung der gälischen Sprache als etwas Anachronistisches durch die Gälen selbst in der Vergangenheit ist ein gutes Beispiel für Blommaerts Feststellung, dass es durchaus zu Hierarchiebildung bei der Konstruktion von Identitäten kommt. Die englische Sprache wurde mit Fortschritt und Erfolg verbunden, an-

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hier zeigt sich auch eine weitere Funktion von Musik bei der Identitätsbildung. So könne diese laut Negus und Velásquez nicht nur ein Zugehörigkeitsgefühl konstruieren, sondern auch ein Gefühl der Ambivalenz oder gar Distanz, insbesondere wenn Musiker die Hörerwartungen des Publikums unterlaufen[93] – wie in Portree geschehen. Obwohl Calum Macdonald und Donnie Munro von einer anfänglichen Distanzierung von der gälischen Musikkultur berichten, haben der direkte Kontakt mit ihr – unter anderem der denkwürdige Abend mit Angus C. Macleod of Scalpay[94] – sowie die nachfolgende Involvierung durch die Komposition eigener gälischer Songs zur Konstruktion einer transformierten Identität beigetragen bzw. neue Identifikationsmöglichkeiten aufgezeigt.

Kulturelle (und speziell musikalische) Identitäten werden somit durch Kontakt und Interaktion sowie im Zuge musikalischer Erfahrungen von Musikproduktion und -konsum konstruiert.[95] Das gilt für die personale Identität wie auch für die Identifikation mit einer sozialen Gruppe,[96] sei es nun eine reale (etwa die identitätsstiftende Praxis des Cèilidhs für die Dorfgemeinschaft) oder »imagined community« (in diesem Fall die gälische Community). Musik wirkt somit als »Katalysator«, der nach innen gerichtet das Gefühl von Zugehörigkeit zur Gruppe produziert[97] – wie bereits im Zusammenhang mit den gälischen Island Organisations in den 1950er Jahren beschrieben, in denen Musik und Tanz als ›Sozialkitt‹ fungierten, der die gälischen Communities in den Städten zusammengehalten hat.[98] Identitätskonstruktion kann auf vielfältige Weise geschehen, durch das Hören von CDs, Streamen von Musik im Internet, durch die gemeinsame Erfahrung und den Austausch auf Sessions, Konzerten und Festivals[99] und, wie im Fall der Bandmitglieder, das eigene aktive Musizieren – insgesamt also das, was Christopher Small mit dem Begriff »Musicking« beschreibt.

Ein Ergebnis dieser Identifikationsprozesse während des gälischen Revivals, an dem Runrig und auch Capercaillie einen solch bedeutenden Anteil haben und hatten, war der Gewinn neuen kulturellen Selbstvertrauens. Darren MacLean hierzu:

---

glo-amerikanische Pop- und Rockmusik als spannend und modern empfunden. Vgl. Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction* (wie Anm. 82, Kap. 7), S. 211.

93 Negus, Keith/Velázquez, Patria Román: »Belonging and Detachment«, S. 142.

94 Siehe Anm. 17, Kap. 3.

95 Frith, Simon: »Music and Identity«, S. 111f. Vgl. Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction*, S. 205, 208.

96 Hierbei sind die Äußerungen Jan Assmanns von Bedeutung, der konstatiert, dass Ich- und personale Identitäten immer auch gesellschaftlich geformt und somit sozial konstruiert sind. Individuelle und kollektive Identitäten sind somit nicht voneinander zu trennen. Die Konstruktion kollektiver Identitäten setze jedoch immer eine »Identifikation seitens der beteiligten Individuen voraus«. Es gebe sie »immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen«. Kulturelle Identität sei demnach »die reflexiv gewordene Teilhabe an bzw. das Bekenntnis zu einer Kultur«. Siehe Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 132f.

97 Folkestad, Göran: »National Identity and Music« (wie Anm. 84, Kap. 7), S. 156.

98 Siehe Anm. 307, Kap. 2 und 308, Kap. 2.

99 Siehe hierzu auch Duffy, Michelle: »Music Events and Festivals. Identity and Experience«, in: Mair, Judith (Hg.): *The Routledge Handbook of Festivals*, New York/Abingdon 2019, S. 304–309, hier S. 305f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»[…] for songs to be sung and maybe written in a new way and sung in a different kind of style from what we've been used to hearing and people loving it all around the world, I think that kind of gave Gaels in particular a stronger sense of self-confidence.«[100]

In ihrem Einführungsaufsatz zu musikalischen Revivals reflektieren Caroline Bithell und Juniper Hill über die Motivation der Akteure in solch sozialen Bewegungen und kommen zu dem Schluss, dass diese – gerade im Zusammenhang mit Minderheitskulturen – häufig auch als »minority pride movement« fungieren:

»[…] exalting the professedly ancient heritage of a specific ethnic group or nation may be a strategy for demonstrating, to oneself and the international community, the worthiness and validity of the [cultural] group.«[101]

Donnie Munro bestätigt diese Ansicht im Interview mit beinahe exakt den gleichen Worten:

»[…] the statement and the recognition on the part of the Gaelic communities that what we actually had was extremely precious, was valid in a contemporary world and was equal to any other language culture anywhere as a viable form of expressing ideas and understanding ourselves in the world, in the international world, so I think, that was an important part of the journey both for Runrig as a band and for our audience.«[102]

Die Validierung gälischer Kultur als wertvoll und gleichberechtigt im internationalen kulturellen Kaleidoskop erfolgte im Fall Runrigs und Capercaillies jedoch eben nicht nur durch die Betonung des »ancient heritage«, sondern gerade über den hybriden und transformatorischen Umgangs der Bands mit dem traditionellen Material. Dennoch sind Aussagen wie die Alan Simpsons, entnommen aus seinem Kommentar vom 23. Januar 2020 auf der Internetseite des Herald Scotland, noch immer durchaus verbreitet:

»There is not much better than a Gaelic melody being sung solo to hold a room. Many are haunting ballads which can't fail to enchant an audience as the tune rings out and hangs in the air. The melodic tunes makes [sic!] everyone appreciate the beauty and longevity of the ancient Gaelic culture.«[103]

Solche Äußerungen perpetuieren jedoch eher verklärte ›Celtic Twilight‹-Assoziationen mit der gälischen Songkultur statt ihr eine Relevanz im Hier und Jetzt zuzubilligen, was Arthur Cormack zu einer entsprechenden Entgegnung veranlasste:

100 Interview mit Darren MacLean, Z. 687–690.

101 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 11.

102 Interview mit Donnie Munro, Z. 341–345.

103 Simpson, Alan: »Alan Simpson: It is Time to Rip up the Gaelic Blueprint and Start Again«, https://bit.ly/30BXW78, Stand: 12.03.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »As a Gaelic singer, and speaker, I am fed up of this patronising ›ancient Gaelic culture‹ drivel. Gaelic is used as an everyday language and we even have new songs sung by young (and not so young) people to complement the rich seam of old ones. Change the record!«[104]

»[…] a lot of what happens in the field of identity is done by others, not by oneself.«[105], bemerkt Jan Blommaert und meint damit, dass eine Belegung mit Konnotationen und sozialen Labels bzw. eine Zuordnung zu einer bestimmten Gruppe häufig von Außenstehenden unternommen wird.[106] Dieses Phänomen ist in der gälischen Geschichte oft zu beobachten gewesen. Gälen wurden als barbarisch und ›ungezähmt‹ bezeichnet[107] und als ›edle Wilde‹[108], die schottisch-gälische Kultur ist als naturverbunden[109] tituliert und später romantisch verklärt worden durch Autoren wie Macpherson oder Sammler wie Kennedy-Fraser und Kenneth Macleod. Solch ein Prozess des ›Otherings‹ muss jedoch nicht immer nur negativ sein. So erklärt Donnie Munro:

> »I then came to understand the fact that when you have minority languages anywhere in the world or minority language cultures often they become confident in themselves by being almost externally validated. Runrig became a band that wasn't just Highland, that wasn't just Gaelic but became popular in Scotland, in the cities, in universities playing the university circuit and playing the major cities and building up quite a big following. So, you know, people in the Highland area then certainly had a sense that this band that was kind of theirs was actually, it was okay to do this. And it sent out that message that our language, our culture is as good as any other anywhere and that we should look at it that way and see it as being that.«[110]

Dass also vor allem auch Nicht-Gälen sich mit der Musik Runrigs identifizierten, bedeutete in den Augen Donnie Munros demnach eine Validierung von außen und hatte letztlich auch einen Wandel in der Einstellung des Publikums zur Folge von anfänglicher Ablehnung durch Teile der Zuhörerschaft hin zu einer Art Stolz und Annahme der Gruppe als erfolgreiche Vertreter der gälischen Minoritätskultur auf nationaler und internationaler Ebene. Journalist Martin Macdonald konstatiert diesbezüglich:

---

104 Cormack, Arthur: https://www.facebook.com/arthur.cormack/posts/10159406547227782, Stand: 12.03.2021.

105 Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction*, S. 205.

106 Oft werden Personen sich erst durch solche von außen unternommenen sozialen Zuordnungen und Kategorisierungen ihrer eigenen Identität bewusst. So berichtet die gälische Sängerin und Schauspielerin Dolina Maclennan in ihrer Autobiografie: »As I went along Kenneth Street the Stornoway boys were there and they started shouting, ›She's a Maori, she's a Maori‹, and pelting me with snowballs. I'll never forget the agony of it as long as I live. All Gaelic-speaking kids from the country were called Maoris, or Mau-Maus. I suppose that's when I became conscious of my identity as a Gael«. Siehe Maclennan, Dolina: *Dolina*, S. 7.

107 Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 79, 83.

108 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 53f.

109 Ebd., S. 57.

110 Interview mit Donnie Munro, Z. 325–334.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Suddenly, there was this huge impact Runrig had on Gaelic-speaking kids, a sort of validation of their own language. Suddenly there were representatives of their own people ›up there‹.«[111]

Gerade in den ruralen Gebieten der Western Isles sei die gälische Sprache und Kultur in den 1970er und frühen 1980er Jahren vor allem im privaten Kontext sowie als »language of local solidarity« in »village situations«[112] genutzt worden, während die englische Sprache mit dem öffentlichen/offiziellen Bereich sowie mit sozialem und ökonomischem Erfolg verbunden wurde, so die Sprachwissenschaftlerin Emily McEwan-Fujita. Indem sie eine Studie des Anthropologen Peter Mewett zu lokalen Identitäten in drei Crofting Communities auf Lewis während der Jahre 1974/75 anführt, kommt sie zu dem Schluss, dass ein großer Teil der ansässigen Bevölkerung »the hegemonic British mainland view of themselves as a peripheral people with a negatively-valued rural way of life«[113] bereits internalisiert und diese Sichtweise auch auf die gälische Sprache übertragen habe mit der Folge, dass in manchen Familien die intergenerationale Transmission der Sprache bereits unterbrochen war. Arthur Cormack ist überzeugt, dass die externe Validierung der Musik Runrigs und ihr Erfolg auch zu einer Aufwertung der gälischen Sprache und Kultur bzw. zu einer Transformation lokaler Identitäten insbesondere auch innerhalb der gälischen Community auf Skye geführt haben. So erklärt er:

> »And the fact that you could go and see this band at a jam-packed hall, I think it instilled some pride in Gaels, because of the fact that there were so many non-Gaels, if you like, who would go and listen to Runrig and really enjoyed and come away raving about them. It kind of instilled some pride in Gaels that there was something in their culture that was attractive to other people.«[114]

Und weiter:

> »So we knew them because they lived here when they were younger. You knew the families and all that. So for people from Skye Runrig was a kind of big deal […] I know that Calum and Rory are more associated with North Uist but they were definitely […] seen as a Skye band, because at the time they started, they were living here. […] So I think, for Skye people in particular they were probably a big kind of sort of pride…The fact that you would go and listen to them in somewhere like Glasgow University Union or something and the place was jumping with folk was always a great thing to experience.«[115]

Nach Jan Assmann werden kulturelle Identitäten durch Interaktion und Kontakt sowie der Teilhabe an gemeinsamem Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis konstru-

111 Zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 70.

112 McEwan-Fujita: »Scottish Gaelic and Social Identity in Contemporary Scotland« (1997), https://bit.ly/2OBo1kn, Stand: 15.03.2021, 21 Seiten, hier S. 5.

113 Ebd., S. 4

114 Interview mit Arthur Cormack, Z. 744–749.

115 Ebd., Z. 775–783.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

iert. Dazu bedürfe es eines gemeinsamen Symbolsystems.[116] Musik und die Sprache, in der die Songs präsentiert werden, stellen neben anderen kulturellen Praktiken ein solch kraftvolles Symbolsystem dar. Sprache kann demnach als kultureller Identitätsmarker angesehen werden. Wie bestimmend jedoch die Sprache für die Ausformung kultureller Identitäten ist, ist Gegenstand sozio-linguistischer Debatten, die hier nicht weiter verfolgt werden sollen, da dies keine sprachwissenschaftliche Arbeit ist. Die Standpunkte der verschiedenen Sprachwissenschaftler und -forscher variieren jedoch zwischen Ansichten, einer fundamentalen Verbindung zwischen Sprache und kultureller Identität (die Kritiker als essentialistisch bezeichnen) und einer weniger bedeutungsvollen, konstruktivistischen Verbindung, die Sprache als nur eine Form von vielen Identitätsmarkern sieht, wobei der Punkt, welche Sprache letztlich genutzt wird, keine große Rolle spiele.[117] Letztlich müssen die Ansichten jedoch immer aus der jeweiligen Kultur heraus und aus der Sicht ihrer Mitglieder beurteilt werden. So erklärt der Sprachwissenschaftler Stephen May:

> »Particular languages clearly are for many people an important and constitutive factor of their individual, and at times, collective identities. In theory then, language may well be just one of many markers of identity. In practice, it is often much more than that.«[118]

Wie kompliziert und vielschichtig die Problematik jedoch ist, verdeutlicht folgendes Zitat eines Teilnehmers einer im Fernsehen übertragenen Diskussionsrunde:

> »My mother was brought up near Lochinver. Their parents had Gaelic but they didn't teach Gaelic to their children. So nowadays the people of that village don't have a word of Gaelic. But they're just as *gàidhealach* in their ways. They have the same believes and way of life. They listen to Gaelic on the radio even though they do not understand it. They're linked to something although they do not speak Gaelic.«[119]

Die Frage nach der Bedeutung der Sprache für die Formung gälischer kultureller Identitäten ist eine, die für die Informanten nicht leicht zu beantworten ist. Für Arthur Cormack aber auch für Margaret MacLeod sind der mit der Sprache verbundene kulturelle Background, die Geschichte, die Ortsverbundenheit, das Aufwachsen in einer gälischen Umgebung ebenfalls von Bedeutung. So erklärt Cormack, der selbst kein Muttersprachler[120] ist:

---

116 Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis* (wie Anm. 96, Kap. 7), S. 139.

117 Für eine pointierte Übersicht über die Debatte siehe z.B. Owen, Claire: *Language and Cultural Identity: Perceptions of the Role of Language in the Construction of Aboriginal Identities*, https://bit.ly/3tpusFP, unveröffentlichte Hochschulschrift, Carleton University Ottawa 2011, S. 14–25.

118 Zitiert nach: Ebd, S. 20.

119 Zitiert nach: Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 196.

120 Cormacks Vater war Gälischsprecher, seine Mutter jedoch nicht, weshalb Gälisch für ihn als Kind keine Alltagssprache zu Hause war. Cormack lernte die Sprache mit etwa 11 Jahren. Er kommentiert hierzu: »And once I started learning Gaelic and then doing it in High School, my father was perfectly happy to speak it to me at home, but he'd never thought of it…And there's still

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »I know lot of folk, who were in school with me, who never learned Gaelic but came from a Gaelic speaking home, just exactly as the folk in Lochinver […] There are folk whom I know who lived here and lived here all their lives, who are as much a Gael as I am even though they didn't have the language.«[121]

Andere Gesprächspartner wie Kenna Campbell, Christine Primrose oder auch Mary Ann Kennedy, alle drei Muttersprachlerinnen, sehen die gälische Sprache als einen wesentlichen Identitätsmarker. Kennedy[122] sieht die oben genannten Faktoren alle als Teil eines identitätsstiftenden Bezugssystems, relativiert jedoch beispielsweise die Bedeutung des Aufwachsens in der Gàidhealtachd, dem traditionellen ›Heartland‹ gälischer Kultur, und den damit assoziierten Kulturpraktiken, womit sie dem Umstand Rechnung trägt, dass inzwischen ein Großteil der Gälischsprecher in den Lowlands und insbesondere auch in Glasgow zu finden ist:

> »Yes, it is about where you come from, it's about the fruit you eat, it's about the landscape that surrounds you, it's about the people that brought you up, it's about the stories you heard and it's about the music that is part of it and that also talks about and comments on that whole combination of factors. But for me, fundamentally, the language is a big big part of it. The crucial words […] are ›to some extend‹. Of course, you can have elements of being a Gael and you can feel that way […]. I'm not saying that I'm a better Gael than you because I speak Gaelic. I'm not. I wasn't brought up in the Islands. […] I did not dig for peats, I did not go on the sheiling in the summer. I did not go to the hostel in the Nicolson Institute. Does that make me less of Gael because I don't have that element of Highland/Island experience? No, it's just a different combination of factors.«[123]

Die Sprache jedoch sei der zentrale Faktor,[124] der als Gravitationszentrum für alle weiteren assoziierten Kulturpraktiken diene, so Kennedy:

> »[…] let's just say, you looked at it as one great big enormously complicated diagram. And there are various factors that people to a greater or lesser extend identify with, that help to create their overall feeling of Gaelicness. If you take the language out, all the other things become the ripples from the stone that

---

this kind of thought amongst that I suppose, these 60, 70 years old people who don't really value the language because it wasn't valued when they were in school. So they never thought to bring us up or never thought that Gaelic would be part of our upbringing. But once I started learning Gaelic, he was very happy to speak it to me in home.« Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 113–118.

121 Ebd., Z. 989–991, 1005–1007.

122 Kennedys Familie stammt aus Greepe von der Isle of Skye, sie selbst ist in Glasgow aufgewachsen.

123 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1085–1099.

124 In diesem Zusammenhang sei auch auf Jerzy Smoliczs Idee der »core values« wie Sprache, Religion, Musik und andere spezifische Kulturpraktiken verwiesen, welche zur kulturellen Integration und damit auch zur Distinktion von anderen Gruppen beitrügen. Siehe Galloway, John: »Language Shift and Cultural Change in the Gàidhealtachd – What Prospect for the Cultural Identity«, in: Scottish Gaelic Studies 23 (2007), S. 201–212, hier 203f. Die gälische Sprache stellt für Kennedy, Primrose und Campbell demnach einen solch zentralen Baustein bzw. »core value« dar.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> was plopped into the pond in the first place. They go out and out and out and eventually they're not rooted into anything anymore without the language. That is one of the core elements. And that's not to say that everybody has to have it. […] And as long as the language is there and it's a significant part of the whole equation for a proportion of the kind of population that we're talking about, that's great. If that comes away, it becomes a different equation. Much more so than if you take anything else away, I think. If you take any of the aspects out, it changes the balance. But language is such a powerful thing. You're taking away that facet of the prism and it becomes a flatter, less dimensional entity altogether.«[125]

Die Ansicht, dass die gälische Sprache ein wichtiger Schlüssel für das Verständnis zur Kultur sei, so Konstanze Glaser, insbesondere unter Sprachaktivisten und Sprachwissenschaftlern verbreitet.[126] Doch auch in einer von ihr durchgeführten Umfrage[127] erklärten 77 Prozent der Befragten, dass mit dem Verlust der Sprache auch ein Verlust kultureller Identität einhergeht, eine Sichtweise, die unter Muttersprachlern (81 Prozent) und Lernenden (80 Prozent) signifikant stärker ausgeprägt war als unter den Teilnehmern mit geringen und fehlenden Sprachkenntnissen (67 Prozent).[128] Gleichzeitig haben Forscherinnen wie Susan Parman oder Sharon Macdonald eine ambivalente Einstellung unter Gälen festgestellt bezüglich einer »increased artificiality of promoting Gaelic as a marker of identity«[129]. So konstatiert Parman basierend auf ihren Beobachtungen auf der Isle of Lewis 1970/71 (also kurz vor der Gründung Runrigs), zugezogene Leute außerhalb der gewachsenen Crofting Community hätten Gälisch zur kulturellen und persönlichen Distinktion von Englisch und englischer Kultur genutzt, »whereas Gaelic speakers in primarily Gaelic-speaking environments speak it because it feels right and natural.«[130] Auch Sharon Macdonald hat bei ihren Forschungen auf der Isle of Skye zu Beginn der 1980er Jahre (also kurz vor der Gründung Capercaillies und Runrigs nationalem Durchbruch) festgestellt, dass insbesondere jüngere Informanten die gälische Sprache mehr als ein Symbol ihrer »Scottishness« sehen, während für ältere Mitglieder der Community die Sprache als ein natürliches Mittel der täglichen Kommunikation galt und diese ebenfalls eine skeptische Einstellung gegenüber institutionalisierter Sprachförderung an den Tag legten.[131] So erklärte ein Informant ihr gegenüber:

> »I speak it not because I have to but because it is what we speak. I like the Gaelic. But if it is going to become something artificial, then, well, I won't feel

125 Ebd., Z. 1100–1112.

126 Gebel, Konstanze: *Language and Ethnic National Identity in Europe*, S. 118–123.

127 Die Zahl der Teilnehmer betrug 133, davon 48 Muttersprachler, 25 fortgeschrittene Lernende und 42 mit minimalen bzw. keinen Sprachkenntnissen. Siehe ebd., Anh. H.

128 Ebd.

129 Parman, Susan: »Scottish Crofters – Narratives of Change among Small Landholders in Scotland«, in: Spindler, George/Stockard, Janice E. (Hg.): *Globalization and Change in Fifteen Cultures*, Belmont (CA) 2007, S. 304-334, hier S. 318.

130 Ebd.

131 Macdonald, Sharon: *Reimagining Culture* (wie Anm. 479, Kap. 2), S. 218–220.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

like speaking it at all. I don't want Gaelic to be kept alive by making it artificial…For myself, I'd prefer it if it died.«[132]

Die zunächst widersprüchlich erscheinende Aussage des Informanten belegt jedoch eher, wie wichtig ihm die Sprache ist. Sie zeigt auch die Vielschichtigkeit und Komplexität kultureller Identitätsbildung und der damit verbundenen Funktion von Sprache.

