

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 Lösung 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.

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 Line-up 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 Mànrán, deren Akkordeonist (und leidenschaftlicher Shinty-Spieler) Gary Innes bereits das Cover von Runrigs Album *Everything You See* zierte⁵, 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«.

Songs⁶ 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 Fowles 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.

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 Nicolson¹⁰ 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-Terzett 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.

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 Mànrán 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 Shamhradh* (Greentrax, 2006) von Kathleen McInnes etwa haben neben den Sängerinnen Catherine-Ann MacPhee und Julie Fowles mit Marc Duff, Michael McGoldrick, James Mackintosh¹⁶, 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 McKerrrell – 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 McKerrrell, 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 McKerrrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music«, S. 1909, 1912.

18 McKerrrell, Simon: »Traditional Arts and the State« (wie Anm. 17, Kap. 6), S. 6, 8. Vgl. auch McKerrrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music«, S. 1913.

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 Fowles 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 *Cuilibh* (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: McKerron, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 122.

20 Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force«, S. 52.

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 handle.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

Ogleich 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: *Cuillidh* (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.