Wie ist nun die Rolle der beiden untersuchten Bands in diesem Feld zu werten? Mit ihrem nationalen und internationalen Erfolg haben sie der Sprache eine nie zuvor dagewesene Aufmerksamkeit beschert. Viele Personen haben letztlich durch den Kontakt mit der Musik Runrigs und Capercaillies ihren Weg zur Sprache gefunden, so Arthur Cormack und Piper Allan Macdonald.[133] Auch Roger Hutchinson schreibt in seinem Buch über das gälische Sprachrevival in Schottland bezüglich der Studierenden am gälischen College Sabhal Mòr Ostaig:

»There were the Scottish children of Runrig; one woman who grew up outside Glasgow said: ›I guess the first time I ever really heard [the language] was listening to Runrig on the radio. And I must have been 12 or 13, and amazingly enough, I'd never even heard of Gaelic. I remember asking my parents where they spoke it, which is just a ridiculous state of affairs.‹«[134]

Die bekannte gälische Sängerin Maeve Mackinnon erklärt ebenfalls: »I started learning Gaelic as I was really interested in Gaelic song, basically because I got really into Capercaillie and Runrig.«[135] Auch eine während des Loch Ness-Konzerts Runrigs im Jahr 2007 interviewte Zuschauerin gibt an:

---

132 Ebd., S. 218.

133 Dies betreffe den nationalen wie internationalen Kontext. So erklärt Allan Macdonald: »They raised awareness of the language all around the world. I know that because I travel frequently to Germany and people tell me…I ask them why are they're learning Gaelic, and they say: ›I heard Runrig or Capercaillie and liked the songs.‹ That's what inspired them to learn Gaelic.« [gäl., engl. Untertitel] Siehe BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 41:19-41:53. Arthur Cormack diesbezüglich: »I don't know why even the academics who are involved in Gaelic development don't really relate…I mean, I think they acknowledge that Runrig had some kind of influence on Gaelic but they don't…I mean, I would venture that people like Michael Klevenhaus [Anm. Musiker und Leiter des Deutschen Zentrums für gälische Sprache und Kultur] in Bonn wouldn't have 90 pupils every week if it wasn't for bands like Runrig. I think a lot of the folk that go to Michael's classes are actually probably folk who have heard Gaelic for the first time through Runrig. And nobody's ever done an academic study in that, but I think that would be the case if somebody did that. So I think they've been hugely influential.« Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 661–667. Wie intensiv die Beschäftigung mit der Sprache jedoch letztlich ausfiel und ob diese am Ende immer auch im Erlernen und Gebrauch der Sprache resultierte, ist eine andere Frage. Hier ist Arthur Cormack zuzustimmen dahingehend, dass es diesbezüglich weiterer Forschung bedarf.

134 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 209.

135 Zitiert nach: Jobson, Jonny: »Maeve Mackinnon on Gaelic, New Album Strì, and Feminism« (wie Anm. 318, Kap. 5).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »I started listening to their music and thought it was special, especially the Gaelic songs. I didn't speak a word of Gaelic at the time. When I heard the Gaelic songs I wanted to learn more about the language and that's why I started learning Gaelic back in the late 90s«[136]

Unter der Voraussetzung, dass Musik und insbesondere Sprache für viele Mitglieder der gälischen Community wichtige Identitätsmarker sind, ist somit anzunehmen, dass vor allem Runrig einen gewichtigen Einfluss auf den (Re-)Konstruktionsprozess kultureller Identitäten bei jenen Mitgliedern ausübten. Genauere Aussagen hierüber ließen sich jedoch nur mit weiterer quantitativer und qualitativer Forschung gewinnen, die im Rahmen dieses Buches nicht zu leisten ist.

Runrig selbst waren sich zwar durchaus bewusst, im gälischen Revival eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen,[137] haben es jedoch – ganz im Sinne des zitierten Informanten von Sharon Macdonald – vermieden, sich als Gruppe sowohl parteipolitisch als auch kulturpolitisch vereinnahmen zu lassen. So erklärt Donnie Munro in einem Feature zum Release von *Heartland* in der West Highland Free Press:

»A lot of people have tried to make the band self-conscious about the Gaelic content within what we do. But we didn't set out to be banner-wavers for the Gaelic revival. We try to entertain people, to write and perform songs. Obviously, it makes everybody happy if we have helped to revive interest in Gaelic among young people. But the reason Gaelic songs were written was that it was natural for the writers to write in their first language, which was also their first musical interest.«[138]

Calum Macdonald äußert sich in ähnlicher Weise:

> »A lot of people have latched onto Gaelic because of Runrig which is nice and we're all very happy about it and dead proud of it. But we don't want to be politicians in any way, because I think that would detract from what we're doing with the music.«[139]

Die Notwendigkeit eines natürlichen kreativen Prozesses wurde von beiden Musikern in anderen Interviews und auch im persönlichen Gespräch immer wieder betont. Viele Leute hätten versucht, Runrig als Unterstützer für Gaelic Playgroups oder bestimmte Pressure Groups zu gewinnen, so Calum, doch was immer auch für Botschaften oder Anliegen kommuniziert werden sollten, es musste zuvorderst durch die Musik transportiert werden:

---

136 Siehe »Runrig – Part 2 of Year of the Flood Documentary 2007«, Min. 0:06-0:35.

137 Calum Macdonald äußert sich hierzu folgendermaßen: »There has always been a sense of responsibility, privilege and stewardship when you carry the language and present it to people. We were always aware of the fact, that whatever progress we made would inevitably impact on Gaelic in some way or another.« Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 283.

138 Zitiert nach: Wilson, Brian: »New Songs, and a Fresh Start: Run Rig are Back with *Heartland*«, in: West Highland Free Press, 6. Dezember 1985, S. 5.

139 Zitiert nach: Lewis, Malcolm: »Runrig«, S. 36.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »We didn't want to be directly involved in any protest movement – we wanted to do everything through music. For us, music would be the strongest thing and anything else would dilute. […] It was a cultural movement. But the most important thing for us was music. We were writing songs. We were writing all kinds of songs that just happened to be the songs that were relevant or the feelings, emotions, statements you wanted to make at the time. And whatever resulted from them would be stronger through the medium of music.«[140]

Auf die Frage, ob der hybride musikalische Ansatz Runrigs auch eine Art »Self-Empowerment«, eine kulturelle Selbstbestärkung für die Gälen bedeutete, indem musikalische Stilistiken und Merkmale einer Dominanzkultur (Anglo-amerikanische populäre Musikstile) kreativ mit der Sprache einer Minoritätskultur verbunden wurden, antwortete Macdonald mit folgenden Worten:

> »Yes, absolutely. But we didn't sit down and overthink it or adopt a kind of intellectual process to it. It's all in here [the heart]. These influences are there and they should just come out naturally.«[141]

Dass die Nutzung der gälischen Sprache und das Singen gälischer Songs ein natürlicher Prozess und keine bewusste Entscheidung sei bzw. keine kulturpolitische Agenda hinter dem musikalischen Handeln stehe, gibt auch Karen Matheson von Capercaillie zu verstehen:

> »No, I'm not on any great plan to save the language or anything, but for me it's what I feel I do best. I love singing in English because it challenges me and makes me explore a lot of different avenues musically, but first and foremost I'm more comfortable singing in Gaelic. Maybe I'm less self-conscious about it. I've grown up with those songs and they're very much part of me […]. I feel at one with these songs.«[142]

Der natürliche und unbefangene Umgang mit der gälischen Sprache als Medium für die Songs ist demnach maßgeblich für das Handeln beider Bands gewesen. Donnie Munro führt diesen Aspekt in der West Highland Free Press weiter aus:

> »It wasn't contrived. The minute you become self-conscious about doing something, it is an admission of insecurity. There should be nothing odd about a Gaelic rock band or in someone writing new Gaelic songs.«[143]

Eine kultur- bzw. sprachpolitische Agenda hätte auch die kreative Energie der Gruppe negativ beeinflusst, so Munro, »because it becomes too defined by something«.[144] Zudem hätte man eine größere Angriffsfläche geboten für Kritiker, die der Band ›Selling

140 Interview mit Calum Macdonald, Z. 114–123.

141 Ebd., Z. 273–275.

142 Irwin, Colin: »Karen on«, S. 20.

143 Zitiert nach: Wilson, Brian: »New Songs, and a Fresh Start« (wie Anm. 138, Kap. 7), S. 5.

144 Interview mit Donnie Munro, Z. 219–221.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Out‹ vorgeworfen haben: »If we had set out to be a band that performed solely in Gaelic music in a very self-conscious political way, then there might have been some basis to that criticism.«[145] Da sich jedoch sowohl Capercaillie als auch Runrig immer darauf konzentriert haben, ihre Anliegen in der Sprache zu kommunizieren, die für den jeweiligen Song passend erschien, haben sie sich dieser Kritik entzogen und sind vielmehr eindrückliche Beispiele für die wechselseitige Wirkung musikalischer Revivals. Capercaillie und Runrig sind ›Produkte‹ des gälischen Revivals und haben gleichzeitig dieses maßgeblich mitgestaltet – sowohl in sprachlicher als auch in musikalischer Hinsicht.

145 Ebd., Z. 671–673.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

8. Zusammenfassung und Ausblick

In diesem Buch sind am Beispiel der gälischen Liedkultur Revivalprozesse als soziale Bewegungen untersucht und als Vorgänge beschrieben worden, die sich sowohl durch Kontinuität als auch Veränderung auszeichnen. Sie sind ein zutiefst menschliches Phänomen, das prägend ist für die beteiligten Akteure, und dessen Dynamik sowohl durch deren Interaktion untereinander als auch mit dem musikalischen Material bestimmt wird. Dabei ist wiederholt der Zusammenhang zwischen soziokulturellem Wandel und Veränderungen musikalischer Praxen aufgezeigt worden. Es ist ferner – unter Nutzung der theoretischen Modelle und Ansätze von Tamara Livingston, Owe Ronström sowie Caroline Bithell und Juniper Hill – dargestellt worden, dass sich das gälische Revival als transformatorischer Prozess und die damit verbundenen ›Shifts‹ sowohl auf temporaler, sozialer wie auch geografischer Ebene vollziehen. Wie genau sich die schottische und insbesondere die gälische Musikkultur im 20. Jahrhundert verändert haben und welche Einflüsse und Akteure dabei eine besondere Rolle spielten, ist die übergeordnete Fragestellung der Arbeit gewesen.

Es ist gezeigt worden, dass sich das gälische Revival des 20. Jahrhunderts in seiner Gestalt von einer zunächst objektorientierten hin zu einer prozessorientierten Ausprägung gewandelt hat. Die beteiligten Akteure wie die Sammler Marjory Kennedy-Fraser, John Lorne Campbell, Margaret Fay Shaw, Calum Iain Maclean aber auch Core Revivalists wie Alan Lomax oder Hamish Henderson haben dabei die materielle Grundlage gelegt für den prozessorientierten Umgang späterer Gruppen und Musiker. Frühe Institutionalisierungsprozesse wie die Gründung der School of Scottish Studies haben dem Revival eine wissenschaftliche Fundierung und Glaubwürdigkeit verliehen und durch die Archive (später auch in digitaler Form durch Tobar an Dualchais) einen unschätzbaren Fundus geschaffen sowohl für die weitere Erforschung als auch den kreativen Umgang mit dem Material durch nachfolgende Künstler.

In der Untersuchung ist dargelegt worden, dass das schottische Revival auf personeller, materieller und struktureller Ebene stark vom amerikanischen Folk Revival beeinflusst worden ist und sich von einem zunächst songbasierten hin zu einem instrumentalen Revival gewandelt hat, was zur Gründung von Folk Groups wie Ossian und Silly Wizard geführt hat. Diese Formationen haben zusammen mit den Einflüssen aus Irland, etwa durch Gruppen wie Planxty oder The Bothy Band, maßgeblich auf die Entwick-

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lung Capercaillies eingewirkt. Deutlich wird dieser irische Einfluss im Repertoire, vor allem aber durch die Einführung der Bouzouki auch in die schottische traditionelle Musik, die ein integraler Bestandteil des instrumentalen Setups Capercaillies werden sollte, und die Betonung der harmonischen und rhythmischen Komponente in der instrumentalen Begleitung. Gleichzeitig sind in der Untersuchung der musikalischen Einflüsse auf das gälische Revival auch bestimmte Zentrum-Peripherie-Zuschreibungen hinterfragt und relativiert worden. Während Autoren wie Symons insbesondere den Einfluss irischer Bands auf die Herausbildung eines schottischen musikalischen Idioms hervorgehoben haben (als eine Art Gegenbewegung), sind es vor allem auch englische Electric Folk-Bands wie Fairport Convention gewesen, die schottische Bands wie Five Hand Reel oder gälische Gruppen wie Na h-Òganaich oder später Runrig entscheidend geprägt haben.

Eine der Leitfragen der Arbeit zielte auf das Verhältnis des gälischen Revivals zum weiteren schottischen Revival traditioneller Musik ab und den Umstand, dass das gälische Revival zunächst nicht in dem Maße von der Dynamik des schottischen Revivals profitieren konnte. Ursächlich hierfür war neben einer Zentrierung des Geschehens auf den Central Belt und die Stadt Edinburgh, die Objektorientiertheit der Sammler, das Fehlen bestimmter Core Revivalists und spezifischer Strukturen und Netzwerke wie Folk Clubs und Magazine, ein fehlendes politisches Bewusstsein wegen der apolitischen Haltung von Organisationen wie der An Comunn Gàidhealach und – aufgrund anhaltender Marginalisierung – einer teilweise internalisierten Einstellung, die gälische Kultur, insbesondere die Sprache, sei anachronistisch und hinderlich für sozialen Aufstieg und wirtschaftlichen Erfolg. So war eine Art »Artefaktisierung« feststellbar, ein Zustand, der durch die kaum vorhandene Komposition neuer Songs noch verstärkt wurde. Musikalische Impulse des schottischen Revivals konnten nicht aufgenommen werden und es fehlte der gälischen Musikkultur an lebensweltlicher Relevanz insbesondere für die Jugend, die diese häufig als nicht konkurrenzfähig mit anglo-amerikanischer Popularmusik erachtete, wie Donnie Munro und Calum Macdonald von Runrig aus eigener Erfahrung berichten.

Zu einer Emanzipationsbewegung und signifikanten Änderung der Situation kam es durch die Etablierung des Folk Group-Wettbewerbs auf den Mòds, was zur Gründung von gälischen Folk Groups führte, von denen Na h-Òganaich den größten Einfluss ausübte – auch auf Capercaillie und Runrig. Geprägt insbesondere durch die Musik der Beatles nahmen die Mitglieder die gälische Songkultur an und transformierten diese auf ihre eigene Art und Weise durch mehrstimmigen Gesang und die Nutzung von Gitarre, E-Bass und Schlagzeug, wobei jedoch ein akustischer Gesamtsound dominierend blieb. Das Beispiel Na h-Òganaichs zeigt ferner, dass Medien wie Radio und Fernsehen sowie der Einfluss anglo-amerikanischer Popularmusik nicht nur als ein Faktor für den Niedergang der gälischen Kultur zu sehen sind, sondern auch als Motor für Innovation und Wandel.

Die 1970er Jahre markierten den Beginn der »Gaelic Renaissance« mit entscheidenden Veränderungen auf dem Gebiet der Sprachförderung aber auch der darstellenden Künste und insbesondere der Medien. Die Entwicklungen während der 1970er und frühen 1980er Jahre bildeten den kulturellen Hintergrund für die Gründung der Gruppen Runrig und Capercaillie, zwei der zentralen Bands des gälischen Revivals. Es ist bemer-

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kenswert, dass trotz ihrer enormen Bedeutung beide Gruppen bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen sind. Dieses Buch hat versucht, hier einen Beitrag zum Schließen dieser Forschungslücke zu leisten. Der Schwerpunkt ist dabei bewusst auf die Band Runrig gelegt worden, die von den befragten Informanten als überaus einflussreich bewertet worden ist. Die Betrachtung Capercaillies diente als Spiegel und offenbarte einen alternativen Umgang mit der gälischen Musikkultur und -tradition. Im Wirken der beiden Gruppen zeigten sich – kennzeichnend für musikalische Revivals – sowohl Kontinuitäten als auch Veränderungen. Aufgezeigt wurden diese anhand der hybriden Genres Electric Folk und Folk Rock, die Gegenstand teils heftiger ideologischer Debatten gewesen sind, und unter Zuhilfenahme von Theorien zu kultureller Hybridisierung. Durch die Vermischung von gälischer traditioneller Musik und populären Musikstilen kam es bei beiden Bands zu Veränderungen in der Instrumentierung sowie bei Puls, Takt, Metrik und Rhythmus. Festzustellen ist die Dominanz eines festen Pulses. Freie Metren oder ein unregelmäßiger Puls in Verbindung mit einem parlando-rubato Stil, wie er insbesondere in unbegleiteten, stark narrativen Songs zu finden ist, konnten seltener beobachtet werden. Die Nutzung von Mehrstimmigkeit sowie Arrangementstrukturen wie sie für anglo-amerikanische Pop- und Rockmusik üblich sind, markieren weitere Merkmale der Transformation. Kontinuitäten zeigten sich im Repertoire vor allem bei Capercaillie – als Vertreter des Electric Folk liegt bei ihnen der Fokus auf dem traditionellen Material, während der Folk Rock Runrigs durch Eigenkompositionen gekennzeichnet ist – sowie im Gebrauch traditionellen Instrumentariums. Eine genauere Untersuchung des Œuvres Runrigs hat gezeigt, dass über die Nutzung traditioneller Instrumente wie Bagpipe oder Akkordeon hinaus verschiedene Merkmale schottischer und gälischer traditioneller Musik in die Rockmusik-basierte Musizierpraxis Runrigs integriert worden sind, ein Phänomen, das in diesem Buch als Traditionalisierung bezeichnet worden ist. Zu diesen Merkmalen zählen Aspekte der Harmonik (durch die Nutzung von für westliche Rockmusik ungewöhnlichen Akkordverbindungen oder auch tonaler Pendel, die zuweilen den Eindruck einer doppelten Tonika haben entstehen lassen) und Melodik (durch den Gebrauch spezifischer pentatonischer, hexatonischer und modaler Skalen sowie der Bagpipe-Skala), wie auch bestimmte rhythmische Figuren und Ornamentierungen. Zu den weiteren Merkmalen zählen ferner die Verwendung von Vocables, wie sie insbesondere für gälische Arbeitslieder typisch sind, die Nutzung traditioneller bzw. mythologischer Symbolik und Metaphorik sowie das Einbinden traditioneller Melodien bzw. Melodiefragmente. Auch durch den Einbau von neukomponierten Instrumentalsektionen im traditionellen Stil und neukomponierte Songs in traditioneller Form konnten Traditionalisierungsprozesse nachgewiesen werden.

Durch die historische Betrachtung des gälischen Revivals mit Blick auf die damit verbundenen Transformationsprozesse sowie die Analyse der Musik Runrigs und Capercaillies konnte aufgezeigt werden, wie die beteiligten Akteure und Musiker statische Annahmen von Tradition und Authentizität unterlaufen. Dadurch konnten diese als dynamische Konstrukte beschrieben werden, die immer an soziokulturelle Kontexte und eine Deutung in der Gegenwart gebunden sind.

Weiterhin ist aufgezeigt worden, dass ab den 1980er Jahren eine verstärkte Institutionalisierung des gälischen Revivals einsetzte, was sowohl die linguistische als auch die musikalische Komponente betraf, und auf welchen Ebenen sich diese vollzog. Hierbei

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sind vor allem die Fèisean und Musikfestivals zu nennen. Letztere haben insbesondere auch Transformationen der Performanz gälischer Musik zur Folge gehabt, was sich beispielsweise in der Repertoireauswahl, der Interaktion mit dem Publikum oder auch in einer stärkeren Betonung von »presentational performances« im Gegensatz zu partizipatorischen Formen äußerte. Durch die Etablierung von Labels, die zunehmend auch gälische Musik produziert und veröffentlicht haben, sowie den Anstieg von gälischer Musik im Bereich des Rundfunks und später auch des Fernsehens setzte eine zunehmende Kommodifizierung traditioneller gälischer Musik ein. Gestiegene Präsentationsmöglichkeiten sowie die Etablierung von Studiengängen an der RSAMD/RCS oder am Sabhal Mòr Ostaig als Teil der University of the Highlands and Islands aber auch die Einrichtung des Centre of Excellence in Traditional Music in Plockton führten zu einer verstärkten Professionalisierung im Bereich der traditionellen gälischen Musik. Darüber hinaus wurden Fortschritte, aber auch verbliebene Potenziale im Bereich der primären und sekundären Bildung im Zusammenhang mit der Vermittlung traditioneller (gälischer) Musik aufgezeigt.

Im letzten Teil des Buches ist im Zuge der Beschreibung von Umgehensweisen zeitgenössischer Künstler mit den gälischen Musiktraditionen das Bild einer vielgestaltigen Musiklandschaft gezeichnet worden. In diesem Zusammenhang ist auch die Frage nach der Gültigkeit des »Post-Revival«-Konzepts von Caroline Bithell und Juniper Hill gestellt worden. Ein Post-Revival zeichne sich vor allem durch Stilpluralismus (aufgrund eines selbstbewussten und kreativen Umgangs mit den Traditionen), Institutionalisierung auf verschiedenen Ebenen und die Tatsache aus, dass die im Fokus stehenden Traditionen sich in einem stabilen und gesicherten Zustand befinden. Während Merkmale wie Institutionalisierung und Stilpluralismus dafür sprechen, ist die Annahme eines stabilen und gesicherten Zustands der gälischen Kultur relativiert worden, insbesondere im Hinblick auf die gälische Sprache und die Kreation neuer gälischer Songs.

Eine anschließende Betrachtung richtete den Fokus noch einmal auf das Werk der beiden untersuchten Gruppen. Dabei wurde der Blick erneut auf den zu Beginn des Buches betrachteten Begriff der Tradition gelenkt. Obgleich anglo-amerikanischer Rock die Basis der Musik Runrigs bildet, ist diese – wie im Analysekapitel nachgewiesen – von Merkmalen der gälischen traditionellen Musik geprägt. Als traditionell wird Runrig in der vorliegenden Arbeit aber auch deshalb angesehen, weil deren Musik selbst in die Tradition und das Werk nachfolgender Künstler, vor allem auch gälischer Chöre, eingegangen und Teil des »Carrying Stream« geworden ist. Zudem sind sowohl Capercaillie als auch Runrig Vorbild gewesen für die Interpretation traditioneller Songs (im engeren Sinne) durch andere Musiker. Tradition ist in diesem Zusammenhang im Sinne Richard Middletons als »active use« bezeichnet worden. Der aktive Umgang mit dem Material, so die These dieser Arbeit, mache das prozesshafte Wesen von Traditionen aus und stelle die gestalterische Kraft für deren Transformation dar.

Abschließend ist noch einmal zusammenfassend die Bedeutung der beiden Gruppen herausgestellt worden sowohl in musikalischer als auch in soziokultureller Hinsicht. Insbesondere Runrig haben sich um die Kreation neuer gälischer Songs mit aktuellem Zeitbezug und kultureller bzw. politischer Relevanz verdient gemacht. Gleichzeitig haben sie die Form dieser Songs transformiert, weg von bardischer Poesie hin zu zeitgenössischem Songwriting. Besonders betont wurde die Bedeutung der individuellen Kreativität der

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Künstler als gestaltende Kraft, die Ausdruck findet im hybriden Œuvre der Musiker, und die in statischen Konzepten von Tradition zu wenig berücksichtigt worden ist.

Das transformatorische und hybride Werk reflektiert und ist gleichzeitig Mittel zur Konstruktion einer dualen oder gar multiplen kulturellen Identität der Künstler. Nicht zuletzt legen die Äußerungen der Interviewpartner nahe, dass beide Bands, vor allem aber Runrig wesentlich zu einem gestiegenen Selbstvertrauen und einer Rekreation kultureller Identitäten innerhalb der gälischen Community beigetragen haben.

Narrative Interviews waren neben dem Auswerten von Zeitschriften, Zeitungen und Online-Content eine zentrale Methode der Arbeit. Diese war wichtig, um eine emische Perspektive zu gewinnen. So sehr wie diese persönlichen Berichte das Buch bereichern, sind es doch die Ansichten einzelner Personen. Diese können gerade in Bezug auf kollektive Phänomene wie kulturelle Identitäten nur bedingt verallgemeinert werden. Hierzu bedarf es weiterer Forschung. Dies gilt etwa auch in Bezug auf die Darstellung Runrigs und Capercaillies als ›nationale Symbole‹.[1] Das Problemfeld nationaler Identität ist in diesem Buch bewusst nicht bearbeitet worden, da der Fokus explizit auf die gälische Perspektive gelegt worden ist. Gleiches gilt für das Œuvre von Runrig und Capercaillie. Es ist versucht worden, die Musik beider Bands vornehmlich aus musikwissenschaftlichem Blickwinkel (unter Einbeziehung einer kulturwissenschaftlichen Sicht) zu betrachten. Gegenstand weiterer Untersuchungen könnte eine stärkere Fokussierung auf die textliche Komponente sein wie auch auf einzelne Aspekte des Werkes beider Gruppen, so etwa die Spiritualität im Werk Runrigs oder auch der ›Sense of Place‹,[2] der zwar immer wieder betont worden ist, jedoch eine eigenständige Untersuchung verdient.

Das vorliegende Buch hat das Themenfeld der gälischen traditionellen Musik aus historischer, systematischer und musikethnologischer Perspektive beleuchtet. Durch die

1 Elemente gälischer und der Highlandkultur sind in der Vergangenheit häufig zu nationalen Symbolen umgeformt worden, so etwa der Kilt, Haggis, Bagpipe und Whisky. Dies geschah oftmals im Zuge von Romantisierung und Tartanry. Dass für viele Rezipienten auch Runrig zu einem solchen nationalen Symbol bzw. ›Scottish Icon‹ geworden sind, lässt sich beispielsweise an den vielen schottischen Fahnen (die bekannte blau-weiße Saltire Flag wie auch das rot-gelbe königliche Banner mit dem Lion Rampant) ablesen, die während der Konzerte geschwenkt wurden. Während Calum Macdonald dies als ein Zeichen sieht für ein Zusammenkommen Schottlands, der Highlands und Lowlands, als Nation und das Entstehen einer neuen Art von nationaler Identität, zu deren Konstruktion die Musik Runrigs beigetragen habe (Siehe Interview mit Calum Macdonald, Z. 457–466), betont Donnie Munro den internationalen Appeal der Gruppe: »Well, I mean the interesting thing is, Runrig's journey was very much from west coast Highland band to being a Scottish band, to being a UK band and to being an international band. […] music exists in the world. And for us, we wanted to share that what we felt was an important and precious background of influences with as many people as we possibly could. And it was never defined by whether you were Scottish or you were a Gael. […] But the most important thing about what we did was that we were outward looking. We were international in our approach. And we saw the Gaelic language and culture as being part of a kind of the tapestry of true internationalism culturally. So we never defined by borders or by political identities as such, you know. And I think that was important.« Siehe Interview mit Donnie Munro, Z. 696–717.

2 Ortsnamen wie auch spezifische Landmarken oder andere Naturformationen sind immer wieder in den Songs Runrigs verarbeitet worden und können ein starker Marker für regionale bzw. lokale Identitäten sein und ein Gefühl von Zugehörigkeit beim Hörer wie auch beim Interpreten erzeugen. Vgl. auch McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, 96ff. Die Bedeutung der

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fokussierung auf die Bands Runrig und Capercaillie schlägt sie eine wichtige Brücke hin zur Popularmusikforschung, die bisher nicht oder nur unzureichend Anwendung im Bereich der gälischen Musik gefunden hat. Es ist jedoch evident, dass selbst ein solch vielschichtiger Zugang zur Thematik diese nicht erschöpfend behandeln kann, weshalb das Buch Anregung sein soll, sich weiterhin musikwissenschaftlich (auch unter stärkerer Einbindung der Sprachwissenschaft) mit der gälischen traditionellen Musik in all ihren Ausformungen und insbesondere mit der Musik der beiden Bands zu beschäftigen.

Die Arbeit hat die gälische Musikkultur und insbesondere die Liedtraditionen als eine ›Living Tradition‹ charakterisiert, als einen dynamischen und kreativen Prozess, der nicht abgeschlossen und dessen Zukunft und weitere Entwicklung offen ist. Damit sind gleichzeitig Wünsche, Hoffnungen und Erwartungshaltungen verbunden. Die Informanten und Interviewpartner wurden zum Schluss eines jeden Gesprächs diesbezüglich befragt und haben hierzu klare Äußerungen getätigt. So hofft Kirsteen Grant auf ein Fortbestehen der Entwicklung und darauf, dass die Menschen, die gälische Musikkultur und Sprache nicht als antiquiert, sondern als relevant und bedeutend für die Gegenwart und Zukunft erachten.[3] Die Kontinuität des Entwicklungsprozesses und insbesondere eine Wertschätzung der gälischen Kultur waren Wünsche, die von vielen Befragten zum Ausdruck gebracht worden sind. So erklärt Margaret MacLeod von Na h-Òganaich:

> »One [wish] would be to be respected for the value that it has by young and old, not just by a certain group or age group. That it would be kept alive, be it by tradition and a traditional style or even in a modern style by adding instrumentation to it, whatever instrument it would be.«[4]

Dass die Wertschätzung jedoch nicht nur durch Außenstehende, sondern vor allem auch durch die Mitglieder der gälischen Community selbst aufgebracht und gezeigt werden müsse, betont Rachel Walker:

> »Well, I think for people to value what they have and I think for me, as somebody who's come into Gaelic music as an outsider, it's quite easy to see that a lot of the time people don't have enough value for what they have. They don't understand what it is they've got. So the first [wish] would be just to value it. It's so precious. It's so important. It's so beautiful. So just remember what you've got and, you know, let people hear it. Let people engage with it, they want to.«[5]

(weiten) Landschaft für die Musik und insbesondere auch den Sound der Gruppe ist auch von Donnie Munro im Interview hervorgehoben worden: »And what informs many and most of what Runrig has done over the years has been the deep rooted link to the Gaelic language culture and particularly the environment, the landscape of the Gael. In many ways so many Runrig song and so much of Runrig's sound, for me, is the landscape. And it's the landscape in which we grew up. It's the big spaces, it's the power of that that also informed a lot of the sound that Runrig made, musically.« Siehe Interview mit Donnie Munro, Z. 550–555.

3 Interview mit Kirsteen Grant, Z. 1483–1489.

4 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 2447–2451.

5 Interview mit Rachel Walker, Z. 1065–1070.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die meisten Interviewpartner wünschen sich für die gälische Musikkultur eine größere Reichweite. So hoffen Rachel Walker und Darren MacLean, aber auch Arthur Cormack zum einen auf eine bessere Etablierung in den Mainstreammedien und zum anderen auf eine stärkere Repräsentation etwa auf Festivals.[6] MacLean und Cormack heben vor allem auch die Bedeutung der Schule hervor und wünschen sich eine noch stärkere Verankerung gälischer (Musik)kultur im Unterrichtsgeschehen. Die Youth Music Initiative von Fèisean nan Gàidheal sei ein wichtiger Baustein auf extracurricularer Ebene, an der ein jedes Kind in der Lage sein solle teilzunehmen.[7] Donnie Munro wünscht sich vor allem eine kreative Auseinandersetzung mit der gälischen Kultur, die insbesondere in der Komposition neuer Songs münde.[8] Dies wäre, wie im Zusammenhang mit einem möglichen gälischen Post-Revival argumentiert, ein deutliches Zeichen für eine Stabilisierung und einen selbstbewussten Umgang mit der gälischen Liedkultur. Dabei dürften die Songs jedoch nicht als bloße ›Ware‹ angesehen werden, die präsentiert, mediatisiert und konsumiert werden könne. Wichtig sei, so Mary Ann Kennedy, dass die Menschen ihre Wünsche, Ängste und Hoffnungen durch die Songs ausdrücken und dass ihre Kreativität einen Sinn bekomme:

> »So my wishes one, two and three for Gaelic music would be that it'd not be a commodity, that it'd become reconnected with just the whole business of being a human being in that wider community that you're seeking to identify with on many many different levels.«[9]

Die vorliegende Arbeit hat versucht, mit dem gälischen Revival nicht nur ein komplexes Thema mit assoziierten Bedeutungsfeldern wie ›Tradition‹ oder ›Authentizität‹ zu erfassen, zu beschreiben und zu analysieren, sondern auch die Vielgestaltigkeit und Schönheit der Musik zu vermitteln, die eine ungemeine Faszination auf den Hörer ausüben kann – eine Faszination, die letztlich mit verantwortlich dafür war, dieses Buch zu schreiben. Musik sei ein »powerful, spiritual, potent tool«, so Calum Macdonald.[10] Dies gilt selbstverständlich ebenso für die gälische Musik. Es wird spannend sein zu sehen, wie diese sich weiterentwickeln, transformieren und eingebunden sein wird in die Lebenswirklichkeit der Menschen. Transformationen von (musikalischen) Traditionen sind immer an das aktive Handeln von involvierten Personen gebunden. Es obliegt sowohl politischen Entscheidungsträgern wie auch Produzenten und Rezipienten innerhalb und außerhalb der gälischen Community, dass die Wünsche der für dieses Buch befragten Personen in Erfüllung gehen, dass die Musik relevant bleibt und sie ihren Reiz und ihre Kraft und Schönheit entfaltet für kommende Generationen.

6 Ebd., Z. 1074f. Vgl. Interview mit Arthur Cormack, Z. 1594–1603. Vgl. Interview mit Darren MacLean, Z. 1383–1385.

7 Interview mit Arthur Cormack, Z. 1570–1587. Vgl. Interview mit Darren MacLean, Z. 1385f.

8 Interview mit Donnie Munro, Z. 561f.

9 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1462–1465.

10 Interview mit Calum Macdonald, Z. 511.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Runrig[11]

They conquered the world in the ways of the wise
On a wavelength in tune with their past;
Without brash ambition to grab for the prize
No dash to be flash or be fast.

But steadfast and steady they furrowed the field
With a plough their people passed down.
By the strength of their skill, unmatched was the yield
Healed land, by their hand, is their crown.

And conquer they have, but with nobody beaten
They have won but no one has lost.
On the power of their poem, a race starved and has now eaten
And a cliff from abyss has been crossed.

They have led with the beam of a lighthouse at sea
And guided a ship from the reef.
If the ship of the Gael continues to be
Nod then to their pen and belief.

Pioneers of a path to share wide their song
They showed the way first for us all,
And all who come after in debt will belong
For their grit to commit to their call.

Through blood to the Brothers the gifts of the bards
Then a well of deep riches combine
For working the well are god-given guards
Turning thought and the water to wine.

Humble the ways of true leaders of men
With grace and humility's hand
When asked »What is Runrig?«, time and again
To this day they will say, »Just a band.«

But, »just a band« they are not, and never have been
From inception, through change and transition
From the seed to the sapling, their song evergreen
With a key to the tree of tradition.

11 MacPhail, Angus: »MacPhail: Poetic Tribute to Runrig«, https://www.obantimes.co.uk/2018/08/16/macphail-poetic-tribute-to-runrig/, Stand: 12.03.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

What they've done for their people cannot be repaid
Giving confidence back to the young.
Past members and present all built what was made.
To our side now the tide they have swung.

And now from their stage they have planned their last bow
In the way they have lived for their goal -
With dignity, wisdom and guiding the prow
All done, while at one with their soul.

Fir ghasda, fir ghaisgeil, stèidh'chte daingeann san tìr
Le sùil ghèur air cuireachd 's air buain;
Le feamainn an dualchais chuir iad todhar air fonn.
Le gach tonn dhùin iad »Cearcall A' Chuain«.

(Angus MacPhail, letzte Strophe von Flora MacPhail)

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literaturverzeichnis

Notenmaterial und Liedsammlungen

An Comunn Gàidhealch: *Coisir A'Mhòid. The Mòd Collection of Gaelic Part Songs*, Glasgow 1910 (?).

Bourgault-Ducoudray, Louis Albert: *Trente Mélodies Populaires de Basse-Bretagne*, Lemoine & Cie, Paris 1885.

Bronson, Bertrand Harris: *The Traditional Tunes of the Child Ballads: with their Texts, According to the Extant Records of Great Britain and America*, 4 Bde., Princeton (NY) 1959–1972.

Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs*, 3 Bde., Oxford 1969, 1977, 1981.

Campbell, John Lorne: *Highland Songs of the Forty-Five*, Edinburgh 1984 [1933].

Campbell, John Lorne: *Songs Remembered in Exile: Traditional Gaelic Songs from Nova Scotia Recorded in Cape Breton and Antigonish County in 1937*, Aberdeen 1990.

Ferguson, Archibald: *A' Choisir-chiuil. The St Columba Collection of Gaelic Songs, Arranged for Part-singing*, London 1900.

Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, Edinburgh 2019 [2005].

Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, 3 Bde., London 1909, 1917, 1921.

MacDonald, Keith Norman: *Puirt-à-Beul. The Vocal Dance Music of the Scottish Gaels*, herausgegeben von William Lamb, Upper Breakish 2012 [1901].

Mainzer, Joseph: *The Gaelic Psalm Tunes of Ross-Shire and the Neighbouring Counties*, Edinburgh 1844.

Shaw, Margaret Fay: *Folksongs and Folklore of South Uist*, London 1955.

Shuldham-Shaw, Patrick/Lyle, Emily (Hg.): *The Greig-Duncan Folk Song Collection*, 8 Bde., Aberdeen 1981–2002.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Monographien und Beiträge in Sammelbänden

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.

Anderson, Paul: »Musical Fingerprints of the North-East Scotland Fiddle Style«, in: Russel, Ian/Guigné, Anna Kearney (Hg.): *Crossing over: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 3*, Aberdeen 2010, S. 176–183.

Andersson, Otto: *On Gaelic Folk Music from the Isle of Lewis*, Åbo 1953.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, in: Russel, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 144–162.

Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, London/New York 2014.

Baring-Gould, Sabine/Sharp, Cecil: *English Folk-Songs for Schools*, London 1906.

Barrow, John: »Folk Now«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 194–205.

Barrow, John: »The Folk Revival – So Far So Good?«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 129–136.

Bartie, Angela: *The Edinburgh Festivals: Culture and Society in Postwar Britain*, Edinburgh 2013.

Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye. Frances Tolmie and Her Circle*, London 1977.

Bechhofer, Jean: »The Survival of Folk Music in Scotland: A Personal Comment«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 93–97.

Bennett, Margaret: *›It's Not the Time You Have…‹. Notes and Memories of Music-making with Martyn Bennett*, Crieff 2006.

Bennett, Margaret: »Perthshire to Pennsylvania: The Influence of Hamish Henderson on Transatlantic Folklore Studies«, in: Bort, Eberhart (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 74–89.

Bennett, Margaret: »The Singer behind the Song and the Man behind the Microphone«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 59–73.

Berger, Harris M.: »Introduction: The Politics and Aesthetics of Language Choice and Dialect in Popular Music«, in: Berger, Harris M./Carroll, Michael Thomas (Hg.): *Global Pop, Local Language*, Jackson (MS) 2003, S. ix–xxvi.

Bithell, Caroline/Hill, Juniper (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford/New York 2014.

Black, Ronald (Hg.): *An Tuil: Anthology of 20th Century Scottish Gaelic Verse*, Edinburgh 1999.

Blaustein, Richard: »Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 258–274.

Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington/Indianapolis 1988.

Bohlman, Philip V.: *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford/New York 2002.

Bort, Eberhart: *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010.

Bort, Eberhard: »1951 and All That«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 1–31.

Bort, Eberhard: *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011.

Boyes, Georgina: *The Imagined Village. Culture, Ideology and the English Folk Revival*, Manchester/New York 1993.

Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, Farnham/Burlington 2003.

Brown, Ian: *From Tartan to Tartanry. Scottish Culture, History and Myth*, Edinburgh 2010.

Brown, Ian: *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity*, Amsterdam/New York 2013.

Bruce, Frank: *Scottish Showbusiness: Music Hall, Variety and Pantomime*, Edinburgh 2000.

Buchan, Norman: »Folk and Protest«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 156–179.

Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides. Song and Culture, Transmission and Transformation«, in: Baldacchino, Godfrey (Hg.): *Island Songs. A Global Repertoire*, Lanham/Toronto/Plymouth (UK) 2011, S. 81–101.

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

Burns, Robert: *Transforming Folk: Innovation and Tradition in English Folk-Rock Music*, Manchester/New York 2012.

Byrne, Steve: »Riches in the Kist: The Living Legacy of Hamish Henderson«, in: Bort, Eberhart (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 280–316.

Cameron, Ewan A.: »Embracing the Past – The Highlands in Nineteenth Century Scotland«, in: Broun, Dauvit/Finlay, Richard J./Lynch, Michael (Hg.): *Image and Identity – The Making and Re-making of Scotland through the Ages*, Edinburgh 1998, S. 195–219.

Campbell, Patricia Shehan: *Teaching Music Globally*, Oxford/New York 2004.

Cantwell, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival*, Cambridge/London 1996.

Carmichael, Alexander: *Carmina Gadelica*, 6 Bde., Edinburgh 1900–1971.

Celtic Connections: *Celtic Connections Festival Programmes* 2007–2013, Glasgow 2007–2013.

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

Chapman, Malcolm: *The Gaelic Vision in Scottish Culture*, London 1978.

Child, Francis James: *The English and Scottish Popular Ballads*, 10 Bde., Boston/New York u.a. 1882–1898.

Christophersen, Catharina/Breivik, Jan-Kåre/Homme, Anne D. u.a.: *The Cultural Rucksack. A National Programme for Arts and Culture in Norwegian Schools*, Bergen 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta: »Introduction«, in: Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta (Hg.): *Critique of Authenticity*, Wilmington 2020, S. vii–xix.

Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest. The Folk Music Revival & American Society 1940–1970*, Amherst/Boston 2002.

Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, London 1966.

Collinson, Francis: »The Musicology of Waulking Songs«, in: Campbell, John Lorne/Collinson, Francis: *Hebridean Folksongs. Vol. I: A Collection of Waulking Songs*, Oxford 1969, S. 205–238.

Collinson, Lucy: *A Living Tradition?: The Survival and Revival of Scottish Gaelic Song*, unveröffentlichte Hochschulschrift, University of Essex 2001.

Cooke, Peter: »Music-learning in Traditional Societies«, in: Leach, Robert/Palmer, Roy (Hg.): *Folk Music in School*, Cambridge/New York 1978, S. 29–34.

Cooley, Timothy: »Folk Festivals as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains«, in: Post, Jennifer: *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*, New York/Abingdon 2006, S. 67–83.

Cormack, Mike: »Gaelic, the Media and Scotland«, in: Blain, Neil/Hutchison, David (Hg.): *The Media in Scotland*, Edinburgh 2008, S. 213–226.

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

Cowdery, James R.: »Kategorie or Wertidee? The Early Years of the International Folk Music Council«, in: Blaženković, Zdravko (Hg.): *Music's Intellectual History*, New York 2009, S. 805–811.

Daiches, David (Hg.): *The New Companion to Scottish Culture*, Edinburgh 1993.

Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 83–136.

Dargan, William T.: *Lining Out the Word: Dr. Watts Hymn Singing in the Music of Black Americans*, Berkeley/Los Angeles/London 2006.

Davie, Cedric Thorpe: *Scotland's Music*, Edinburgh 1980.

Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 137–176.

De Val, Dorothy: *In Search of Song: The Life and Times of Lucy Broadwood*, Farnham/Burlington 2011.

DiCenzo, Maria: *The Politics of Alternative Theatre in Britain, 1968–1990: The Case of 7:84*, Cambridge/New York/Melbourne 1996.

Dick, Ernst S.: »The Folk and Their Culture: The Formative Concepts and the Beginnings of Folklore«, in: Smith, Robert J./Stannard, Jerry (Hg.): *The Folk: Identity, Landscapes and Lores*, Lawrence 1989, S. 11–28.

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

Douglas, Alan Lockhart Monteith: *The Electronic Musical Instrument Manual: A Guide to Theory and Design*, New York/Toronto/London [4]1962.

Dossena, Marina: »›And Scotland Will March Again‹. The Language of Political Song in 19th- and 20th-century Scotland«, in: Cruickshank, Janet; McColl Miller, Robert (Hg.),

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

After the Storm: Papers from the Forum for Research on the Languages of Scotland and Ulster Triennial Meeting, Aberdeen 2012, Aberdeen 2013, S. 141–165.

Duffy, Celia/Duesenberry, Peggy: »Wha's Like Us? A New Scottish Conservatoire Tradition«, in: Papageorgi, Ioulia/Welch, Graham (Hg.): *Advanced Musical Performance: Investigations in Higher Education Learning*, Abingdon/New York 2016 [2014], S. 49–63.

Duffy, Michelle: »Music Events and Festivals. Identity and Experience«, in: Mair, Judith (Hg.): *The Routledge Handbook of Festivals*, New York/Abingdon 2019, S. 304–309.

Dundes, Alan: »Foreword«, in: Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. ix–x.

Dunson, Josh: »Folk Rock: Thunder Without Rain«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 289–297.

Feintuch, Burt: »Musical Revival as Musical Transformation«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 183–193.

Finlay, Alec: »A River That Flows On«, in: Henderson, Hamish: *Alias MacAlias. Writings on Songs, Folk and Literature* (herausgegeben von Alec Finlay), Edinburgh 2004 [1992], S. xvii–xxxiii.

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

Flick, Uwe: *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Hamburg 2009 [1995].

Folkestad, Göran: »National Identity and Music«, in: MacDonald, Raymond A. R./Hargreaves, David J./Miell, Dorothy (Hg.): *Musical Identities*, Oxford/New York 2002, S. 151–162.

Frith, Simon: »Music and Identity«, in: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1996, S. 108–127.

Gammon, Vic: »One Hundred Years of the Folk-Song Society«, in: Russel, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004, S. 14–27.

Garner, Ken: »We Don't Talk Any More: The Strange Case of Scottish Broadcasting Devolution Policy and Radio Silence«, in: Hand, Richard J./Traynor, Mary (Hg.): *Radio in Small Nations: Productions, Programmes, Audiences*, Cardiff 2012, S. 40–60.

Gelbart, Matthew: *The Invention of »Folk Music« and »Art Music«. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge/New York 2007.

Gibson, Corey: »Gramsci in Action: Antonio Gramsci and Hamish Henderson's Folk Revivalism«, in: Bort, Eberhart (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 239–256.

Gibson, Corey: »The Folkniks in the Kailyard: Hamish Henderson and the ›Folk-song Flyting‹«, in: Bell, Eleanor/Gunn, Linda (Hg.): *The Scottish Sixties*, Scottish Cultural Review of Language and Literature, Bd. 20, Amsterdam/New York 2013, S. 209–225.

Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, in: Bort, Eberhart (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 257–271.

Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe – Gaelic and Sorbian Perspectives* (Linguistic Diversity and Language Rights 3), Clevedon 2007.

Glen, Allan: *Stuart Adamson: In a Big Country*, Edinburgh 2010.

Goldstein, Kenneth S.: »The Impact of Recording Technology on the British Folksong Revival«, in: Ferris, William/Hart, Mary L. (Hg.), *Folk Music and Modern Sound*, Jackson (MS) 1982, S. 3–13.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Green, Ian: *From Fuzz to Folk. Trax of My Life*, Edinburgh 2011.

Greenway, John: »The Position of Songs of Protest in Folk Literature«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 112–129.

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.

Hagmann, Lea/Andres Morrissey, Franz: »Multiple Authenticities of Folk Songs«, in: Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta (Hg.): *Critique of Authenticity*, Wilmington 2020, S. 183–206.

Hall, Stuart: »Introduction: Who Needs Identity?«, in: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1996, S. 1–17.

Hand, Richard J./Traynor, Mary: »Radio in Small Nations: An Introduction«, in: Hand, Richard J./Traynor, Mary (Hg.): *Radio in Small Nations: Productions, Programmes, Audiences*, Cardiff 2012, S. 1–5.

Harper, Colin: *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*, London 2006 [2000].

Harvie, Christopher: *Scotland. A Short History*, Oxford/New York 2002.

Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland. Experiencing Music, Expressing Culture.* New York/Oxford 2004.

Hein, Kerstin: *Hybride Identitäten*, Bielefeld 2006.

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

Henderson, Hamish: »It Was in You That It A' Began«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 4–15.

Henderson, Hamish: *Alias MacAlias. Writings on Songs, Folk and Literature*, herausgegeben von Alec Finlay, Edinburgh 2004 [1992].

Henderson, Hamish: *The Armstrong Nose. Selected Letters of Hamish Henderson*, herausgegeben von Alec Finlay, Edinburgh 1992.

Henderson, Hamish: »Foreword«, in: Munro, Ailie: *The Democratic Muse. Folk Music Revival in Scotland*, Aberdeen 1996, S. ix–xi.

Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 35–43.

Hesmondalgh, David/Born, Georgina: »Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music«, in: Hesmondalgh, David/Born, Georgina (Hg.): *Western Music and Its Others*, Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 1–58.

Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, in: Bithell, Caroline/Hill, Juniper (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford/New York 2014, S. 3–42.

Hogg, Brian: *The History of Scottish Rock and Pop – All That Ever Mattered*, London 1993.

Holmes, Heather/MacDonald Fiona (Hg.): *Bibliography*, Scottish Life and Society: A Compendium of Scottish Ethnology Bd. 14, East Linton 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

Howes, Frank: »Musical Foreword«, in: Bassin, Ethel: *The Old Songs of Skye. Frances Tolmie and Her Circle*, London 1977, S. xv–xviii.

Hunter, Rita: »The Social Benefits of the Fèisean Movement«, in: Douglas, Anne (Hg.): *On the Edge. Culture and the Arts in Remote and Rural Locations*, Aberdeen 2002, S. 60–68.

Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon. The Modern Gaelic Revival*, Edinburgh 2005.

Irwin, Colin: »Der Fluch des White Heather Club«, in: Broughton, Simon/Burton, Kim/Ellingham, Mark u.a. (Hg.): *Weltmusik* (Rough Guide), Stuttgart/Weimar 2000, S. 18–26.

Irving, Gordon: *The Good Auld Days – The Story of Scotland's Entertainers from Music Hall to Television*, London 1977.

Jackson, Bruce: »The Folksong Revival«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 73–83.

Jones, David Huw: »Introduction. The Media in Europe's Small Nations«, in: Jones, David Huw (Hg.): *The Media in Europe's Small Nations*, Newcastle 2014, S. 1–15.

Jeismann, Karl-Ernst: »Geschichtsbewußtsein«, in: Bergmann, Klaus/Fröhlich, Klaus/Kuhn, Annette u.a.: *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997, S. 42–44.

Karlsen, Sidsel: »Music Festivals in the Lappland Region. Constructing Identity through Musical Events«, in: Green, Lucy: *Learning, Teaching and Musical Identity. Voices across Cultures,* Bloomington (IN) 2011, S. 184–196.

Kennedy-Fraser, Marjory: »Hebridean Scales«, in: Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. xxviii-xxxiii.

Kennedy-Fraser, Marjory: *A Life of Song*, London 1929.

Kennedy, Mary Ann: »Introduction and Notes«, in: The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe. Music and a Sense of Place in a Gaelic Family Song Tradition*, S. 108–117.

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

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.

Laing, Dave: »Introduction«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975.

Laing, Dave: »Troubadours and Stars«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 45–82.

Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975.

Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, Malden/Oxford/Carlton 2008.

Lyon, Peter: »The Ballad of Pete Seeger«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 203–215.

MacColl, Ewan: *Journeyman – An Autobiography*, Manchester/New York 2009 [1990].

Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West – The Runrig Songbook*, Abderdeen 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Macdonald, Sharon: *Reimagining Culture. Histories, Identities and the Gaelic Renaissance*, Oxford/New York 1997.
MacInnes, John: »Foreword«, in: *Dolina – An Island Girl's Journey*, Laxay 2014, S. xif.
MacKinnon, Kenneth: »Scottish Gaelic and English in the Highlands«, in: Trudgill, Peter (Hg.), *Language in the British Isles*, Cambridge 1984, S. 499–516.
MacKinnon, Kenneth: *Gaelic – A Past and Future Prospect*, Edinburgh 1991.
MacKinnon, Niall: *The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*, Buckingham/Philadelphia 1993.
Maclean, Magnus: *The Literature of the Highlands*, London/Glasgow/Bombay 1925 [1903].
Maclennan, Dolina: *Dolina – An Island Girl's Journey*, Laxay 2014.
Macleod, Kenneth: »The Celtic Gloom«, in: Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 1, London 1909, S. 168.
Macleod, Malcolm: *Modern Gaelic Bards*, Stirling 1908.
MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, in: Munro, Ailie: *The Democratic Muse. Folk Music Revival in Scotland*, Aberdeen 1996, S. 124–137.
MacLeod, Sharon Paice: *Celtic Myth and Religion: A Study of Traditional Belief, with Newly Translated Prayers, Poems and Songs*, Jefferson (NC)/London 2012.
MacLeod, Sharon Paice: *Celtic Cosmology and the Otherworld*, Jefferson (NC) 2018.
MacLeòid, Dòmhnall Iain: *Dualchas an Aghaidh nan Creag (The Gaelic Revival 1890–2020)*, Inverness 2011.
MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 180–193.
MacNeacail, Aonghas: »Foreword«, in: Ridge Records (Hg.): *Runrig. The End of an Era – Stirling Castle, Saturday 30 August 97*, Aberdeen 1997, S. 5–16.
Maier, Bernhard: *Geschichte und Kultur der Kelten*, München 2012.
Mainzer, Joseph: »Introduction«, in: Mainzer, Joseph: *The Gaelic Psalm Tunes of Ross-Shire and the Neighbouring Counties*, Edinburgh 1844, S. v-xix.
Mair, Judith: »Introduction«, in: Mair, Judith (Hg.): *The Routledge Handbook of Festivals*, New York/Abingdon 2019, S. 3–11.
Maloney, Paul: *Scotland and the Music Hall, 1850–1914*, Manchester/New York 2003.
Manuel, Peter: *Popular Musics of the Non-Western World*, New York/Oxford 1988.
Martin, Christine: *Gaelic Songs of Skye*, Breakish/Isle of Skye 2001.
Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, Portree 2006.
Matarasso, François: *Northern Lights. The Social Impact of the Fèisean*, Bournes Green 1996.
Mayring, Philipp: *Einführung in die qualitative Sozialforschung*, Weinheim/Basel 2002.
McKean, Thomas: »Tradition and Modernity: Gaelic Bards in the Twentieth Century«, in: Brown, Ian (Hg.): *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Edinburgh 2007, S. 130–141.
McCrone, David: *Understanding Scotland: The Sociology of a Stateless Nation*, London 1992.
McIntyre, Geordie: »A Singer's Perspective«, in: Bort, Eberhart (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 35–45.
McKay, George: »Introduction«, in: McKay, George (Hg.): *The Pop Festival. History, Music, Media, Culture*, New York/London 2015, S. 1–12.
McKean, Thomas A.: *Hebridean Song-Maker: Iain MacNeacail of the Isle of Skye*, Edinburgh 1997.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, New York/London 2016.
McNeill, Brian: »Champion of the Oral Tradition«, in: Bort, Eberhart (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 29–34.
McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, unveröffentlichte Hochschulschrift, Universität Edinburgh, Edinburgh 2008.
McVicar, Ewan: »›Dunking their Heels in the Corn and Custard‹: About Alan Lomax in Scotland«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 44–58.
McVicar, Ewan: »The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 185–230.
Melhuish, Martin: *Celtic Tides. Traditional Music in a New Age*, Kingston (Ontario) 1998.
Merriam, Allan P.: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.
Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia 2010 [1990].
Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945–1980*, Aldershot/Burlington 2007.
Morgan, Prys: »From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period«, in: Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 1983, S. 43–100.
Morton, Tom: *Going Home – The Runrig Story*, Edinburgh 1991.
Motherway, Susan H.: *The Globalization of Irish Traditional Song Performance*, London/New York 2013.
Munro, Ailie: *The Democratic Muse. Folk Music Revival in Scotland*, Aberdeen 1996.
Murray, Amy: *Father Allan's Island*, New York 1920.
Neat, Timothy: *Hamish Henderson – A Biography. Vol. I: The Making of the Poet (1919–1953)*, Edinburgh 2009 [2007].
Negus, Keith: *Popular Music in Theory. An Introduction*, Cambridge/Oxford 1996.
Newton, Michael: *Gaelic in Scottish History and Culture*, Belfast 1997.
Newton, Michael: *A Handbook of the Scottish Gaelic World*, Dublin/Portland (OR) 2000.
O'Flynn, John: »National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting«, in: Biddle, Ian/Knights, Vanessa (Hg.): *Music, National Identity and the Politics of Location*, Aldershot/Burlington (VT) 2007, S. 19–38.
Owen, Claire: *Language and Cultural Identity: Perceptions of the Role of Language in the Construction of Aboriginal Identities*, https://bit.ly/3tpusFP, unveröffentlichte Hochschulschrift, Carleton University Ottawa 2011.
Palmer, Pat/Munro, Aillie/Dobbs, Jack u.a.: »Folk Music in the Music Lesson«, in: Leach, Robert/Palmer, Roy (Hg.): *Folk Music in School*, Cambridge/New York 1978, S. 44–72.
Parman, Susan: »Scottish Crofters – Narratives of Change among Small Landholders in Scotland«, in: Spindler, George/Stockard, Janice E. (Hg.): *Globalization and Change in Fifteen Cultures*, Belmont (CA) 2007, S. 304-334.
Pitts, Stephanie: »Discovering and Affirming Musical Identity through Extracurricular Music-Making in English Secondary Schools«, in: In Green, Lucy (Hg.): *Learning, Teaching and Musical Identity*, Bloomington 2011, S. 227–238.
Porter, James: *The Traditional Music of Britain and Ireland – A Select Bibliography and Research Guide* (Garland Reference Library of the Humanities 807), New York 1989.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Porter, James: »Europe«, in: Myers, Helen (Hg.): *Ethnomusicology – Historical and Regional Studies*, New York/London 1993, S. 215–239.

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

Posen, I. Sheldon: »On Folk Festivals and Kitchens: Questions of Authenticity in the Folksong Revival«, in: Rosenberg, Neil V.: *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 127–136.

Purser, John: *Scotland's Music. A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from Early Times to the Present Day*, Edinburgh 2007.

Ramnarine, Tina K.: *Ilmatar's Inspirations. Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*, Chicago/London 2003.

Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival: Folk-Rock, The Gaelic Language, and the Cultural Politics of the Scottish Islands«, in: Glanz, Christian/Mayer-Hirzberger, Anita: *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotig*, Wien 2014, S. 273–283.

Relich, Mario: »Apollyon's Chasm: The Poetry of Hamish Henderson«, in: Bort, Eberhart (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 123–136.

Robertson, Roland: »Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–220.

Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993.

Rosenberg, Neil V.: »Named-System Revivals«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 177–182.

Rosenberg, Neil V.: »Introduction«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 1–25.

Richards, Eric: *The Highland Clearances – People, Landlords and Rural Turmoil*, Edinburgh 2000.

Russel, Ian/Atkinson, David (Hg.): *Folk Song: Tradition, Revival and Re-Creation*, Aberdeen 2004.

Sawyers, June Skinner: *The Complete Guide to Celtic Music*, London 2000.

Schörken, Rolf: *Begegnungen mit Geschichte*, Stuttgart 1995.

Schröder, Martin: *An t-aos òg agus ceòl – traditionelle Musik in der Rezeption schottischer Sekundarschüler*, München 2010.

Schröder, Martin: »›It Sounds Like a Drunk Man Singing in the Shower!‹: Zur Rezeption traditioneller Musik durch schottische Sekundarschüler«, in: Möller, Hartmut/Schröder, Martin (Hg.): *Musik | Kultur | Wissenschaft*, Essen 2011, S. 177–206.

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.

Schuberth, Richard: *Crossroots*, Moers/Göttingen 2002.

Scott, Priscilla: *›With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause‹: Women in the Gaelic Movement, 1886–1914*, unveröffentlichte Hochschulschrift, Universität Edinburgh, 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Scottish Arts Council: *Does Scotland Need a National Music Development Agency?* (Traditional Music Consultation: Final Report), Edinburgh 1996.

Spencer, Scott: »Traditional Irish Music in the Twenty-first Century: Networks, Technology, and the Negotiation of Authenticity«, in: Brady, Sara/Walsh, Fintan (Hg.): *Crossroads: Performance Studies and Irish Culture*, Basingstoke/New York 2009, S. 59–70.

Seeger, Pete: »Why Folk Music?«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 44–49.

Shapiro, Anne Dhu: »Regional Song Styles: The Scottish Connection«, in: Shapiro, Anne Dhu (Hg.): *Music and Context: Essays for John M. Ward*, Cambridge (MA) 1985, S. 404–417.

Sharp, Cecil: *English Folk-Song: Some Conclusions*, London 1907.

Shaw, Margaret Fay: *From the Alleghenies to the Hebrides*, Edinburgh 2008 [1993].

Shelton, Robert: »Something Happened in America«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 7–44.

Slobin, Mark: »Introduction«, in: Slobin, Mark (Hg.): *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham/London 1996, S. 1–13.

Small, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998.

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.

Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real«: The Representations of Traditional Music in Scottish Tourism*, unveröffentlichte Hochschulschrift, University of Glasgow 2004.

Stokes, Martin: »Introduction«, in: Stokes, Martin (Hg.): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford 1994, S. 1–27.

Stokes, Martin/Bohlman, Philip V. (Hg): *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Lanham (MD)/Oxford 2003.

Stokes, Martin/Bohlman, Philip V.: »Introduction«, in: Stokes, Martin/Bohlman, Philip V. (Hg): *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Lanham (MD)/Oxford 2003, S. 1–26.

Sweers, Britta: »Die Fusion von traditioneller Musik, Folk und Rock – Berührungspunkte zwischen Popularmusikforschung und Ethnomusikologie«, in: Rösing, Helmut/Schneider, Albrecht/Pfleiderer, Martin (Hg.): *Musikwissenschaft und populäre Musik: Versuch einer Bestandsaufnahme* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), Frankfurt a.M. 2002, S. 169–186.

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

Sweers, Britta: *Electric Folk – The Changing Face of English Traditional Music*, Oxford/New York 2005.

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

Sweers, Britta: »The Revival of Traditional Musics in New Contexts: Electric Folk from a Comparative Perspective«, in: Bader, Rolf/Neuhaus, Christiane/Morgenstern, Ulrich

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Hg.): *Concepts, Experiments, and Fieldwork: Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology*, Frankfurt a.M. 2010, S. 351–367.

Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture. The Musical Re-making of Celtic Culture in a Hebridean Festival«, in: Harvey, David C./Jones, Rhys/McInroy, Neil u.a.: *Celtic Geographies. Old Culture, New Times*, London/New York 2002, S. 192–207.

Szwed, John: *The Man Who Recorded the World*, London 2010.

Taylor, Timothy D.: *Global Pop: World Music, World Markets*, New York/London 1997.

The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe. Music and a Sense of Place in a Gaelic Family Song Tradition*, Stornoway 2013.

The Scottish Arts Council: *The Traditional Arts of Scotland* (Report of the Traditional and Folk Arts of Scotland Working Party), Edinburgh 1984.

Thompson, Frank: *The National Mod*, Stornoway 1979.

Thomson, Derick S.: *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983.

Tillis, Steve: *Rethinking Folk Drama*, London 1999.

Trudgill, Peter (Hg.), *Language in the British Isles*, Cambridge 1984.

Tschernokoschewa, Elka: »Hybridity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research«, in: Statelova, Rosemary/Rodel, Angela/Peycheva, Lozanka u.a. (Hg.): *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group »Music and Minorities« in Varna, Bulgaria 2006*, Sofia 2008, S. 13–23.

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.

Turino, Thomas: *Music as Social Life*, Chicago/London 2008.

Tzanelli, Rodanthi: »Cultural Flows«, in: Southern, Dale (Hg.): *Encyclopedia of Consumer Culture*, Los Angeles 2011, S. 384–386.

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

Wallis, Roger/Malm, Krister: *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*, London 1984.

Watson, Roderick (Hg.): *The Poetry of Scotland: Gaelic, Scots and English, 1380–1980*, Edinburgh 2002 [1995].

Welsch, Wolfgang: »Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen«, in: Schneider, Irmela/Thomson, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 67–90.

West, Gary: »Piping and the Folk Revival«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 106–108.

West, Gary: *Voicing Scotland. Folk, Culture, Nation*, Glasgow 2012.

Wilkie, Jim: *Blue Suede Brogans. Scenes from the Secret Life of Scottish Rock Music*, Edinburgh 1991.

Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities: Michelle Shocked and Billy Bragg«, in: Peddie, Ian (Hg.): *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Surrey/Burlington (VT) 2006, S. 30–48.

Woods, Fred: *Folk Revival. The Rediscovery of a National Music*, Poole/Dorset 1979.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Zeitz, Petra: *Rock Star Interviews: Conversations with Leading Performers and Songwriters*, Jefferson (NC) 1993.

Lexikonartikel

Davie, Cedric Thorpe: »Music, Choral«, in: Thomson, Derick S. (Hg.), *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 207.

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

Macaulay, Fred/Macinnes, Paul: »Broadcasting, Gaelic«, in: Thomson, Derick S. (Hg.), *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 26f.

MacInnes, John: »Songs, Waulking, Metres of«, in: Thomson, Derick S. (Hg.), *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 274.

Macinnes, Paul: »Drama, Gaelic«, in: Thomson, Derick S. (Hg.), *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 65f.

MacKinnon, Kenneth/Withers, Charles: »Gaelic Speaking in Scotland, Demographic History«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 109–114.

Macleod, Michelle: »Scottish Gaelic Drama«, in: Koch, John T. (Hg.): *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, Bd. 4, Santa Barbara (CA) 2006, S. 1574f.

McKerrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music«, in: Sturman, Janet L. (Hg.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Los Angeles 2019, S. 1908–1913.

McKerrell, Simon: »Scotland: Modern and Contemporary Performance Practice«, in: Sturman, Janet L. (Hg.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Los Angeles 2019, S. 1913–1918.

Meek, Donald: »MacPherson, Mary«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 191.

Mitchison, Rosalind: »The Clearances«, in: Daiches, David (Hg.), *The New Companion to Scottish Culture*, Edinburgh 1993, S. 52–54.

Murchison, Thomas M.: »An Comunn Gàidhealach«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 48f.

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

Symon, Peter: »Scotland«, in: Horn, David/Laing, Dave/Shepherd, John (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. VII Europe, S. 342–349.

Thomson, Derick S.: »Mac-an-t-Saoir, Donnachadh Bàn«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 159f.

Thomson, Robert L.: »Gaelic: Divergence from Irish and Manx«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 95f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Zeitschriftenaufsätze

Appadurai, Arjan: »Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy«, in: Theory, Culture and Society 7 (1990), S. 295–310.

Bassin, Ethel: »The Debt of Marjory Kennedy Fraser to Frances Tolmie«, in: Transactions of the Gaelic Society of Inverness 39/40 (1963), S. 334–349.

Bassin, Ethel: »Lucy Broadwood, 1858–1929: Her Contribution to the Collection and Study of Gaelic Traditional Song«, in: Scottish Studies 9 (1965), S. 145–152.

Bateman, Meg: »The Landscape of the Gaelic Imagination«, in: International Journal of Heritage Studies 15/2-3 (2009), S. 142–152.

Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival: Concepts between Regression and Emancipation«, in: The World of Music 38/3 (1996), S. 71–86.

Baumann, Max Peter: »The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization«, in: The World of Music 42/3 (2000), S. 121–144.

Bearman, Christopher J.: »Cecil Sharp in Somerset: Some Reflections on the Work of David Harker«, in: Folklore 113/1 (2002), S. 11–34.

Bearman, Christopher J.: »Percy Grainger, the Phonograph and the Folk Song Society«, in: Music & Letters 84/3 (2003), S. 434–455.

Behr, Adam/Brennan, Matt: »The Place of Popular Music in Scotland's Cultural Policy«, in: Cultural Trends 23/3 (2014), S. 169–177.

Blankenhorn, Virginia: »›Griogal Cridhe‹: Aspects of Transmission in the Lament for Griogair Ruadh Mac Griogair of Glen Strae«, in: Scottish Studies 37 (2014), S. 6–36.

Broadwood, Lucy E.: »Introduction to the Tolmie Collection«, in: Journal of the Folk Song Society 4/16 (1911), S. v–xiv.

Bronson, Bertrand Harris: »Folksong and the Modes«, in: The Musical Quarterly 32/1 (1946), S. 37–49.

Brown, Ian/Innes, Sim: »The Use of Some Gaelic Songs and Poetry in The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil«, in: International Journal of Scottish Theatre and Screen 5/2 (2012), S. 27–55.

Bruford, Alan/Macdonald, Mary: »Editorial Notes«, in: Tocher 1 (1971), S. 1.

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

Campbell, Norman: »›Giving Out the Line‹: A Cross-Atlantic Comparison of Two Presbyterian Cultures«, in: Scottish Reformation Society Historical Journal 1 (2011), 241–265.

Chaimbeul, Màri Sìne: »The Sea as an Emotional Landscape in Scottish Gaelic Song«, in: Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium 22 (2002), S. 56–79.

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

Coombs, John: »Marjory Kennedy-Fraser – A Life of Song«, in: Journal of the Sydney Society for Scottish History 11 (2007), S. 23–39.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Collinson, Francis: »Scottish Folkmusic: An Historical Journey«, in: Yearbook of the International Folk Music Council 3 (1971), S. 34–44.

Cormack, Mike: »Problems of Minority Language Broadcasting«, in: European Journal of Communication 8/1 (1993), S. 101–117.

Dembling, Jonathan: »Instrumental Music and Gaelic Revitalization in Scotland and Nova Scotia«, in: International Journal of the Sociology of Language 206 (2010), S. 245–255.

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

Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology«, in: The World of Music 43 (2001), S. 153–169.

Fitzgerald, Jon: »›Halfway‹ Island: The Creative Expression of Identity Markers within The Band from Rockall Project«, in: Shima: The International Journal of Research into Island Cultures 8/2 (2014), S. 89–104.

Fludernik, Monika/Nandi, Miriam: »Hybridität – Theorie und Praxis«, in: Polylog 8 (2001), S. 7–24.

Galloway, John: »Language Shift and Cultural Change in the Gàidhealtachd – What Prospect for the Cultural Identity«, in: Scottish Gaelic Studies 23 (2007), S. 201–212.

Gilchrist, Anne Geddes: »Note on the Modal System of Gaelic Tunes«, in: Journal of the Folk-Song Society 4/16 (1911), S. 150–153.

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

Gregory, David: »Alan Lomax: A Life in Folk Music«, in: Canadian Folk Music/Bulletin de Musique Folklorique Canadienne 36/4 (2002), S. 5–17.

Gregory, David: »Fakesong in an Imagined Village? A Critique of the Harker-Boyes Thesis«, Canadian Folk Music 43/3 (2011), S. 18–26.

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

Hedblom, Folke: »The Institute for Dialect and Folklore Research at Uppsala, Sweden«, in: The Folklore and Folk Music Archivist 3/4 (1961), S. 1–2.

Hofer, Tamás: »The Perception of Tradition in European Ethnology«, in: Journal of Folklore Research 21 (2/3) (1984), S. 133–147.

Johnston, Thomas F.: »The Social Context of Irish Folk Instruments«, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 26/1 (1995), S. 35–59.

Kapchan, Deborah A./Strong, Pauline Turner: »Theorizing the Hybrid«, in: Journal of American Folklore 112/445 (1999), S. 239–253.

Karpeles, Maud: »Definition of Folk Music«, in: Journal of the International Folk Music Council 7 (1955), S. 6–7.

Keegan-Phipps, Simon: »Déjà Vu? Folk Music, Education, and Institutionalization in Contemporary England«, in: Yearbook for Traditional Music 39 (2007), S. 84–107.

Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, in: Ethnomusicology 43/1 (1999), S. 66–85.

Macaulay, Cathlin: »Dipping into the Well: Scottish Oral Tradition Online«, in: Oral Tradition 27/1 (2012), S. 171–186.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MacColl, Ewan: »Ewan MacColl on Hamish«, in: Tocher 43 (1991), S. 13f.
McDonald, Chris/Sparling, Heather: »Interpretations of Tradition: From Gaelic Song to Celtic Pop«, in: Journal of Popular Music Studies 22/3 (2010), S. 309–328.
MacInnes, John: »The Choral Tradition in Scottish Gaelic Songs«, in: Transactions of the Gaelic Society of Inverness 46 (1966), S. 44–65.
MacInnes, John: »The Oral Tradition in Scottish Gaelic Poetry«, Scottish Studies 12 (1968), 29–43.
Maclean, Calum: »Hebridean Traditions«, in: Gwerin 1/1 (1956), S. 21–33.
MacLean, Diane: »Gaelic Television: Building Bricks without Straw«, in: International Journal of Scottish Theatre and Screen 11/1 (2018), S. 6–28.
MacPherson, John A.: »The Development of Gaelic Broadcasting«, in: Transactions of the Gaelic Society of Inverness 61 (1998–2000), S. 251–279.
Martin, Kate/Cormack, Arthur: »Fèisean nan Gàidheal – Strengthening Communities, Transforming Tradition«, in: Concept 13/3 (2003), S. 30–35.
Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity: A Study of Celtic Music Festival Consumers«, in: Journal of Tourism and Cultural Change 6/1 (2008), S. 57–74.
Matheson, William: »Some Early Collectors of Gaelic Folk Song«, in: The Proceedings of the Scottish Anthropological and Folklore Society 5/2 (1955), S. 67–82.
McCulloch, Gordon: »A.K.A. Thurso Berwick: Doon Amang the Eskimos«, in: The Bottle Imp 9 (2011), 5 S.
McGuire, Nancy R.: »Amy Murray's Eriskay Collection«, in: Scottish Gaelic Studies 19 (1999), S. 83–92.
McKean, Thomas: »A Gaelic Songmaker's Response to an English-speaking Nation«, in: Oral Tradition 7/1 (1992), S. 3–27.
McKean, Thomas: »Celtic Music and the Growth of the Fèis Movement in the Scottish Highlands«, in: Western Folklore 57/4 (1998), S. 145–259.
McLaughlin, Noel/McLoone, Martin: »Hybridity and National Musics: The Case of Irish Rock Music«, in: Popular Music 19/2 (2000), S. 181–199.
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.
Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, in: Popular Music 21/2 (2002), S. 209–223.
Moore, Allan: »The End of the Revival: The Folk Aesthetic and Its ›Mutation‹«, in: Popular Music History 4/3 (2009), S. 289–307.
Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival«, in: Folk Music Journal 6/2 (1991), S. 132–168.
Negus, Keith/Velázquez, Patria Román: »Belonging and Detachment: Musical Experience and the Limits of Identity«, in: Poetics 30 (2002), S. 133–145.
Olson, Ian: »The Greig-Duncan Folk Song Collection«, in: Review of Scottish Culture 16 (2002), S. 161–166.
Porter, James: »The Folklore of Northern Scotland: Five Discourses on Cultural Representation«, in: Folklore 109 (1998), S. 1–14.
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.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ramnarine, Tina K.: »Folk Music Education: Initiatives in Finland«, in: Folk Music Journal 7/2 (1996), S. 136–154.

Reichenbach, Herman: »The Tonality of English and Gaelic Folksongs«, in: Music & Letters 19/3 (1938), S. 268–279.

Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, in: The World of Music 38/3 (1996), S. 5–20.

Ronström, Owe: »Revival in Retrospect. The Folk Music and Folk Dance Revival«, in: European Centre for Traditional Culture Bulletin IV (1998), S. 39–42.

Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, in: The World of Music 43 (2001), S. 49–64.

Russel, Ian: »Scotland's Traditional Music and Song as Cultural, Social, and Economic Assets«, in: Journal of Irish and Scottish Studies 2/2 (2009), S. 123–139.

Schröder, Martin: »Die Vermittlung traditioneller Musik an schottischen Sekundarschulen – Zum Zusammenspiel von Rezeptionsverhalten, Rahmenbedingungen und Unterrichtsmethodik«, in: Diskussion Musikpädagogik 67 (2015), S. 47–52.

Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change: Intersections of Pleasure and Politics at a Community Music Festival«, in: Leisure Sciences 30/3 (2008), S. 217–234.

Shoupe, Catherine A.: »Music and Song Traditions in Scotland: Springthyme Records«, in: The Journal of American Folklore 104/412 (1991), S. 182–197.

Stross, Brian: »The Hybrid Metaphor. From Biology to Culture«, in: Journal of American Folklore 112/445 (1999), S. 254–267.

Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland: A Study of Jock Tamson's Bairns«, in: Popular Music 16/2 (1997), S. 203–216.

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

Temperley, Nicholas/Temperley, David: »Music-Language Correlations and the ›Scotch Snap‹«, in: Music Perception 29 (2011), S. 51–63.

Thomson, Derick: »The Gaelic Oral Tradition«, in: The Proceedings of the Scottish Anthropological and Folklore Society 5/1 (1954), S. 1–17.

Tolmie, Frances: »Tolmie Collection of Gaelic Song«, in: Journal of the Folk Song Society 4/16 (1911), S. 145–276 [nachgedruckt als: *One Hundred and Five Songs of Occupation from the Western Isles of Scotland*, Ceredigion, 1997].

Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness«, in: Études Écossaises 18 (2016), S. 133–149.

Važanová-Horáková, Jadranka: »Transformation of Folk Music Traditions in the Villages around Bratislava, Slovakia«, in: The World of Music 38/3 (1996), S. 37–50.

Wallace, Anthony F. C.: »Revitalization Movements«, in: American Anthropologist 58 (1956), S. 264–281.

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

Weiss, Sarah: »Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music«, in: Ethnomusicology 58/3 (2014), S. 506–525.

Wiseman, Andrew: »The Little One of the Big Heart: Calum Iain Maclean (1915–1960)«, in: History Scotland 11/6 (2011), S. 30–35.

Yazdiha, Haj: »Conceptualizing Hybridity: Deconstructing Boundaries through the Hybrid«, in: Formations 1/1 (2010), S. 31–38.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Journalistische Artikel

Adams, Rob: »Battle Shape«, in: Folk Roots 97 (1991), S. 25–27.
Adams, Rob: »Dr. Ian Green«, in: The Living Tradition 69 (2006), S. 20–23.
Anderson, Ian/Holland, Maggie/Walton, Bob: »A Thin Slice of Gaughan«, in: Southern Rag 18 (1983), S. 13–17.
Anderson, Ian: »The Editor's Box«, in: fRoots 252 (2004), S. 13.
Anderson, Ian: »Pages of Ages«, in: fRoots 324 (2010), S. 40–43.
Austin-Burr, Su: »Runrig Uncovered?« (Leserbrief), in: Folk Roots 145 (1995), S. 81.
Beattie, Bryan: »Adult Feis Rois«, in: The Living Tradition 7 (1994), S. 50f.
Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, in: The New Edinburgh Review 33 (1978), S. 24–26.
Black, Kevin: »Alba«, in: Folk Review 6/1 (1976), S. 14f.
Bruford, Allan/Blankenhorn, Virginia: »Gaelic Songs«, in: Folk Review 8/5 (1979), S. 8–14.
Burke, David: »Gael Force«, in: Rock'n'Reel 2/7 (2008), S. 50–52.
Campbell, John Lorne: »Gaelic Folk-Songs: Work of Collectors«, in: The Scotsman, 17. September 1949, S. 9.
Campbell, Lorna: »Connecting Up«, in: fRoots 238 (2003), S. 30f.
Campbell, Lorna: »Celtic Connections Festival«, in: The Living Tradition 51 (2003), S. 34–36.
Carroll, Jim/Mackenzie, Pat: »Where Have All the Folk Songs Gone?«, in: The Living Tradition 36 (2000), S. 4f.
Charridge, Alan: »Folk Rock Plugged« (Leserbrief), in: Folk Roots 145 (1995), S. 81.
Choineagan, Magaidh: »Recovery: Athbheothachadh ga Rireabh!«, in: West Highland Free Press, 09. Oktober 1981, S. 3.
Cooke, Peter: »School of Scottish Studies« (Leserbrief), in: The Living Tradition 53 (2003), S. 6–8.
Cooper, Kevin: »Capercaillie«, in: The Living Tradition 8 (1994/1995), S. 8.
Cords, Suzanne: »James Grant, Karen Matheson und Donald Shaw«, in: Folker 3 (2003), S. 23–25.
Dalcis, Vera: »Homeless Folk Rock« (Leserbrief), in: Folk Roots 142 (1995), S. 113.
Devine, Laurie: »Runrig«, in: Dirty Linen 37 (1991/1992), S. 52–55.
Dewar, Dave: »The Full Monty with Clothes on!«, in: The Living Tradition 27 (1998), S. 32f.
Dexter, Kerry: »Julie Fowlis. The Songs from Home«, in: Dirty Linen 140 (2009), S. 20–23.
Douglas, Blair: »›Harmless Music‹ Stifling Change«, in: West Highland Free Press, 12. März 1982, S. 3.
Douglas, Sheila: »Scottish Political Song. A Review of the Last Three Decades«, in: The Living Tradition 6 (1994), S. 50.
Douglas, Sheila: »Scottish Music by Degrees«, in: The Living Tradition 27 (1998), S. 68f.
Fairley, Jan: »Poetry & Politics«, in: Folk Roots 63 (1988), S. 29–31.
Fulton, Rick: »Reach for the Skye«, in: Daily Record, 29. Januar 2016, S. 43–45.
Garrett, David: »From Jig to Runrig«, in: West Highland Free Press, 18. Juli 1980, S. 2.
Gibson, Rob: »Positive Welsh Bilingual Programmes«, in: West Highland Free Press, 28. November 1975, S. 7.
Gilchrist, Jim: »Skyerockers' Last Launch«, in: The Scotsman, 30. Januar 2016, S. 22f.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gunn, Campbell: »On the Road with Runrig«, in: The Scots Magazine 137/5 [New Series] (1992), S. 485–490.
Harper, Colin: »Nahoo to You Too«, in: Folk Roots 180 (1998), S. 19f.
Hedgeland, Neil: »The Highland Heritage«, in: Folk Roots 39 (1986), S. 25–27.
Hedgeland, Neil: »The Ossian Decade«, in: Folk Roots 45 (1987), S. 13f.
Hedgeland, Neil: »Guys & Gaels«, in Folk Roots 82 (1990), S. 17–19.
Hedgeland, Neil: »Capercaillie« (Live Review), Folk Roots 58 (1988), S. 77.
Hedgeland, Neil: »A Good Gaelic Grouse«, in: Folk Roots 102 (1991), S. 34–37.
Hedgeland, Neil: »Delirium«, in: Folk Roots 102 (1991), S. 38f.
Henderson, Hamish: »Freedom Becomes People«, in: Chapman 42 Vol. 8/5 (1985), S. 1.
Heywood, Pete: »Gaelic Women«, in: The Living Tradition 37 (2000), S. 28–30.
Heywood, Pete: »Wolfstone«, in: The Living Tradition 43 (2001), S. 30–32.
Heywood, Pete: »Blas 2007«, in: The Living Tradition 76 (2007), S. 24f.
Heywood, Pete: »The Clutha«, in: The Living Tradition 105 (2014), S. 18–20.
Hunt, Ken: »Tracking Tradition«, in Folk Roots 127/128 (1994), S. 56f.
Hutchinson, Roger: »›Calum's Road‹ – Happy Ending in Sight?«, in: West Highland Free Press, 16. Februar 1979, S. 5.
Hutchinson, Roger: »Feis Bharraidh – A Feast of Music«, in West Highland Free Press, 10. Juli 1981, S. 3.
Hutchinson, Roger: »New Life for the Sabhal Mor«, in: West Highland Free Press, 23. Juli 1982, S. 5.
Hussey, D.: »Ignore(ance)?« (Leserbrief), in: Folk Roots 122 (1993), S. 65f.
Irwin, Colin: »Reeling in the Limelight«, in: Melody Maker, 10. Juni 1978, S. 54.
Irwin, Colin: »Sounding Off«, in: Southern Rag 13 (1982), S. 9.
Irwin, Colin: »Battlefield Rising«, in: Folk Roots 34 (1986), S. 11–13.
Irwin, Colin: »Get Out Clause«, in: Folk Roots 114 (1992), S. 12.
Irwin, Colin: »Karen on«, in: Folk Roots 163/164 (1997), S. 19f.
Irwin, Colin: »Beautiful Wasteland«, in: Folk Roots 172 (1997), S. 52.
Irwin, Colin: »Gaelic World«, in: Folk Roots 175/176 (1998), S. 49–53.
Irwin, Colin: »The Flute Route«, in: fRoots 324 (2010), S. 45–49.
James, Paul: »Sounding Off«, in: Southern Rag 22 (1984), S. 9.
Jenner, Alice: »Fèis Rois. Blazing a Cèilidh Trail«, in: The Living Tradition 48 (2002), S. 58.
Jones, Simon: »Bands on the Run«, in Southern Rag 15 (1983), S. 23.
Jones, Simon: »Run Rig Heartland«, in Folk Roots 32 (1986), S. 35.
Jones, Simon: »It's Really Wizard«, in: Folk Roots 39 (1986), S. 11–13.
Jones, Simon: »Searchlight«, in: Folk Roots 78 (1989), S. 36.
Jones, Simon: »The Big Wheel«, in: Folk Roots 99 (1991), S. 37.
Jones, Simon: »Amazing Things«, in: Folk Roots 122 (1993), S. 41.
Jones, Simon: »Something Fishy«, in: Folk Roots 205 (2000), S. 14.
Kamp, Mike: »Das Phänomen Runrig«, in: Folker 4 (2004), S. 20–24.
Kennedy, Mabel: »The Glasgow Letter«, in: West Highland Free Press, 25. Mai 1973, S. 2.
Koritsas, Debbie: »Karen Matheson«, in: The Living Tradition 75 (2007), S. 38–41.
Koritsas, Debbie: »Mike McGoldrick«, in: The Living Tradition 75 (2007) S. 30–32.
Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart. Choosing the Road Less Travelled?«, in: The Living Tradition 80 (2008), S. 18–22.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Koritsas, Debbie: »Hebridean Celtic Festival«, in: The Living Tradition 81 (2008), S. 58–60.
Lewis, Malcolm: »Runrig«, in: Record Collector 172 (1993), S. 32–36.
Lovegrove, David: »Folk/Rock« (Leserbrief), in: Folk Roots 65 (1988), S. 66.
MacDonald, Martin: »Fir Chlis Are on the Road Again«, in: West Highland Free Press, 18. Januar 1980, S. 3.
MacFarlane, Jim: »Connections for All«, in: The Living Tradition 21 (1997), S. 57.
Macfarlane, Murdo: »Forty Years On. Impressions of the U.S.A.«, in: West Highland Free Press, 14. Februar 1975, S. 7.
MacIver, Iain: »Are Runrig in Danger of Losing Their Highland Connection?«, in: West Highland Free Press, 13. Dezember 1985, S. 15.
MacKenzie, Chris: »Beautiful Wasteland«, in: The Living Tradition 24 (1997), S. 44.
MacKenzie, Eilidh/Macdonald, Murdo: »The Highland Connection«, in: Glasgow University Guardian, 06. Februar 1986, S. 9.
MacNaughton, Adam: »Hamish Henderson – Folk Hero«, in Chapman 42 (1985), S. 22–29.
MacNeacail, Aonghas: »Gaelic Music Looking Beyond the Tradition«, in: West Highland Free Press, 16. Juni, 1978, S. 3.
MacNeacail, Aonghas: »Fir-Chlis Take to the Stage«, in: West Highland Free Press, 29. September 1978, S. 3.
MacNeacail, Aonghas: »The Highland Connection«, in: West Highland Free Press, 02. November 1979, S. 3.
MacPhail, Angus: »Runrig: Case for the Defence« (Leserbrief), in: The Living Tradition 61 (2005), S. 5f.
Mac Thomais, Frang: »Gaelic Broadcasting – A Significant Step«, in: West Highland Free Press, 02. Juni 1972, S. 2.
Mathieson, Kenny: »Celtic Connections«, Folk Roots 154 (1996), S. 77.
Mathieson, Kenny: »Celtic Connections«, in: Folk Roots 166 (1997), S. 76.
McCormack, Ian: »Two ›Firsts‹ for Run Rig: Across the Atlantic, and over to the East«, in: West Highland Free Press, 03. Juli 1987, S. unb.
McGrail, Steve: »Michael McGoldrick Goes Back to His Roots«, in: The Living Tradition 44 (2001), S. 24–26.
McGrail, Steve: »Plockton. A Centre of Excellence«, in: The Living Tradition 48 (2002), S. 22–24.
McGrail, Steve: »Capercaillie«, in: The Living Tradition 51 (2003), S. 32f.
McGrail, Steve: »Celtic Connections. Kids Gain from Cultural Connections«, in: The Living Tradition 54 (2004), S. 38–40.
McGrail, Steve: »Mary Smith. The Singer from the Singing Island«, in: The Living Tradition 80 (2006), S. 22f.
McKay, Andrew: »Gaelic Rock Band Have Inverness Date«, in: Aberdeen Press and Journal, 19. Oktober 1979, S. 5.
Mervis, Scott: »Fast-rising Scottish Band Has Irish Flair«, in: Pittsburgh Post-Gazette, 29. Februar 1988, S. 16.
Morton, Tom: »High Land, Hard Reign«, in: Melody Maker, 08. Februar 1986, S. 30.
Murray, Alan: »On the Tracks«, in: fRoots 218/219 (2001), S. 57–59.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Newell, Roger: »The Wind Cries Morag«, in: Bassist (May 1997), S. 22–24.
Nickson, Chris: »The Top Fifty«, in: fRoots 283/284 (2007), S. 45–47.
O'Regan, John: »The Tizer Test – Na hOganaich«, in: The Living Tradition 11 (1995), S. 32f.
o. V.: »Mo Chailin Dileas Donn – My Faithful Auburn Maid«, in: Celtic Monthly 4/12 (1896), S. 229.
o. V.: »Hebridean Songs«, in: British Musician and Musical News 6/50 (1930), S. 83.
o. V.: »Ian Noble Talks of His Skye Plans«, in: West Highland Free Press, 13. Oktober 1972, S. 12.
o. V.: »Faroes Party Sets Off«, in: West Highland Free Press, 27. Oktober 1972, S. 3.
o. V.: »It's All Go for Na h'Oganaich«, in: West Highland Free Press, 27. Oktober 1972, S. 11.
o. V. »Gaelic Road Signs Move by Landowner«, in: West Highland Free Press, 09. Februar 1973, S. 1.
o. V.: »A Gaelic No to Mr Noble«, in: West Highland Free Press, 09. März 1973, S. 1.
o. V.: »Mr Noble Will Not Write Off Road Signs«, in: West Highland Free Press, 16. März 1973, S. 1.
o. V.: »Major Plans for Ostaig«, in: West Highland Free Press, 21. September 1973, S. 3.
o. V.: »Grand Ceilidh in Kyleakin Hall«, in: West Highland Free Press, 28. Dezember 1973, S. 6.
o. V.: »Na h'Oganaich Hit the High-spots«, in: West Highland Free Press, 19. April 1974, S. 3.
o. V.: »At Dornie and Ostaig«, in: West Highland Free Press, 19. Juli 1974, S. 4.
o. V.: Beitrag über Na h-Òganaich-Tour (o. T.) in: West Highland Free Press, 03. Januar 1975, S. 2.
o. V.: »Gaels Snubbed by BBC«, in: West Highland Free Press, 09. Mai, 1975, S. 4.
o. V.: »Bonn Comhraidh Goes Pan-Celtic«, in: West Highland Free Press, 06. Juni 1975, S. 7.
o. V.: »Alan Stivell and Na h-Òganaich«, in: West Highland Free Press, 05. März 1976, S. 5.
o. V.: »Radio Highland Takes the Air«, in: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 3.
o. V.: »Donnie, Mairead agus Seumas an Cat«, in: West Highland Free Press, 30. Juli 1976, S. 1.
o. V.: »o. T.«, in: West Highland Free Press, 13. Mai 1977, S. 1.
o. V.: »Pan Celts Have a Ball«, in: West Highland Free Press, 20. Mai 1977, S. 5.
o. V.: »Gaelic Power…The Signs of Success Are There«, in: West Highland Free Press, 28. Oktober 1977, S. 5.
o. V.: »Fir-Chlis Poised for Take-off«, in: West Highland Free Press, 07. April 1978, S. 5.
o. V.: »Run-Rig Aim to Set Feet on Tapping!«, in: West Highland Free Press, 14. Juli 1978, S. 3.
o. V.: »The First Edinburgh Folk Festival« (Festivalanzeige des Scottish Tourist Board), in: Melody Maker, 17. Februar 1979, S. 53.
o. V.: »The Edinburgh Folk Festival«, in Folk Review 8/3 (1979), S. 10–12.
o. V.: »The Achievement of Radio nan Eilean«, in: West Highland Free Press, 05. Oktober 1979, S. 5.
o. V.: »Throw out a Lifeline to Gaelic«, in: West Highland Free Press, 14. März 1980, S. 1, 5.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

o. V.: »Feis Bharraidh – A Success Story throughout the Year«, in: West Highland Free Press, 27. November 1981, S. 7.
o. V.: »The Big Wheel«, in: Melody Maker, 29. Juni 1991, S. 30.
o. V.: »More Opportunities for Traditional Music Study at Degree Level«, in: The Living Tradition 69 (2006), S. 7.
o. V.: »London Fèis«, in: The Living Tradition 74 (2007), S. 10.
o. V.: »Roses And Tears«, in: fRoots 300 (2008), S. 87.
o. V.: »All Things Must…«, in: The Living Tradition 87 (2011), 24–28.
Paterson, Mike: »Piobaireachd's Gaelic Soul«, in: The Living Tradition 19 (1997), S. 38f.
Peters, Brian: »Club Death«, in: Folk Roots 136 (1994), S. 28–31.
Ross, Mairead: »Fir Chlis: The First of Its Kind?«, in: West Highland Free Press, 23. Dezember 1977, S. 2f.
Ross, Peter: »The Unlikely Lads«, in: The Herald, 11. August 2018, S. 12–17.
Ross, Stuart: »Donald Shaw's Harvest«, in: The Living Tradition 55 (2004), S. 62.
Shanks, Mandy: »Interviews«, in: Sidetaulk – Official Capercaillie Tour Programme (1999), S. 7.
Smith, Emily: »Battlefield Band in America«, in: The Living Tradition 11 (1995), S. 30f.
Smith, Vic: »Peerie Willie Johnson«, in: fRoots 292 (2007), S. 23.
Sofranko, Denise: »Talitha Mackenzie. The Voice of Sòlas«, in: Dirty Linen 54 (1994), S. 30–32.
Sutton, Mike: »Skiffle – Past, Present and … Future?«, in: The Living Tradition 73 (2007), S. 20–22.
Turauskis, Mark: »A Scottish Sample«, in: Folk Roots 143 (1995), S. 19.
Urpeth, Peter: »Flower of Barra«, in: fRoots 191 (1999), S. 35–39.
Urpeth, Peter: »The Compelling Gift. The Music of Christine Primrose«, in: The Living Tradition 45 (2001), S. 20–23.
Wallis, Geoff: »Days of Giants«, in: fRoots 253 (2004), S. 61–65.
Walton, Bob: »Sidewaulk«, in: Folk Roots 71 (1989), S. 43.
Walton, Bob: »A Nuclear Jimmy Shand?«, in Folk Roots 81 (1990), S. 36–39.
Walton, Bob: »Secret People«, in: Folk Roots 124 (1993), S. 42.
Walton, Bob: »Secret People II – The Remix«, in: Folk Roots 137 (1994), S. 51.
Williams, Terry: »Music to Our Ears«, in: Scots Magazine 167/2 (2007), S. 114–118.
Wilson, Brian: »Brian Wilson Writes«, in: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 2.
Wilson, Brian: »Run Rig Six Years On«, in: West Highland Free Press, 18. April 1980, S. 3.
Wilson, Brian: »New Songs, and a Fresh Start: Run Rig are Back with *Heartland*«, in: West Highland Free Press, 6. Dezember 1985, S. 5.
Winter, Eric: »The Big Ewan«, in: Folk Roots 79/80 (1990), S. 31f.
Winter, Eric: »Skiffle Not Stiffle«, in: Folk Roots 172 (1997), S. 23.
Wilson, Sue: »Capercaillie«, in: Songlines 46 (2007), S. 48f.
Witham, Keith: »Runrig«, in: The Living Tradition 34 (1999), S. 30–32.
Wood, Pete: »Are the Folk Clubs Doomed, and… Does It Matter?«, in: The Living Tradition 72 (2007), S. 26–29.
Woods, Fred: »The Present of the Past«, in: Folk Review 6/12 (1977), S. 10–13.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sonstige Publikationen

Fèisean nan Gàidheal: »Faileas« (Newsletter), Issue 26 (September 2007).
Scottish Folk Directory 1/11 (April 1988).

Internetquellen

Adams, Rob: »Capercaillie – Karen Matheson on the First 30 Years«, www.robadamsjournalist.com/capercaillie.asp, Stand: 27.03.2018.

Adams, Rob: »Cream of the Gaels«, https://www.heraldscotland.com/news/12624086.cream-of-the-gaels/, Stand: 06.11.2020.

Åkesson, Ingrid: »Recreation, Reshaping, and Renewal among Contemporary Swedish Folk Singers«, in: STM Online 9 (2006), http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:349799/FULLTEXT01.pdf, 20 Seiten.

An Comunn Gàidhealach: *Programme of the Annual National Mòd*, Inverness 1893–2015, https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/127136824, Stand: 15.02.2021.

An Comunn Gàidhealach: »Mòd 2018 Prescribed Pieces Junior«, https://www.ancomunn.co.uk/store/past-prescribed-pieces/mod-2018-prescribed-pieces/junior.html, Stand: 15.02.2021.

An Comunn Gàidhealach: »Mòd 2021 Prescribed Pieces Senior Choral«, https://www.ancomunn.co.uk/store/senior-choral.html, Stand: 16.02.2021.

Association for Cultural Equity: www.culturalequity.org/index.php, Stand: 03.03.2014.

ARD: »Livemusik: Runrig«, https://www.ardmediathek.de/tv/Morgenmagazin/Livemusik-Runrig/Das-Erste/Video?bcastId=435054&documentId=53071508, Stand: 18.09.2018.

Baumann, Max Peter: »The Charango as Transcultural Icon of Andean Music«, in: Trans 8 (2004), www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music, Stand: 14.10.2014.

BBC Alba: »Bliadhna nan Òran«, www.bbc.co.uk/alba/oran/, Stand: 08.12.2020.

BBC Radio nan Gàidheal: BBC Radio nan Gàidheal Service Licence (April 2016), https://bit.ly/3g6HLG1, Stand: 01.12.2020.

BBC Radio Scotland: »Take the Floor – Capercaillie Interview«, https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p01y45j7, Stand: 25.03.2021.

Beattie, Bryan/Westbrook, Steve/Anderson, Sandy u.a.: *The Social and Economic Impact of the Arts in the Western Isles* (A Report for Comhairle nan Eilean Siar and Western Isles Enterprise 2004), https://bit.ly/365kwJo, Stand: 24.09.2020.

Brewer, Jane: »Waulking and Waulking Songs from the Outer Hebrides«, https://kvinderimusik.dk/wp-content/uploads/2015/04/waulkingandwaulkingsongsfromtheouterhebridesafjanebrewer.pdf, Stand: 04.09.2019.

Broad, Stephen/France, Jacqueline: *25 Years of the Fèisean. The Participants' Story: Attitudinal Research on the Fèis Movement in Scotland*, https://www.feisean.org/wp-content/uploads/25-Years-of-Feisean.pdf, Stand: 21.09.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bucakli, Özkan/Reuter, Julia: »Grenzen der Hybridisierung«, http://docplayer.org/21824511-Oezkan-bucakli-julia-reuter-grenzen-der-hybridisierung.html, Stand: 07.05.2020.

Burnett, Ian: »Interview with Malcolm Jones«, Facebook-Post vom 19.06.2016, Transkript unter https://bit.ly/3kHwtfm, Stand: 13.02.2020.

Burns, Robert: *The Scots Musical Museum*, herausgegeben von James Johnson, Bd. 4, London/Edinburgh 1792, https://deriv.nls.uk/dcn23/8779/87798002.23.pdf, Stand: 19.11.2020.

Candlish, Jane: »Scottish Island Music Festival Generates £20million in 20 Years«, in: The Press and Journal, 09. Juli 2015, https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/inverness/632613/scottish-island-music-festival-generates-20million-20-years/, Stand: 26.10.2020.

Cambridge Live: https://www.cambridgelive.org.uk/folk-festival/folk-festival/folk-festival/history/past-artists/1980-1989, Stand: 20.10.2020.

Campbell, Allan: »Gaelic Broadcasting: Issues, Challenges and the Way Forward« (Report from Gaelic Broadcasting Conference, Edinburgh, 15 March 2016), https://www.ed.ac.uk/files/atoms/files/broadcasting_conference_report_-_english_version.pdf, Stand: 02.12.2020.

Capercaillie: www.capercaillie.co.uk/, Stand: 09.03.2018.

Celtic Connections: »Celtic Connections 2019 Ends on a High Note«, https://www.celticconnections.com/news/celtic-connections-2019-ends-on-a-high-note/, Stand: 27.10.2020.

Chalmers, Douglas/Danson, Mike: *The Economic Impact of Gaelic Arts and Culture within Glasgow* (A Report for Glasgow City Council 2009), https://bit.ly/327rgnl, Stand: 28.10.2020.

Cheape, Hugh: »Obituary: John Lorne Campbell«, in: The Independent, 02. Mai 1996, www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-john-lorne-campbell-1345284.html, Stand: 25.09.2013.

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

Comunn Gàidhlig Astràilia: Interview mit Margaret MacLeod, https://www.ozgaelic.org/Interviews.html, Stand: 04.11.2014.

Cormack, Arthur: https://www.facebook.com/arthur.cormack/posts/10159406547227782, Stand: 12.03.2021.

Cunningham, Phil: »My Life in Five Songs«, S06E05: Calum Macdonald, 23.02.2014, www.bbc.co.uk/programmes/b03vd216, Stand: 01.03.2014.

Dean-Myatt, William: »Beltona Records and Their Role in Recording Scottish Music«, in: Musical Traditions Magazine, Artikel-Nr. 135, 16.01.2004, www.mustrad.org.uk/articles/beltona.htm, Stand: 20.01.2016.

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

Dean-Myatt, William: »Introduction«, in: *A Scottish Vernacular Discography, 1888–1960*, https://www.nls.uk/media-u4/1056583/introductions.pdf, Stand: 17.11.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dean-Myatt, William: *A Scottish Vernacular Discography, 1888–1960*, »Discography Section 16: McKechnie–Masterton«, https://www.nls.uk/media-4u/1056445/section-16-mckechnie-masterton.pdf, Stand: 01.12.2020.

Education Scotland: *Principles and Practice*, https://education.gov.scot/Documents/expressive-arts-pp.pdf, Stand: 20.12.2020.

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

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

Eydmann, Stuart/Hoy, Derek: »Margaret Kennedy«, in: RareTunes. An Archive of Scottish Sound, https://raretunes.org/margaret-kennedy/, Stand: 06.11.2020.

Eydmann, Stuart/Witcher, Hélène: »Seeking Hèloïse Russell-Fergusson«, https://raretunesdotnet.files.wordpress.com/2020/03/raretunes-russell-fergusson-eydmann-and-witcher-paper.pdf, Stand: 10.11.2020.

Fèisean nan Gàidheal: https://www.feisean.org/en/, Stand: 08.09.2020.

Fèisean nan Gàidheal: *Annual Report 2020*, https://www.feisean.org/wp-content/uploads/Annual-Report-2020-English.pdf, S. 11, Stand: 08.09.2020.

Fèisean nan Gàidheal: *Programme Plan 2018–2021*, https://www.feisean.org/wp-content/uploads/FnG-ProgrammePlan201821.pdf, Stand: 08.09.2020.

Fèisean nan Gàidheal: »Fèis YMI« (2007), https://www.feisean.org/wp-content/uploads/ICOCuairtLitir.pdf, Stand: 21.12.2020.

Fèis Rois: https://www.feisrois.org, Stand: 21.12.2020.

Fèis Rois: »Tutor Views. Traditional Youth Music« (2020), https://www.feisrois.org/wp-content/uploads/2020/08/Tutor-Views-June2020.pdf, Stand: 21.12.2020.

Fox, Colin: »Time for a People's Festival«, in: Frontline 5/1 (2001), www.redflag.org.uk/frontline/five/05festival.html, Stand: 27.02.2014.

Gatherer, Nigel: »Scottish Folk Groups«, www.nigelgatherer.com/perf/group.html, Stand: 27.10.2014.

Gaisberg, Fred: *The Fred Gaisberg Diaries. Part 1: USA & Europe (1898–1902)*, herausgegeben von Hugo Strötbaum, 2010, S. 25, www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_1.pdf, Stand: 20.01.2016.

Gallacher, Alex: »Mànran – Help Get Their Gaelic Song in the UK Top 40«, https://www.folkradio.co.uk/2011/01/manran-gaelic-song-in-the-uk-top-40/, Stand: 30.01.2021.

Gaughan, Dick: »Both Sides the Tweed«, www.dickgaughan.co.uk/songs/texts/tweed.html, Stand: 24.04.2017.

Gilchrist, Jim: »Capercaillie, 30 This Year, Had an Unusual Start«, in: The Scotsman, 09. November 2013, www.scotsman.com/what-s-on/music/capercaillie-30-this-year-had-an-unusual-start-1-3181705, Stand: 10.11.2014.

Gilchrist, Jim: »John ›Seonaidh Beag‹ Macmillan«, https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/john-seonaidh-beag-macmillan/, Stand: 22.04.2016.

Gilchrist, Jim: »Ossian«, https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/ossian/, Stand: 04.02.2019.

Gillies, William: »John Lorne Campbell«, www.royalsoced.org.uk/cms/files/fellows/obits_alpha/campbell_john.pdf, Stand: 25.09.2013.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Glasgow Islay Association: »The Gaels and Glasgow«, www.ileach.co.uk/glasgow-islay/history/index.html, Stand: 05.03.2021.

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

Gregory, David E.: »Lomax in London: Alan Lomax, the BBC and the Folk-Song Revival in England, 1950–1958«, in: Folk Music Journal 8/2 (2002), S. 136–169, www.bluegrassmessengers.com/lomax-in-london-1950-1958.aspx, Stand: 29.02.2016.

Hands up for Trad: »Na h'Oganaich«, https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/na-hoganaich/, Stand: 27.03.2018.

Hands up for Trad: »Runrig«, https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/runrig/, Stand: 02.12.2016.

Herder, Johann Gottfried: *Volkslieder*. Zweiter Theil, Leipzig 1779, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10110907_00023.html, Stand: 07.07.2021.

Highlands and Islands Enterprise: *Ar Stòras Gàidhlig. Sgrùdadh-cùise: Fèis HebCelt*, https://bit.ly/36a5W1I, Stand: 04.11.2020.

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.

Howard, Ali: »In My Mother's Tongue«, in: The Herald, 10. August 2014, www.heraldscotland.com/arts_ents/13174154.In_my_mother_s_tongue/, Stand: 09.02.2016.

Islay Festival Committee: https://www.islayfestival.com/about/, Stand: 26.10.2020.

Jobson, Jonny: »Maeve Mackinnon on Gaelic, New Album Strì, and Feminism«, https://www.thenational.scot/news/16036110.maeve-mackinnon-gaelic-new-album-stri-feminism/, Stand: 29.09.2020.

Jobson, Jonny: »Sian's Debut Album Rekindles Work of Women from Gaelic Poetry«, https://www.thenational.scot/news/18280924.sians-debut-album-rekindles-work-women-gaelic-poetry/, Stand: 01.02.2021.

Keith, Jeremy: »The Session«, https://thesession.org/, Stand: 15.02.2021.

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

Lang, Alison/McLeod, Wilson: »Gaelic Culture for Sale: Language Dynamics in the Marketing of Gaelic Music«, University of Edinburgh Research Paper, Edinburgh 2005, www.poileasaidh.celtscot.ed.ac.uk/Lang%20McLeod%20mercator.pdf, Stand: 16.03.2018.

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

Loughran, Anne: *Gaelic Literature of the Isle of Skye: An Annotated Bibliography*, www.skyelit.co.uk/, Stand: 15.01.2018.

Mànran: https://www.facebook.com/ManranOfficial/posts/3713182218720480, Facebook-Post vom 17.01.2021, Stand: 30.01.2021.

Mac an Tailleir, Iain: »Ainmean-àite le Buidheachas do dh‹ Iain Mac an Tailleir/Placenames Collected by Iain Mac an Tailleir«, https://www.parliament.scot/Gaelic/placenamesP-Z.pdf, Stand: 15.04.2020.

Mack, Ann: »New Gaelic Ambassador Janet Has Championed the Cause All Her Life«, in: The Press and Journal vom 14. Oktober 2017, https://www.pressandjournal.co.uk/fp

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

/news/highlands/1340972/mod-page-new-gaelic-ambassador-janet-has-championed-the-cause-all-her-life/, Stand: 16.12.2019.

MacKinnon, Kenneth: »A Century on the Census: Gaelic in Twentieth Century Focus«, https://www.gla.ac.uk/schools/critical/aboutus/resources/stella/projects/starn/language/gaelic-and-scots-in-harmony/a-century-on-the-census/, Stand: 17.04.2020.

MacPhail, Angus: »MacPhail: Poetic Tribute to Runrig«, https://www.obantimes.co.uk/2018/08/16/macphail-poetic-tribute-to-runrig/, Stand: 12.03.2021.

McEwan-Fujita: »Scottish Gaelic and Social Identity in Contemporary Scotland« (1997), https://bit.ly/2OBo1kn, Stand: 15.03.2021, 21 Seiten.

McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, in: Scottish Music Review 2/1 (2011), http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.856.7490&rep=rep1&type=pdf, Stand: 07.01.2020.

McKerrell, Simon: »Traditional Arts and the State. The Scottish Case«, https://bit.ly/39FjkOf (veröffentlicht in Cultural Trends 23/3 [2014], S. 159–168), Stand: 02.02.2021.

McLoone, Martin: »Folk-Rock-Trad Hybrids«, https://www.academia.edu/7187934/Folk_Rock_Trad_Hybrids, Stand: 03.07.2021.

MG Alba: Annual Report & Statement of Accounts 19/20 (Juni 2020), www.mgalba.com/downloads/reports/annual-report-19-20.pdf, Stand: 05.12.2020.

Miller, Jo/Duesenberry, Peggy: »Where Are They Now? The First Graduates of the BA (Scottish Music) Degree« (Paper presented at *True North* Palatine Conference, Perth College, UK, June 2007), https://documents.advance-he.ac.uk/download/file/2142, Stand: 08.12.2020.

Miller, Sheila: »Ian Campbell Obituary«, https://www.theguardian.com/music/2012/nov/28/ian-campbell, Stand: 05.03.2021.

Milligan, Lindsay/Danson, Mike/Chalmers, Douglas u.a.: »BBC Alba's Contributions to Gaelic Language Planning Efforts for Reversing Language Shift« (2011), https://www.academia.edu/16347659/BBC_ALBAs_contributions_to_Gaelic_language_planning_efforts_for_reversing_language_shift, Stand: 03.12.2020.

Mortensen, Erling: http://runrig.rocks/index.html, Stand: 10.05.2016.

Munro, Donnie: »Story«, www.donniemunro.co.uk/story.html, Stand: 30.08.2016.

NASA: »STS-107 Wake-up Calls«, http://spaceflight.nasa.gov/gallery/audio/shuttle/sts-107/html/ndxpage1.html, Stand: 08.12.2016.

National Library of Scotland: »Ceòl nan Gàidheal«, https://digital.nls.uk/learning/ceol-nan-gaidheal/english/digital-collections/index.html, Stand: 07.07.2021.

National Records of Scotland: *Scotland's Census 2011: Gaelic Analytical Report (1)*, https://www.scotlandscensus.gov.uk/documents/census2021/Scotlands_Census_2011_Gaelic_Report_Part_1.pdf, Stand: 03.02.2021.

Newell, William Wells: »Gaelic Folk-Music«, in: The Cambridge Tribune, 25. November 1905, S. 4, http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Tribune19051125-01.2.42, Stand: 02.09.2013.

Official Charts: »Amazing Things«, www.officialcharts.com/search/albums/amazing%20things/, Stand: 22.08.2016.

Official Charts: »An Ubhal as Àirde«, www.officialcharts.com/search/singles/an%20ubhal%20as%20airde%20(the%20highest%20apple)/, Stand: 22.08.2016.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Official Charts: »A Prince among Islands«, www.officialcharts.com/search/singles/a%20prince%20among%20islands%20ep/, Stand: 03.07.2017.

Official Charts: »Latha Math«, https://www.officialcharts.com/search/singles/latha%20math/, Stand: 30.01.2021.

Official Charts: »Searchlight«, www.officialcharts.com/search/albums/searchlight/, Stand: 21.07.2016.

Official Charts: »The Big Wheel«, www.officialcharts.com/search/albums/the%20big%20wheel/, Stand: 09.08.2016.

Ó Giollagáin, Conchúr/Camshron, Gòrdan/Moireach, Pàdruig u.a.: *Summary Research Note on* The Gaelic Crisis in the Vernacular Community: A Comprehensive Sociolinguistic Survey of Scottish Gaelic, www.soillse.ac.uk/wp-content/uploads/Research-NoteGe%C3%A0rr-BEURLA.pdf, Stand: 04.02.2021.

Oswald, James: *Caledonian Pocket Companion*, Bd. 2/8, London 1771 [1743–1759], https://archive.org/details/caledonianpocket00stua/page/58/mode/2up, Stand: 18.11.2020.

o. V.: »What Is Doing in Society«, in: New York Times, 24. April 1904, http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F50914FB39541B728DDDAD0A94DC405B848CF1D3, Stand: 02.09.2013.

o. V.: »What Is Doing in Society«, in: New York Times, 02. Oktober 1903, http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10F17FA3C5417738DDDAB0894D8415B838CF1D3, Stand: 02.09.2013.

o. V.: »Cambridge Club«, in: The Cambridge Chronicle, 18. April 1908, S. 19, http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Chronicle19080418-01.2.121, Stand: 02.09.2013.

o. V.: »Give Hebrides Folk Songs«, in: New York Times, 17. März 1916, http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9907E6D6103FE233A25754C1A9659C946796D6CF, Stand: 15.09.2013.

o. V.: »Not Much Gaelic Rocks Mod Judges at New Competition«, in: The Herald, 16. Oktober 1997, https://www.heraldscotland.com/news/12287663.not-much-gaelic-rocks-mod-judges-at-new-competition/, Stand: 06.07.2021.

o. V.: »Gold Medal Controversy Casts a Shadow over Mod Performances«, in: The Scotsman, 18. Oktober 2007, www.scotsman.com/news/gold-medal-controversy-casts-a-shadow-over-mod-performances-1-695184, Stand: 25.11.2015.

o. V.: »Newspaper Taken over by Its Staff«, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/highlands_and_islands/8331386.stm, Stand: 14.04.2020.

o. V.: »The Lochies Return to Glasgow Stage«, in: Stornoway Gazette, 17. November 2012, www.stornowaygazette.co.uk/what-s-on/the-lochies-return-to-glasgow-stage-1-2639290, Stand: 29.05.2013.

o. V.: »Review: Oran – A Celebration of the Songs of Runrig«, https://www.whatson-north.co.uk/whats-on/music/review-oran-a-celebration-of-the-songs-of-runrig-156573/, Stand: 12.02.2021.

o. V.: »Lewis Woman Wins Coveted Mòd Traditional Singing Award«, in: Hebrides News vom 16. Oktober 2014, www.hebrides-news.com/traditional-gold-medal-161014.html, Stand: 25.11.2015.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

o. V.: »Media Release: Hebcelt to Celebrate Young Talent with Concerts and New Song«, www.allmediascotland.com/media-releases/133633/media-release-hebcelt-to-celebrate-young-talent-with-concerts-and-new-song/, Stand: 27.10.2020.

o. V.: »HebCelt Fest 2019 Line-up and Rumours«, https://www.efestivals.co.uk/festivals/hebceltfest/2019/lineup.shtml, Stand: 27.10.2020.

o. V.: »The Etives«, https://www.discogs.com/de/artist/5356186-The-Etives, Stand: 09.02.2017.

o. V.: »›Without Runrig, I Wouldn't Be Here‹ – Stars of Blas Show Pay Tribute to Gael Band«, https://www.whatson-north.co.uk/whats-on/music/without-runrig-i-wouldnt-be-here-stars-of-blas-show-pay-tribute-to-gael-band-156745/, Stand: 22.02.2021.

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.

Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does. Reflections over Festivals and Festivalisation«, Conference Paper 2011, http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:461099/FULLTEXT01.pdf, Stand: 06.10.2020.

Ross, David: o. T. (Verfasser im Gespräch mit Donnie Munro), in: The Herald, 30. Januar 2003, https://bit.ly/36q4ZTk, Stand: 30.08.2016.

Ross, John: »Young Gaelic Songwriters Urged to Take Inspiration from Nature for New Compositions«, https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/highlands/2641105/young-gaelic-songwriters-urged-to-take-inspiration-from-nature-for-new-compositions/, Stand: 21.12.2020.

Runrig: »Major Runrig Anouncement«, https://www.facebook.com/Runrigmusic/posts/678567418980383, Facebook- Post vom 26.08.2017, Stand: 27.03.2018.

Runrig: https://www.facebook.com/Runrigmusic/posts/were-very-pleased-to-see-that-bbc-radio-2-have-added-the-new-version-of-somewher/847791708724619, Facebook-Post vom 21.07.2018, Stand: 18.09.2018.

Sabhal Mòr Ostaig: »History and Development«, www.smo.uhi.ac.uk/en/colaiste/eachdraidh-na-colaiste/, Stand: 15.04.2020.

School of Scottish Studies: »Ailein Duinn Ò Hi Shiùbhlainn Leat« (gesungen von Janette C. MacDonald, aufgenommen 1989, Track ID: 92791), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/92791, Stand: 16.02.2021.

School of Scottish Studies: »Ailein Duinn Ò Hi Shiùbhlainn Leat« (gesungen von Kirsteen Menzies, aufgenommen 1993, Track ID: 100931), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/100931, Stand: 16.02.2021.

School of Scottish Studies: »Ailein Duinn Ò Hi Shiùbhlainn Leat« (gesungen von Catriona Watt, aufgenommen 2004, Track ID: 93523), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/93523, Stand: 16.02.2021.

School of Scottish Studies: »An Cùl Bachallach« (gesungen von Unbekannt, aufgenommen 1966 von Unbekannt, Track ID: 76719), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/76719, Stand: 21.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

School of Scottish Studies: »Cha tig Fionnlagh a dh'Eige/Thoir a-nall Ailean thugam« (gesungen von Norman MacLean, Track ID: SA1957.111.1), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/39210/1, Stand: 15.01.2018.

School of Scottish Studies: »Dè Nì Mi Ma Chaill Mi 'n t-Each« (gesungen von Ewen Morrison, aufgenommen durch Donnie Archie MacDonald im August 1980, Track ID: 104576), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/104576/4, Stand: 25.05.2016.

School of Scottish Studies: »Freedom Come-All-Ye« (gesungen von Hamish Henderson, aufgenommen 1960 von Arthur Argo, Track ID: 82868), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/82868, Stand: 02.03.2021.

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.

School of Scottish Studies: »Griogal Cridhe« (gesungen von Unbekannt, aufgenommen 1966 von Unbekannt, Track ID: 76718), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/76718, Stand: 21.02.2020.

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.

School of Scottish Studies: »Hì Horò 's na Hòro Eile« (gesungen von Flora MacNiven, aufgenommen von Mary MacDonald im Jahr 1970, Track ID: 29746), http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/29746, Stand: 18.11.2020.

School of Scottish Studies: »Guma Slàn a Chì Mi Mo Chailin Dìleas 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.

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.

School of Scottish Studies: »Norman Buchan, His School Ballads Club, and Concerts He Organised in Glasgow« (Anne Neilson im Interview mit Stephanie Smith Perrin, aufgenommen am 16.04.1987, Track ID: 85054), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/85054, Stand: 6.10.2014.

School of Scottish Studies: »Port na Caillich« (gesungen von Margaret MacKay, aufgenommen durch Fred Macaulay am 06.09.1952, Track ID: 89075), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/89075/2, Stand: 26.03.2018.

School of Scottish Studies: PEARL, www.pearl.celtscot.ed.ac.uk/, Stand: 03.03.2014.

School of Scottish Studies: »Pròg ram 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.

School of Scottisch Studies: »Pròg ram Choinnich« (Martin MacDonald und Fred Macaulay im Gespräch mit Kenneth MacIver, aufgenommen am 18.04.2001, Track ID 31035), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/31035/117, Stand: 06.03.2014.

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

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

School of Scottish Studies: »Tobar an Dualchais/Kist o Riches«, http://kistoriches.com/, Stand: 23.09.2013.

Schröder, Martin: »Transforming Tradition: Gaelic Psalms in the Works of Capercaillie and Runrig«, https://norient.com/files/2019-06/Transforming-tradition-Gaelic-psalms-in-the-works-of-Capercaillie-and-Runrig.pdf, Stand: 09.06.2020.

Scots Language Centre: »Ae Fond Kiss«, https://www.scotslanguage.com/articles/node/id/414/type/referance, Stand: 18.11.2020.

Shaw, Donald: https://donaldshaw.net/about/, Stand: 20.12.2016.

Shaw, John/Wiseman, Andrew: »The Calum Maclean Project«, www.calum-maclean-project.celtscot.ed.ac.uk/home/, Stand: 22.02.2014.

Shirts, Peter: »Mouth Music for the People: Capercaillie, Scots-Gaelic Culture as a National Symbol, and the Global Celtic Stage, Part 2«, https://www.signifyingsoundandfury.com/2014/10/mouth-music-for-people-capercaillie_20.html, Stand: 25.02.2020.

Simpson, Alan: »Alan Simpson: It is Time to Rip up the Gaelic Blueprint and Start Again«, https://bit.ly/30BXW78, Stand: 12.03.2021.

Smith, Iain/Maciver, Ruairidh: »John Munro, the Lost Gaelic Poet«, www.scottishreview.net/IainSmith163.shtml, Stand: 23.05.2015.

Smith, Stephanie: »Ding Dong Dollar«, in: Smithsonian Folkways Magazine (2011), www.folkways.si.edu/magazine/2011_winter/archive_spotlight-ding_dong_dollar.aspx, Stand: 20.01.2014.

Stewart, Margaret: www.margaretstewart.com/about-margaret.html, Stand: 11.08.2020.

Temple Records: https://www.templerecords.co.uk/, Stand: 18.11.2020.

The Clutha: www.cluthafolkgroup.co.uk/index.html, Stand: 07.10.2014.

The Folklore Society: http://folklore-society.com, Stand: 02.02.2016.

The National Centre of Excellence in Traditional Music: https://www.musicplockton.org, Stand: 17.12.2020.

The New Makars Trust: www.newmakarstrust.org.uk/, Stand: 21.12.2020.

The University of Edinburgh: »School of Scottish Studies Archive«, www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/celtic-scottish-studies/archives, Stand: 02.03.2014.

The Whistlebinkies: http://whistlebinkies.co.uk/, Stand: 07.10.2014.

Tolmie, Frances: »Coisch a Rùin«, in: *Music Book of Tunes for Waulking Songs and Other Songs in MSS. 14902–14903*, Folio 12 recto, National Library of Scotland, Sammlung »Gaelic Manuscripts of Scotland«, https://bit.ly/3wsY05b, Stand: 01.07.2021.

Tolmie, Frances: »Griogal Cridhe«, in: *Music Book of Tunes for Children's Songs in Ms. 14904*, Folio 17 recto, National Library of Scotland, Sammlung »Gaelic Manuscripts of Scotland«, https://bit.ly/3kdYKu7, Stand: 20.07.2020.

Traditional Music & Song Association of Scotland: www.tmsa.org.uk/index.asp, Stand: 03.03.2014.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

University of the Highlands and Islands: »Gaelic and Traditional Music BA (Hons)«, https://www.uhi.ac.uk/en/courses/ba-hons-gaelic-and-traditional-music/#tabanchor, Stand: 17.12.2020.

Warden, Claire: »Ewan MacColl, ›The Brilliant Young Scots Dramatist‹: Regional Myth-making and Theatre Workshop«, http://journals.qmu.ac.uk/index.php/IJOSTS/article/download/112/pdf, Stand: 19.08.2016.

Westbrook, Steve/Anderson, Sandy/Brownlee, Stuart u.a.: *The Economic and Social Impact of the Fèisean* (Final Report for Highlands and Islands Enterprise 2010), https://www.feisean.org/wp-content/uploads/HIE-Economic-Impact-of-the-Feisean1.pdf, Stand: 08.09.2020.

Westminster Assembly: *Directory of Public Worship* (1645), https://www.freechurchcontinuing.org/about/worship, Stand: 09.06.2020.

White, Sandra: »Celtic Connections Will Bring over £5 Million to Glasgow Economy«, https://sandrawhitemsp.scot/2020/01/23/celtic-connections-will-bring-over-5-million-to-glasgow-economy/, Stand: 20.10.2020.

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

Wilson, Brian: »Obituary: Calum Kennedy«, in: The Guardian, 22. April 2006, www.theguardian.com/news/2006/apr/22/guardianobituaries.artsobituaries, Stand: 24.01.2014.

Wright, John: https://www.ukfolkfestivals.co.uk/scotland.php, Stand: 10.10.2020.

CD Booklets

Barrett, Nigel/Dean-Myatt, William: Liner Notes zu Various: *60 Years of Scottish Gaelic 1899–1959* (Frémaux & Associés, 2012), S. 3–23.

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

Capercaillie: Liner Notes zu *Capercaillie* (Survival, 1994).

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

Capercaillie: Liner Notes zu *Nàdurra* (Survival, 2000).

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

Capercaillie: Booklet zu *Grace And Pride: The Anthology 2004–1984* (Survival, 2004).

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

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

Glasgow Islay Gaelic Choir: Liner Notes zu *Tribute to Runrig* (Lochshore, 1996).

Henderson, Hamish: »Ding Dong Dollar«, in: Booklet zu Glasgow Song Guild: *Ding Dong Dollar: Anti Polaris and Scottish Republican Songs* (Folkways Records, 1962), S. 1–7.

Henderson, Hamish/Bennett, Margaret: »Introduction«, in: Booklet zu *World Library of Folk and Primitive Music*, Vol. III Scotland, zusammengestellt und herausgegeben von Alan Lomax (Rounder 1998), S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MacInnes, John/MacLeod, Morag: Liner Notes zu MacNeil, Flora: *Craobh nan Ubhal* (Temple Records, 1994 [1976]).
MacLeod, Morag: Liner Notes zu School of Scottish Studies: *Gaelic Psalms from Lewis*, Scottish Tradition Series 6 (Greentrax, 1994), S. 2-4.
Mànran: Liner Notes zu *Mànran* (Mànran Records, 2011).
Martin, Ronan: Liner Notes zu *Ronan Martin* (Wildcat Records, 2008).
McCloskey, Jim: Booklet zu Skara Brae: *Skara Brae* (Gael-Linn, 2013 [1971]), S. 2–10.
McVicar, Ewan: »Introduction«, in: Booklet zu Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005).
Morton, Robin: Liner Notes zu Primrose, Christine: *Ailte Mo Ghaoil* (Temple Records, 1993 [1982]).
Munro, Donnie: Liner Notes zu *Gaelic Heart* (Hypertension, 2003), S. 1–6.
Nicolson Ruadh, Calum: »It is all gone«, in: Booklet zu School of Scottish Studies: *Calum Ruadh – Bard of Skye*, Scottish Tradition Series 7 (Greentrax, 2010).
O'Regan, John: »Capercaillie«, in: Booklet zu Capercaillie: *Grace And Pride: The Anthology 2004–1984* (Survival, 2004), S. 4–10.
O'Regan, John: Liner Notes zu Five Hand Reel: *5 Hand Reel/For A‹ That/Earl O'Moray* (BGO Records, 2006 [1976/1977/1978]), S. 3–13.
o. V.: Liner Notes zu *Contraband* (Celtic Folk Records, 2012 [1974]), S. 4–6.
Runrig: Liner Notes zu *Heartland* (Ridge Records, 1985), S. 1–9.
Runrig: »The Inner Core«, in: Booklet zu Runrig: *The Story* (Sony, 2016), S. 2–5.
Silver, David: Liner Notes zu Na h-Òganaich: *Gael Force 3* (Beltona, 1974).
Silver, David: Liner Notes zu The Sound of Mull: *The Sound of Mull* (Lismor, 1976).
Trail West: Liner Notes zu *Countless Isles and Endless Miles* (TW Records, 2020).
Winter, Eric: Liner Notes zu Various: *Edinburgh Folk Festival Vol. 1* (Decca, 1963).
Wilson, Sue: »Interview«, in: Booklet zu Fowlis, Julie: *Cuilidh* (Shoeshine Records, 2008), S. 3f.

Audiomaterial

Afro Celt Sound System: *Volume 1: Further in Time* (Real World, 1996).
Beinn Lee: *Osgarra* (Beinn Lee, 2018).
Bennett, Martyn: *Grit* (Real World, 2003).
Burwell, Carter: *Rob Roy* (OST) (Virgin, 1995).
Capercaillie: *Cascade* (Etive Records, 1984).
Capercaillie: *Crosswinds* (Green Linnet, 1987).
Capercaillie: *The Blood Is Strong* (Grampian Television Music, 1988).
Capercaillie: *Sidewaulk* (Green Linnet, 1989).
Capercaillie: *Delirium* (Survival, 1991).
Capercaillie: *Get Out* (Survival, 1992).
Capercaillie: *Secret People* (Survival, 1993).
Capercaillie: *Capercaillie* (Survival, 1994).
Capercaillie: *To the Moon* (Survival, 1995).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Capercaillie: *Beautiful Wasteland* (Survival, 1997).
Capercaillie: *Glenfinnan (Songs of the '45)* (Survival, 1998).
Capercaillie: *Nàdurra* (Survival, 2000).
Capercaillie: *Capercaillie – Live in Concert* (Survival, 2002).
Capercaillie: *Choice Language* (Vertical, 2003).
Capercaillie: *Grace and Pride: The Anthology 2004–1984* (Survival, 2004).
Capercaillie: *Roses and Tears* (Vertical, 2008).
Capercaillie: *At the Heart of It All* (Vertical, 2013).
Chisholm, Duncan: *The Door of Saints* (Copperfish Records, 2001).
Clannad: *Anam* (BMG, 1990).
Cliar: *Grinn Grinn* (Macmeanmna, 2005).
Contraband: *Contraband* (Transatlantic, 1974).
Cormack, Arthur: *Nuair Bha Mi Òg* (Temple Records, 1984).
Cormack, Arthur: *Ruith na Gaoith* (Temple Records, 1989).
Douglas, Blair: *Celtology* (Macmeanmna, 1984).
Douglas, Blair: *A Summer in Skye* (Macmeanmna, 1996).
Douglas, Blair: *Angels from the Ashes* (Ridge Records, 2004).
Douglas, Blair: *Stay Strong* (Ridge Records, 2008).
Douglas, Blair: *Leanaidh Mi* (Macmeanmna, 2012).
Doyle, Patrick: *Brave* (OST) (EMI, 2012).
Five Hand Reel: *Five Hand Reel* (Rubber Records, 1976).
Five Hand Reel: *For A' That* (RCA, 1977).
Five Hand Reel: *Earl O'Moray* (RCA, 1978).
Glagow Islay Gaelic Choir: *Tribute to Runrig* (Lochshore, 1996).
Glasgow Islay Gaelic Choir: *Tribute 2 Runrig* (Glasgow Islay Gaelic Choir, 2018).
Glasgow Song Guild: *Ding Dong Dollar: Anti Polaris and Scottish Republican Songs* (Folkways Records, 1962).
Graham, Deirdre: *Urranta* (Ashaig Music, 2020).
Graham, James: *Siubhal* (Footstompin' Records, 2011).
Guthro, Bruce: *Sails to the Wind* (AGL Music Agency, 1994).
Guthro, Bruce: *Of Your Son* (EMI Music, 1998).
JSD Band: *Country of the Blind* (EMI, 1971).
JSD Band: *JSD Band* (Cube, 1972).
Keggin, Ruth: *Turrys* (Purt Sheeran Records, 2016).
Kinnaird, Alison: *The Harp Key* (Temple Records, 1978).
Lomax, Alan: *World Library of Folk and Primitive Music,* Vol. III Scotland (Rounder, 1998).
Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005).
Lomax, Alan: *Gaelic Songs of Scotland: Women at Work in the Western Isles,* produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2006).
Lomax, Alan: *Heather and Glen: Songs and Melodies of Highland and Lowland Scotland*, (Essential Media Group, 2011 [1961]).
Macaulay, John Willie: *Land of My Boyhood* (Lismor, 1977).
MacInnes, Mairi: *This Feeling Inside* (Greentrax, 1995).
MacInnes, Mairi: *Gràs* (Puffin Recordings, 2015).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

MacKenzie: *Camhanach* (Macmeanmna, 1997).
Macleod, Màiri: *Ceòl is Òran* (MCM Records, 2011).
MacNeil, Flora: *Craobh nan Ubhal* (Temple Records, 1994 [1976]).
MacNeil, Flora: *Orain Floraidh* (Temple Records, 2000).
MacPhee, Catherine-Ann: *Cànan nan Gàidheal* (Greentrax, 1987).
MacPhee, Catherine-Ann: *Chi Mi'n Geamhradh* (Greentrax, 1991).
MacPhee, Catherine-Ann: *Catherine-Ann MacPhee Sings Mairi Mhor* (Greentrax, 1994).
MacPhee, Catherine-Ann: *Sùil air Ais – Looking Back* (Greentrax, 2004).
Mac-Talla: *Mairidh Gaol is Ceol* (Temple Records, 1994).
Mànran: *Mànran* (Mànran Records, 2011).
Mànran: *The Test* (Mànran Records, 2013).
Martin, Calum: *Frayvn* (Leum Records, 2015).
Matheson, Karen: *The Dreaming Sea* (Survival, 1996).
Matheson, Karen: *Still Time* (Vertical, 2021).
McCormack, Ályth/Marshall, Tríona: Red & Gold (ANE Records, 2011).
McGoldrick, Michael: *Fused* (Vertical, 2000).
Mounsey, Paul: *Nahoo* (Iona Records, 1994).
Munro, Donnie: *Gaelic Heart* (Hypertension, 2003).
Na h-Eilthirich: *Na h-Eilthirich* (Gaelfonn, 1975).
Na h-Òganaich: *The Great Gaelic Sound of Na h-Òganaich* (Beltona, 1973).
Na h-Òganaich: *Gael Force 3* (Beltona, 1974).
Na h-Òganaich: *Scot Free* (Beltona, 1975).
Na h-Òganaich: *Gun Stad* (Macmeanmna, 2009)
Na Siaraich: *The Sound of Na Siaraich* (Lismor, 1974).
Niteworks: *NW* (Comann Music, 2016).
Niteworks: *Air Fàir an Là* (Comann Music, 2018).
Ossian: *Ossian* (Springthyme, 1977).
Ossian: *St. Kilda Wedding* (Iona, 1978).
Pentangle: *The Pentangle* (Transatlantic, 1968).
Primrose, Christine: *Aite Mo Ghaoil* (Temple, 1993 [1982]).
Runrig: *Play Gaelic* (Neptune, 1978).
Runrig: *Highland Connection* (Ridge Records, 1979).
Runrig: *Recovery* (Ridge Records, 1981).
Runrig: *Heartland* (Ridge Records, 1985).
Runrig: *The Cutter and the Clan* (Ridge Records, 1987).
Runrig: *Searchlight* (Chrysalis, 1989).
Runrig: *Capture the Heart EP* (Chrysalis, 1990).
Runrig: *The Big Wheel* (Chrysalis, 1991).
Runrig: *Flower of the West EP* (Chrysalis, 1991).
Runrig: *Amazing Things* (Chrysalis, 1993).
Runrig: *The Greatest Flame CD Single Set (CD1)* (Chrysalis, 1993).
Runrig: *Mara* (Chrysalis, 1995).
Runrig: *In Search of Angels* (Sony Music, 1999).
Runrig: *Live at Celtic Connection* (Sony Music, 2000).
Runrig: *The Stamping Ground* (Sony Music, 2001).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Runrig: *Access All Areas Vol. 4* (Ridge Records, 2003).
Runrig: *Access All Areas Vol. 5* (Ridge Records, 2004).
Runrig: *Proterra* (Ridge Records, 2003).
Runrig: *Everything You See* (Ridge Records, 2007).
Runrig: *The Story* (Sony, 2016).
Skara Brae: *Skara Brae* (Gael-Linn, 2013 [1971]).
School of Scottish Studies: *Music from the Western Isles*, Scottish Tradition Series 2 (Greentrax, 1992).
School of Scottish Studies: *Gaelic Psalms from Lewis*, Scottish Tradition Series 6 (Greentrax, 1994).
School of Scottish Studies: *Calum Ruadh – Bard of Skye*, Scottish Tradition Series 7 (Greentrax, 2010).
School of Scottish Studies: *Bu Chaoin Leam Bhith 'n Uibhist – Gaelic Songs from the North Uist Tradition*, Scottish Tradition Series 25 (Greentrax, 2013).
Silly Wizard: *A Glint of Silver* (Green Linnet, 1986).
Skipinnish: *Atlantic Roar* (Skipinnish Records, 2013).
Steeleye Span: *Please to See the King* (Mooncrest Records, 1991 [B&C, 1971]).
Streitenfeld, Marc: *Robin Hood* (Ost) (Varèse Sarabande, 2010).
The Band From Rockall: *The Band From Rockall* (Sony, 2012).
The Battlefield Band: *Battlefield Band* (Topic, 1977).
The Battlefield Band: *Stand Easy* (Topic, 1979).
The Clutha: *The Bonnie Mill Dams* (Topic, 1977).
The Lochies: *Lewis Folk* (Lismor, 1974).
The Lochies: *Home to Lewis* (Lismor, 1975).
The Lochies: *North by North-West* (Lismor, 1976).
The MacDonald Sisters: *Four Bonnie Highland Lasses* (Emerald, 1969).
The MacDonald Sisters: *Songs from the Islands* (Lismor, 1977).
The Meantime: *The Blue Men From the Minch* (Meantime, 2004).
The Sound of Mull: *Gaelic Folk Songs* (Lismor, 1975).
The Sound of Mull: *The Sound of Mull* (Lismor, 1976).
The Tannahill Weavers: *The Old Woman's Dance* (Plant Life, 1978).
The Whistlebinkies: *The Whistlebinkies* (Claddagh, 1977).
Tide Lines: *Dreams We Never Lost* (Tide Lines Music, 2017).
Tide Lines: *Eye of the Storm* (Tide Lines Music, 2020).
Trail West: *Rescattermastered* (Tyree Records, 2016).
Trail West: *Countless Isles and Endless Miles* (TW Records, 2020).
Various: *Edinburgh Folk Festival Vol. 1* (Decca, 1963).
Various: *Gaelic Women (Ar Cànan 'S Ar Ceòl)* (Greentrax, 1999).
Various: *Salm Vol. I & II* (Ridge Records, 2003).
Various: *Scotland the Real – Music from Contemporary Caledonia* (Smithsonian Folkways Recordings, 2003).
Various: *60 Years of Scottish Gaelic 1899–1959* (Frémaux & Associés, 2012).
Various: *Gold Medalists All Volume 1+2* (Beracah Music, o. A.).
Walker, Rachel: *Fon Reul – Sholus* (Skipinnish Records, 2006).
West, Gary: *The Islay Ball* (Greentrax, 2001).

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Whte: *Fairich* (Whyte Noise, 2016).
Whte: *Tairm* (Whyte Noise, 2019).

Videomaterial

DVDs, Blu-rays und Videos

Capercaillie: *The Capercaillie Collection 1990–1996*, DVD-Veröffentlichung 2000, Survival.
Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist, BBC 2000.
Rob Roy (USA 1995, Michael Caton-Jones).
Runrig: *Mod for Rockers*, STV 1987, DVD-Veröffentlichung 2005, Ridge Records (Access All Areas Vol. 8).
Runrig: *City of Lights*, STV 1990, DVD-Veröffentlichung 2005, Ridge Records.
Runrig: *Wheel in Motion*, PMI 1992, DVD-Veröffentlichung 2000, EMI.
Runrig: *Air an Oir*, STV 1993, DVD-Veröffentlichung 2005, Ridge Records.
Runrig: *Live in Bonn*, Ridge Records 1999.
Runrig: *Day of Days. The 30th Anniversary Concert*, Sony 2004.
Runrig: *Year of the Flood*, Sony 2008.
Runrig: *Party on the Moor. The 40th Anniversary Concert*, Sony 2014.
Various: *Transatlantic Sessions 1–6*, (Whirlie Records, 2007, 2008 [1995], 2009, 2011 [1998], 2012, 2013).

YouTube

»Brave Official Trailer #3 (2012) Pixar Movie HD«, https://www.youtube.com/watch?v=6CKcqIahedc, hochgeladen von Movieclips Trailers am 24.04.2012, Stand: 08.12.2020.
»Bruce Guthro Announced as New Lead Singer«, https://www.youtube.com/watch?v=Jap310aws4g, hochgeladen von 1runrig am 06.01.2010, Stand: 30.08.2016, Min. 0:59-1:09 (Interview mit Marlene Ross).
»Bruce Guthro on Joining Runrig«, https://www.youtube.com/watch?v=xhG6VXPq_Zs, hochgeladen von 1runrig am 01.02.2010, Stand: 30.08.2010.
»›Can Seo (1979)‹ Pròg ram 1 ›Ciamar a Tha Thu?‹«, https://www.youtube.com/watch?v=EBVb1zbe32k&list=PL04B67DB0ABD8AAD2, hochgeladen von Pàrlamaid na Gàidhlig am 24.05.2014, Stand: 30.05.2016.
»Capercaillie – Interview with Terry Marshall«, https://www.youtube.com/watch?v=JQ761thJW38&t=8s, hochgeladen von Talkingwith Terry am 08.07.2013, Stand: 25.10.2017.
»Carlsberg (Lager) ›Cricket on Beach‹ Advert 1994«, https://www.youtube.com/watch?v=FONwMxxMCPE, hochgeladen von atariman1988 am 13.05.2008, Stand: 22.08.2016.
»Contemporary Gaelic Waulking Song«, https://www.youtube.com/watch?v=FI85cVfAxVk, hochgeladen von dsplgp am 02.08.2010, Stand: 12.02.2020.
»Dougie MacLean Singing for Scottish Independence Perth Perthshire Scotland«, https://www.youtube.com/watch?v=N4FB9Hr5mrE, hochgeladen von tourscotland am 13.09.2014, Stand: 14.01.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Donnie Munro (ex RunRig) Interview«, https://www.youtube.com/watch?v=s5ZP3jztSh4, hochgeladen von Uistman59 am 10.01.2009, Stand: 10.05.2016.
»Fèis.mv4«, https://www.youtube.com/watch?v=weB9sfVOnU8&feature=youtu.be, hochgeladen von FèisTV am 17.05.2012, Stand: 07.09.2020.
»Fèisgoil – Blasad Gàidhlig«, https://www.youtube.com/watch?v=BvIwXID_56M&feature=youtu.be, hochgeladen von FèisTV am 26.08.2016, Stand 08.09.2020.
»Fèis Obair-còmhlain aig Fèis Chataibh 2015«, https://www.youtube.com/watch?v=3JzjOFyNBRc, hochgeladen von FèisTV am 05.11.2015, Stand: 21.09.2020.
»Flair – Liurbosd«, www.youtube.com/watch?v=7_cZmdiY4ck, hochgeladen von Uistman59 am 19.12.2011, Stand: 09.03.2014.
»Gaelic Psalm Singing«, www.youtube.com/watch?v=w62TN2iCP1g, hochgeladen von dsplgb am 01.08.2010, Stand: 10.06.2020.
»Martin Carthy – The Late Show – BBC 2–1993«, https://www.youtube.com/watch?v=zKI6YO4auaE, hochgeladen von sunsetz777 am 04.03.2013, Stand: 22.01.2019.
»Na h-Eilthirich – Na h-Elthirich (The Exiles) (Gaelfonn 1962) Rare Scottish Folk Music – Full Album«, https://www.youtube.com/watch?v=VAos2miAJ4k, hochgeladen von birch canoe am 13.10.2020, Stand: 07.07.2021.
»Patuffa Kennedy-Fraser – Songs of the Hebrides – 78 RPM – HMV 109 Gramophone«, https://www.youtube.com/watch?v=T7t1KscdrS8, hochgeladen von videocurios am 28.09.2018, Stand: 24.08.2020.
»Runrig – 1979 Cuir Car Gaelic TV Show – Isle of Skye«, https://www.youtube.com/watch?v=hJ5I1Hq6Ex4, hochgeladen von 1runrig am 13.01.2010, Stand: 30.05.2016.
»Runrig – An Ros (S e Ur Beatha) (HD)« (gesendet von BBC Alba), https://www.youtube.com/watch?v=y7lwEm14z2k, hochgeladen von RunrigFan am 04.06.2014, Stand: 25.05.2016.
»Runrig – BBC ALBA Bliadhna nan Òrain Sguaban Arbhair.flv« (gesendet von BBC Alba), https://www.youtube.com/watch?v=oXG0EX7rXZI, hochgeladen von RunrigFan am 15.06.2011„ Stand: 25.05.2016.
»Runrig – Bruce Guthro First Scotland Gig in Irvine Filmed for TV News«, https://www.youtube.com/watch?v=vIBViqU0A-A, hochgeladen von 1runrig am 7.1.2010, Stand: 30.08.2016.
»Runrig – Hogmanay New Years Eve Edinburgh '94«, https://www.youtube.com/watch?v=2OkQH325wQM&fbclid=IwAR3GIxAI7t7uexqwRyV1am9BkZRtasSXFWaJw_RRgdZImioJdDPnjLnbDiE, hochgeladen von 1runrig am 08.01.2010, Stand: 27.10.2020.
»Runrig – Malcolm Jones Impersonates a Dragon!!!«, https://www.youtube.com/watch?v=ay8jmCp-e18, hochgeladen von 1runrig am 19.01.2010, Stand: 30.05.2016.
»Runrig – Part 2 of Year of the Flood Documentary 2007«, https://www.youtube.com/watch?v=dCX4ex7mXCI, hochgeladen von 1runrig am 28.08.2011, Stand: 18.03.2021.
»Runrig – Saturday Sequence BBC Radio 1 – Interview«, https://www.youtube.com/watch?v=uDRC8dVsOvo, hochgeladen von Erling Mortensen am 23.02.2015, Stand: 25.02.2019.
»Runrig – The Story (ARD-Morgenmagazin – Das Erste HD 2016 jan28)«, https://www.youtube.com/watch?v=MEXC7NaJqsc, hochgeladen von Eugene Clark am 28.01.2016, Stand: 18.09.2018.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Runrig – The Story (Official Video)«, https://www.youtube.com/watch?v=WYDgzOxWnkw, hochgeladen von Filtr Germany am 13.05.2015, Stand: 08.12.2016.
»Songs of the Hebrides – Marjory Kennedy Fraser Playing Piano – Margaret Kennedy Contralto – 78 RPM«, https://www.youtube.com/watch?v=3Bx7HVFCqJw, hochgeladen von videocurios am 30.01.2019, Stand: 24.08.2020.
»The Brolum«, https://www.youtube.com/watch?v=LB6FUEJM8Ro, hochgeladen von Ridge Records am 14.12.2015, Stand: 08.12.2016.
»Triantan – Na Gamhna Geala Live At The Dog«, https://www.youtube.com/watch?v=3AdSHaQycxI, hochgeladen von Anthony Woolcott am 15.04.2012, Stand: 16.02.2021.
»White Heather Club with Andy Stewart Part 1«, www.youtube.com/watch?v=jyLXjPdBKEA, hochgeladen von Sergey Roy am 11.01.2009, Stand: 24.01.2014.

Sonstiges

ARD: »Livemusik: Runrig«, https://www.ardmediathek.de/tv/Morgenmagazin/Livemusik-Runrig/Das-Erste/Video?bcastId=435054&documentId=53071508, Stand: 18.09.2018.
BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, 15.09.2014, www.bbc.co.uk/iplayer/episode/b03lsycg/Cridhe_Na_Cuise_Capercaillie__30/, Stand: 03.01.2014.

Interviews

Eberhard Bort, 30.07.2012 und 02.08.2012, Captain's Bar, Edinburgh.
Kenna Campbell (Na h-Eilthirich, Na Caimbeulaich), 27.09.2015, Glasgow.
Arthur Cormack, 15.7.2013, Fèisean nan Gàidheal Office, Portree, Isle of Skye.
Kirsteen Grant, 07.01.2015, Kelvingrove Art Gallery and Museum Café, Glasgow.
Mairearad Green und Anna Massie, 23.10.2016, Sildemow.
Mary Ann Kennedy, 10.01.2015, Ardgour.
Calum Macdonald (Runrig), 01.10.2020, Videointerview via Zoom.
Darren MacLean, 14.09.2020, Videointerview via Zoom.
Margaret MacLeod (Na h-Òganaich), 08.01.2015, Giffnock.
Donnie Munro (Runrig), 25.08.2020, Telefoninterview.
Christine Primrose, 12.02.2014 und 19.02.2014, Videointerview via Skype.
Rachel Walker, 10.09.2020, Videointerview via Zoom.

Sonstige Kommunikation

Arthur Cormack, E-Mail-Kommunikation vom 07.09.2022.
Joshua Dickson (Studiengangsleiter BMus Traditional Music am Royal Conservatoire of Scotland), E-Mail-Kommunikation vom 29.01.2021.
Mary Ann Kennedy, E-Mail-Kommunikation vom 07.04.2020.
Donnie Munro, E-Mail-Kommunikation vom 05.07.2021.
John Wright, E-Mail-Kommunikation vom 20.10.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildungsliste

Abb. 1: Transkription des Songs »Ailein Duinn«. 56
Abb. 2: Transkription des Songs »Ailein Duinn«. 56
Abb. 3: Autograph der Transkription des Waulking Songs »Coisich a Rùin« durch Frances Tolmie. 58
Abb. 4: Transkription des Beginns von »Òran Cladaich« in der Version von Murdo Macfarlane, überliefert durch den Gesang von Margaret MacLeod. 148
Abb. 5: Transkription des Beginns von »Òran Cladaich« in der Version von Na h-Òganaich. 149
Abb. 6: Patuffa und Marjory Kennedy-Fraser. 163
Abb. 7: John Lorne Campbell und Margaret Fay Shaw (1935). 163
Abb. 8: The Lochies. 163
Abb. 9: Na h-Eilthirich auf dem Lorient-Festival (1974). 164
Abb. 10: Na h-Òganaich. 164
Abb. 11: Margaret und Donnie MacLeod zusammen mit Murdo Macfarlane und Alan Stivell in 'Se Ur Beatha (1976). 165
Abb. 12: Autograph Macfarlanes von »Mi le m'Uillin«. 165
Abb. 13: Transkulturationsmodell nach Max Peter Baumann. 258
Abb. 14: »Ailein Duinn« in der Version von Marjory Kennedy-Fraser. 266
Abb. 15: »Ailein Duinn« in der Version von Capercaillie. 266
Abb. 16: Beginn von »Gaol troimh Aimsirean«. 267
Abb. 17: Untypische Betonungen im Song »Fichead Bliadhna«. 270
Abb. 18: Beginn der ersten Strophe von »A Mhic Iain 'Ic Sheumais«. 271
Abb. 19: Beginn der ersten Strophe von Runrigs »'Ic Iain 'Ic Sheumais«. 272
Abb. 20: Refrain des Songs »Hò, Mo Mhàiri Laghach«. 272
Abb. 21: Beispiele für den Gebrauch des Scots Snap auf unbetonten Zählzeiten (Runrig). 273
Abb. 22: Beispiele für antizipierende Synkopierung in den Liedern Capercaillies. 274
Abb. 23: Beispiele für antizipierende Synkopierung in den Liedern Runrigs. 274
Abb. 24: Beispiele für Quint/Quartklänge und -parallelen in den Werken Capercaillies. 277
Abb. 25: Beispiele für Quint/Quartklänge und -parallelen in den Werken Runrigs. 278
Abb. 26: Gegenstimme der Bouzouki zur Hauptmelodie der Fiddle in »Troy's Wedding«. 279
Abb. 27: Gegenstimme der Fiddle zur Gesangsmelodie in »Eilean a' Cheò«. 280
Abb. 28: Textur des Songs »Skye Waulking Song«. 281

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 29: Textur des Songs »Skye Waulking Song« (Fortsetzung). 282
Abb. 30: Beispiele für Instrumental-Riffs bei Capercaillie. 283
Abb. 31: Beispiele für Gitarrenriffs in den Werken Runrigs. 283
Abb. 32: Beispiele für instrumentale Ostinati in den Werken Capercaillies. 284
Abb. 33: Beispiel für Bassostinato: der Beginn von »An Cuibhle Mòr«. 284
Abb. 34: Formen der Traditionalisierung im Werk Runrigs. 290
Abb. 35: Beispiele für hexatonische Skalen in den Werken Runrigs. 292
Abb. 36: Beispiel für Double Tonic. 294
Abb. 37: Beispiel für Double Tonic zu Beginn von »De Ni Mi«. 294
Abb. 38: Beispiele für Double Tonic in den Werken Runrigs. 295
Abb. 39: Beispiele für den Scots Snap in den Werken Runrigs. 296
Abb. 40: Beispiel für Vocables in traditionellen Waulking Songs. 297
Abb. 41: Beispiel für Vocables in den Werken Runrigs. 298
Abb. 42: Vergleich der Melodien von »Soraidh leis an Àit« und »The Message«. 304
Abb. 43: Instrumentalsektionen in traditionellem Stil (Runrig). 305
Abb. 44: Angus C. Macleod of Scalpay auf dem Mòd in Dunoon (1950). 340
Abb. 45: Erstes Foto von Runrig mit Blair Douglas (l.) und Calum Macdonald (r.) vor dem elterlichen Haus Blairs in Braes, Skye (1973). 340
Abb. 46: Rory (l.), Donnie (m.) und Calum (r.) bei den Aufnahmen zu Play Gaelic (1977). 341
Abb. 47: Calum Macdonald und Murdo Macfarlane (1978). 341
Abb. 48: Runrig auf dem Fringe des Stornoway-Mòds (1979). 342
Abb. 49: Runrig in Hamburg, Stadtpark. 342
Abb. 50: Cover des ersten Capercaillie-Albums Cascade (1984). 343
Abb. 51: Capercaillie im Jahr 1986. 343
Abb. 52: Capercaillies Marc Duff und Charlie McKerron zusammen mit Runrigs Malcolm Jones auf dem Winnipeg Folk Festival (1987). 344
Abb. 53: Capercaillie in Falkirk. 344
Abb. 54: Dimensionen der Institutionalisierung des gälischen Revivals aus musikalischer Perspektive. 348
Abb. 55: Schematische Darstellung der Subjekt-Objekt-Beziehung im Prozess des »Musicking« und des damit verbundenen Wechselspiels von Kreativität und Inspiration. 449

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472682 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -