

australia

MUSIC FROM THE NEW ENGLAND TABLELANDS OF NEW SOUTH WALES

MUSIQUE DES PLATEAUX DE NOUVELLE-ANGLETERRE EN NOUVELLE-GALLES DU SUD

1850 - 1900



Still a long way from home...



AUSTRALIA / AUSTRALIE

Music From the New England Tablelands of New South Wales, 1850-1900
Musique des plateaux de Nouvelle-Angleterre en Nouvelle-Galles du Sud, 1850-1900

[1]	<i>Bruce Smith's Set Tune</i>	1'39
[2]	<i>Mazurkas: Ben Cherry's • Alice Doran's • Mick Pitkin's</i>	2'45
[3]	<i>The Lad From Erin's Isle / Le gars de l'Irlande</i>	1'50
[4]	<i>Polkas: Pop Holland's • Bruce Smith's • Jim Lowe's</i>	1'49
[5]	<i>Dingo Flat</i>	3'34
[6]	<i>Set Tunes: Ben Cherry's • Wait Till the Clouds Roll By, Jenny Dear</i> <i>En attendant que les nuages passent</i>	3'27
[7]	<i>Georgie Sands</i>	2'31
[8]	<i>Ben Cherry's Schottisches</i>	2'45
[9]	<i>Johnny Lad</i>	5'22
[10]	<i>Jigs: Chase Me Charley • Richard Ferris' • Jim Lowe's</i>	2'02
[11]	<i>Thunderbolt's Dream / Le rêve de Thunderbolt</i>	2'43
[12]	<i>Step Tunes: Arnie Berger's • Have You Ever Seen the Devil?</i> <i>As-tu jamais vu le diable ? • Victor Cherry's • Alf Cosgrove's</i>	4'23
[13]	<i>Barbara Allen</i>	4'13
[14]	<i>Waltzes: Watson's Creek Waltz • Pearl Browning's</i>	2'25
[15]	<i>William Grimes the Drover</i>	2'34
[16]	<i>Step Tunes: Mick McGarry's Jigs • The Bullshit Over the Calf Pen</i>	3'42
[17]	<i>My Name Is Alma Chandler • Merry-Go-Round Waltz</i>	3'51
[18]	<i>Schottisches: Jim Lowe's • Steve Harte's • Sam Looker's</i>	3'50
[19]	<i>Mouth-organ Medley: Why Did My Master Sell Me ?</i> <i>Pourquoi mon maître m'a-t'il vendu ? • Starry Night For A Ramble /</i> <i>Promenade pour une nuit étoilée • O God Of Love</i>	5'05
[20]	<i>O God Of Love • Reprise</i>	3'04

Mastering realized at S.O.S. Studio, Liège (Belgium)
 Mastérisation réalisée au studio S.O.S., Liège (Belgique)

AUSTRALIA

Music From the New England Tablelands of New South Wales, 1850-1900

STILL A LONG WAY FROM HOME...

An album by Barry McDonald, Mark Rummery and Cathy Ovenden

This recording attempts a limited reconstruction of the folk music of nineteenth-century New England. The material on offer was drawn from an extensive field-collection, gathered by local musical researchers between the years 1983 and 1990. Although the resulting corpus spans a range of historical styles, priority for inclusion here has been given to more obscure or locally-composed items, known to have been played and sung in the region before 1900. It is therefore important to regard this anthology, while certainly representative of the New England repertoire, as a selection only, based on the musical tastes and intentions of its creators.

The essential features of the music declare its English, Irish, Scottish and European origins. It would be wrong to view the folk culture of New England as merely replicating introduced styles however. By 1900, it had been subjected to a lengthy process of re-creation and transmission under peculiar social conditions. Just how these combined to create a unique expression is difficult to discern however, and any comparative study would require the application of sophisticated analytical models to a large sample of local and overseas material. It may be, in any event, that singularity does not inhere so much in the formal aspects of the music itself, as in the personalities and social circumstances involved in its propagation.

Before World War One, the main performance practice of rural New England seems to have been a solo one. This would certainly have made possible the radical musical autonomy which was a stated feature of some

performers' lives. But such independence in no way threatened the social integration of musical events – mainly comprising dances, picnics and house-parties – because music here was generally not conceived of outside personal relationship. This aspect was itself reflected as a definite aesthetic, which maintained a strong emphasis on the exchange between audience, dancers and musicians in performance situations. Thus, New Englanders appear to have preferred their music largely unadorned, delivered in a down-to-earth fashion that allowed for the full emotional engagement of listeners. Florid embellishment or virtuosic display – referred to as “guiver”, “palaver”, or “putting the dog on” – was likely to be seen as an attempt to manipulate what was ideally an equal, intimate and very personal musical communication. Using Victor Turner's concept, this strategy would have resulted in an interruption to the the all important “flow” of performance enactments.

Always a dynamic expression, the folk music of New England long remained open to all manner of influences, and songs and tunes were often actively garnered from sources not normally considered traditional. On the other hand, much ancient material was retained, not only for its strong emotional resonance, but also because of the continuing musical participation of very old members of the community (George Morley for example, was still playing the violin for dances at Pinkett as a man of 99 years). It is felt that this emotion resonates yet, and can continue to communicate effectively with those able and willing to participate.

Solo performance was not a rigid rule in New England. Ensembles were known, especially for the playing of

dance music, and the practices of part-singing and singing to melodic accompaniment have been documented, although infrequently. The "musics" used on this recording (allowing for certain sins of omission and commission), reflect the characteristic instrumentation of the time. This includes the violin *ñ* tuned for the most part according to standard but, following bush practice, with all strings lowered by at least one tone; single and multi-row button accordions; mouth-organ, and anglo-system concertina. The dance tunes are here presented chiefly in unison, although part-playing was an occasional feature of historical performance. Harmonic accompaniment, especially in the form of the vamp, could have been provided by a variety of instruments, including the piano, banjo and zither. Here that role is taken mainly by the concertina and guitar. Rhythmic accompaniment was probably always rarer, performed on spoons, bullock-bones or drums improvised from wash-tubs or mining pans.

It could truthfully be said that this music had deep roots in close-knit communities, there receiving its fullest expression. That orientation has now been much reduced in the cultural life of the region's white population. Accordingly, any efforts at musical reconstruction can most suggest such social integration, not recapture it. New Englanders now have widely-diverging contacts with music, but few of us experience it as a closely shared cultural process, expressing and reinforcing the most intimate nuances of our social life. Still further are we from the local Aboriginal experience, where the fundamental spiritual expression of the community has always been musical, powerful enough to revivify the very origins of human existence.

In realising their musical heritage, the creators of this album have striven for simplicity, intimacy and historical accuracy, while these have sometimes been tempered by other, especially technical and aesthetic, considerations. They hope to have been faithful thereby to the spirit of a special music, although its purpose, interpre-

tation and contextualisation must still be, in all honesty, a long way from home.

1 BRUCE SMITH'S SET TUNE

Mark, *violin*

This is one of a suite of tunes contributed by accordionist and piper Bruce Smith of Tenterfield. Here Mark plays in a scordatura tuning, while Ningjai creek sings at the foot of Gutamburrambee, "chording" with frogs *Limnodynastes tasmaniensis* and *Crinia signifera*.

2 MAZURKAS: Ben Cherry's / Alice Doran's / Mick Pitkin's

Mark, *violin, concertina* - Cathy, *violin*

Chris, *concertina, mouth-organ* - Barry, *violin*

Although introduced to Australia via the ballroom of fashionable society, the mazurka had its roots in European folk dance, and would no doubt have regained a distinctly rural flavour during its sojourn in the bush. That it was often vigorously performed, is attested by the character of the last tune, collected from fiddler Mick Pitkin of Bungulla. Mazurka tunes are often distinguishable from waltzes by their employment of a form of rhythmic pivot, which typically emphasises the middle beat of each bar, rather than the first.

3 THE LAD FROM ERIN'S ISLE

Mark, *violin* - Cathy, *violin* - Chris, *voice*

Barry, *voices*

This local variant was sung by Backwater's Jim Lowe, with some text supplied by Sylvester Ellis of Ward's Mistake. Apparently it was "all the rage" on the gold-fields of northern New England before the turn of the century. Sylvester was a competent fiddler in his day, having as a boy learned "the bow-science" from senior bush musicians.

4 POLKAS: Pop Holland's / Bruce Smith's / Jim Lowe's Heel and Toe

Mark, *violin* - Barry, *button accordion* - Rob, *guitar*

The polka probably became known to New England dancers from the mid-1850s, twenty years after the region was first occupied by Europeans. Several versions of this dance have been collected, all (save the polka-mazurka) associated with tunes, such as these, in standard 'three-hop' time.

5 DINGO FLAT

Mark, *button accordion* - Chris, *concertina*

Cathy, *violin* - Barry, *voice*

The text of this song, composed around 1870, has been reconstructed from four fragments. Jim Lowe provided the bulk, to which his cousins Bill Lowe and Basil Cosgrove, and also Walter Scott of Glencoe contributed. Some fresh material was composed in order to bridge remaining textual gaps, a process guided by the information the singers gave of the song's story.

Kangaroo hunting has served economic and religious functions on New England since Dreaming times. Indeed, historical evidence suggests that the social hunting method illustrated here was an adaptation of local Aboriginal techniques. The song-air proper has been used widely in Australia, while the waltz-time interlude uses the tune to a local song, The Wallaby Track, learned from the playing of Backwater musician Walter Wesley. Mark employs the same instrumental technique here as did Walter - performing the tune a fourth below the accordion's home key. This practice has a parallel in blues cross-key harmonica playing, and is also favoured by Cajun "windjammer" accordionists. The melody appears later in jig rhythm, originally developed as a set-dance tune by Jim Lowe.

6 SET TUNES: Ben Cherry's / Wait Till The Clouds Roll By Jenny Dear

Mark, *violin* - Cathy, *violin* - Barry, *violin*

These tunes were learned from Ben Cherry of Kingstown in western New England. A version of the second can be found in nineteenth-century collections of popular song, and it is interesting to observe, by comparison, just how creatively melodic material may be re-shaped in oral transmission. The performance was recorded live at the 1992 Australian National Folk Festival, where the musicians listed below were billed, with others, as the Horton River Band.

7 GEORGIE SANDS

Mark, *voice* - Cathy, *voice* - Chris, *voice*

Barry, *voice*

Another song from Jim Lowe, this is a version of the well-known Marrowbones. Jim learned it from his father's cousin Tom Lowe, an Aboriginal stockman and miner living at Red Range.

8 BEN CHERRY'S SCHOTTISCHE

Mark, *violin* - Barry, *violin, guitar*

These two tunes have more swing than snap, which indicates they would carry a barn dance admirably. The precise origin of the schottische, introduced to Australia in the 1850s, is uncertain. The name, and the fact that the Highland Schottische incorporates a strathspey step, suggests that it may be a continental adaptation of that older Scottish form. The barn dance was a further development, originating in the United States towards the end of the nineteenth-century.

9 JOHNNY LAD

Barry, *voices, harmonium*

This item was learned from Sylvester Ellis, who was 99 years old at the time of recording. Singing was difficult

for Sylvester at this age, and I could secure an approximate air only to the song. Fortunately, Molly Tobin of Guyra, who had known and heard Sylvester sing in earlier days, remembered his tune and played it for me on her electronic organ. Versions of the song appear in English and American collections, Cecil Sharp referring to it as The Green Bed. Mark - concertina.

[10] JIGS: Chase Me Charley / Richard Ferris' / Jim Lowe's

Mark, *concertinas* - Chris, *concertinas*
Barry, *concertina*, *button accordion*

Tunes like these were played for one or other figure of the many sets of quadrilles once popular in rural areas. It was common practice for musicians or dancers to set short, usually bawdy verses to tunes to act as mnemonics in the general absence of written musical cues. Dick Ferris, from Tia, sang one to the turn of his first tune, called Chase Me Charley.

[11] THUNDERBOLT'S DREAM

Mark, *button accordion* - Barry, *voice*

Bill Mann of Walcha sang this, the only complete song about the Tablelands bushranger yet recovered in the field, although fragments of other songs do survive. All are cast in the first person, lending weight to the tradition that Thunderbolt, a skilled dancer and musician, himself composed them for circulation amongst his friends. Thunderbolt was the subject of a very strong noble-robber cult from the early 1860s. He was renowned for his non-violent resistance to authority, his horsemanship, his chivalrous attitude to women, and for evading capture for seven years - longer than any other bushranger. The musical interlude here comprises a var-sovienna, composed by Mark after the style of accordion-player Rita Croker.

[12] STEP TUNES: Arnie Berger's / Have You Ever Seen the Devil? / Victor Cherry's / Alf Cosgrove's

Mark, *violin* - Cathy, *violin* - Chris, *concertina*
Barry, *violin*, *mandolin*, *mandola*, *guitar*

The first tune was played for Chris Sullivan by guitarist Arnie Berger of Glen Innes. The second comes from Jim Lowe, the next from the fiddle repertoire of Victor Cherry, while the last was a favourite of Backwater's Alf Cosgrove. Alf would play this tune for an Aboriginal man, Arthur Widders, who stepped it out on a flattened sheet of bark, "rattlin' the bones all the while." His dancing of the "longshoe" displayed such lightness of step, that he was described by Jim Lowe as "a feather with the stem taken out".

[13] BARBARA ALLEN

Barry, *voice*, *guitar*, *violins*, 'cello, *kendang*, *clapsticks*

Fragments of this famous ballad have been collected from many local singers, and the text presented here is something of a mosaic, set to Jim Lowe's air. Sylvester Ellis commented that whenever it was sung, "the tears would nearly drown a dog."

[14] WALTZES: Watson's Creek Waltz / Pearl Browning's

Mark, *button accordion* - Barry, *button accordion*,
violin - Theresa, *guitar*

These tunes come from the inspired "cordeen" playing of Alice Doran of Kingstown. The first she learned from stockmen at nearby Watson's Creek when working there as a shearer's cook, and the next came from an old friend of her mother's.

[15] WILLIAM GRIMES THE DROVER

Cathy, *voice* - Mark, *concertina* and *voice*

Sung to me by Guyra sisters Bessy and Molly Tobin, a version of this appears in Sharp's Appalachian collec-

tion. The air, pentatonic and single-strained, was regarded by A.L. Lloyd as very old, having been used, well before Auld Lang Syne, for a song called The Miller's Daughter.

[16] STEP TUNES: Mick McGarry's Jigs / The Bullshit Over The Calf Pen

Mark, *violin* - Cathy, *violin* - Chris, *concertina* - Barry, *violin*

These are tunes from the Irish-derived repertoire of Mick McGarry, fiddler and former champion axeman. Step-dancing seems to have been popular as a private recreation, and the story is told of Tom Lowe wearing a deep depression in the dirt floor of his bark hut, where he had danced alone over many years.

[17] MY NAME IS ALMA CHANDLER / MERRY-GO-ROUND WALTZ

Mark, *concertina*, *violin* - Cathy, *violin*
Barry, *voice* - Theresa, *guitars*

Another hunting song, this comes from Yarrawitch in south-eastern New England. It describes a professional method that was developed in response to a dramatic increase in kangaroo numbers on the Tablelands from the mid-1870s. Named after a battle of the Crimean War, Alma Chandler farmed in the district with his brother Andy. Mick LaHay was a former Indian Army regular, and Callaghan an Aboriginal man of the Dhangatti language-group. Alice Doran learned the waltz from her husband, who originally took it from the steam merry-go-round at the Uralla agricultural show.

[18] SCHOTTISCHES : Jim Lowe's / Steve Harte's / Sam Looker's.

Mark, *violin*, *button accordion* - Cathy, *violin*
Chris, *concertina* - Barry, *violin*

Jim Lowe himself composed the first tune, while the next he learned from Steve Harte, a wandering concertina-

na-player and miner who pushed his belongings about in a barrow. According to Jim, wherever night caught Steve, "that was home." Sam Looker, a "musicianer" from Tubbamurra near Guyra, pressed into service a tune that most likely began life as a strathspey or reel, a type of adaptation that seems to have been de rigueur in the bush. Indeed, the frequent appearance of the Scots snap in schottische tunes suggests the strathspey as the probable ancestor of this dance.

[19] MOUTH-ORGAN MEDLEY: Why Did My Master Sell Me? / Starry Night For A Ramble / O God Of Love

Jim Lowe, *mouth-organ* - May Lowe, *voice*
Mark, *violin* - Barry, *violin*, *voice*

Recorded in Jim and May Lowe's busy, crowded and noisy kitchen in 1984, this performance features the great spirit of a very old musician. The first two tunes are popular waltzes, while the slow-air was adapted by Jim from a favourite "hymn-song." Although never a churchgoer, Jim was very fond of hymns, learning some at home from his uncle Harry. Jim's unusual instrumental style, by which he "vamped" his own accompaniment, produced a very full, multi-layered sound. Jim began on the mouth-organ at the age of two, taking basic tutelage from Moslem Indian hawkers who worked the Mt. Mitchell and Backwater districts late last century. He continued playing daily right up until his death in 1984 at the age of 88.

[20] O GOD OF LOVE / REPRISE

Barry, *voice*, *guitar*, *violin* - Graeme "Fritz" Kreusler, *slide guitar* - Jim Lowe, *mouth-organ*

This is an eighteenth-century Church of Scotland hymn, whose plea for peace-within and without- is as sharp now as when it was first voiced.

Except where indicated above, all the items performed here were collected initially by Barry McDonald. The album was conceived and created by Barry McDonald, Mark Rummery and Cathy Ovenden, while participating musicians were Rob Beasley, Fritz Kreisler, Theresa Nano and Chris Sullivan. Original textual material used in songs 5, 11 and 17 remains the copyright of Barry McDonald 1997; melodic compositions on tracks 3 and 11, the copyright of Mark Rummery 1997; and musical arrangements on all tracks the copyright of Barry McDonald and Mark Rummery 1997. The bulk of this album was recorded on analog tape at Keystone Studios, Armidale, between January 1990 & October 1996, engineered by Fritz Kreisler and Al Heeney, produced by Barry McDonald and Mark Rummery, with pre-master digital preparation by Kevin Bradley. Tracks 6 & 16 were recorded at the 1992 National Folk Festival by Paul Petran and Stephen Snelleman for the Australian Broadcasting Corporation, and track 19 was recorded in Guyra in 1984 by Barry McDonald and Mark Rummery. The cover painting is by Belinda Nano, the notes by Barry McDonald, with references to the history of Australian country dancing drawn from Shirley Andrews' *Take Your Partners*, Hyland House, Melbourne, 1979. The french traduction was realized by Denis Collins

Thanks must go to those local musicians who freely shared their time and music.

They are due also to Maz Knott and Radio 2ARM Armidale for assistance and encouragement, and to the Australian Folk Trust and the National Library of Australia for subsequent financial support. Paul Petran, Shelley Grant, Mark Martin and the Music Department of the University of New England provided technical assistance, and Dave de Hugar supplied information concerning Dingo Flat. Thanks to Cathy, and Mark especially, for inspiration and musical direction, and to friends and family for their patience and support. This record is dedicated with love to Jim and May Lowe.



Photograph of Mick McGarry by Rob Beasley
Photographie de Mick McGarry par Rob Beasley

AUSTRALIE

Musique des plateaux de Nouvelle-Angleterre en Nouvelle-Galles du Sud, 1850-1900

LA ROUTE EST ENCORE LONGUE...

Un disque de Barry McDonald, Mark Rummery et Cathy Ovenden

Cet enregistrement tente de reconstituer ce que fut la musique populaire de la Nouvelle-Angleterre au XIXème siècle. Le matériel présenté ici provient d'un important travail de collecte réalisé sur le terrain par des musico-logues locaux entre les années 1983 et 1990. Bien que le corpus qui en résulte couvre tout un éventail de styles historiques, priorité a été donnée ici aux pièces les plus obscures ou d'origine locale, dont on sait qu'elles ont été chantées et jouées dans la région avant 1900. Bien qu'elle soit certainement représentative du répertoire de Nouvelle-Angleterre, il est donc important de considérer cette anthologie comme une sélection, fondée sur les goûts musicaux et les intentions de ceux qui l'ont réunie.

Les caractéristiques essentielles de la musique révèlent ses origines anglaises, irlandaises, écossaises et européennes. Ce serait cependant une erreur de considérer la culture populaire de Nouvelle-Angleterre simplement comme une copie de styles importés. En 1900, ceux-ci avaient déjà été soumis à un long processus de récréation et de transmission dans des conditions sociales particulières. Il est toutefois difficile de discerner comment tout cela s'est combiné pour créer une forme d'expression unique, et toute étude comparative exigerait l'application de modèles analytiques élaborés à un vaste échantillon de matériel local et étranger. Quoi qu'il en soit, il se pourrait que cette singularité ne tienne pas tant aux aspects formels de la musique elle-même qu'aux personnalités et aux circonstances sociales qui ont contribué à la propager.

Avant la Première Guerre mondiale, le principal mode d'exécution de la Nouvelle-Angleterre rurale semble avoir été une pratique soliste. Cela expliquerait certainement l'autonomie musicale radicale qui était une caractéristique marquante de la vie de certains musiciens. Mais une telle indépendance ne menaçait nullement l'intégration sociale des manifestations musicales - faites essentiellement de danses, de pique-niques et de réceptions -, parce qu'on ne concevait généralement pas la musique ici en dehors des relations personnelles. Cet aspect se reflétait lui-même dans une esthétique bien définie, qui mettait fortement l'accent sur l'échange entre public, danseurs et musiciens lors des différentes manifestations. La Nouvelle-Angleterre semble ainsi avoir préféré dans une large mesure une musique non ornée, exécutée d'une manière simple, qui permettait aux auditeurs de s'y investir entièrement sur le plan des émotions. Les ornements fleuris ou les démonstrations de virtuosité - ce qu'on appelle guiver («s'exprimer avec affectation»), palaver («palabrer», littéralement) ou «putting the dog on» («se donner des airs») - étaient généralement considérés comme une tentative pour manipuler ce qui, dans l'idéal, était une communication musicale équilibrée, intime et très personnelle. Pour utiliser le concept de Victor Turner, cette démarche aurait résulté en une interruption du «flux» si important dans les exécutions.

La musique populaire de Nouvelle-Angleterre, qui fut toujours une forme d'expression dynamique, resta longtemps ouverte à toute sorte d'influences, et les chansons et les airs furent activement recueillis auprès de sources qui n'étaient pas normalement considérées

comme traditionnelles. D'un autre côté, beaucoup d'éléments anciens furent conservés, non seulement pour leurs fortes résonances émotionnelles, mais aussi parce que de très anciens membres de la communauté continuaient de prendre part à la vie musicale (George Morley jouait ainsi encore du violon pour des danses à Pinkett à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans). Nous avons le sentiment que cette émotion résonne encore, et peut très bien se communiquer à ceux qui veulent et peuvent y prendre part.

L'exécution soliste n'était pas une règle rigide en Nouvelle-Angleterre. Il existait des ensembles, surtout pour jouer la musique de danse, et le chant à plusieurs voix ou avec un accompagnement mélodique est également attesté, quoique rarement. Les «musiques» utilisées dans cet enregistrement (sauf erreur ou omission), reflètent l'instrumentation caractéristique de l'époque. Celle-ci comprend le violon - accordé le plus souvent de manière traditionnelle mais, selon les usages du bush, avec toutes les cordes abaissées d'au moins un ton entier, accordéons à une et plusieurs rangées de boutons, harmonica et concertina anglo-allemand. Les airs de danse sont ici présentés le plus souvent à l'unisson, bien que le jeu à plusieurs voix ait parfois été employé dans les exécutions historiques. L'accompagnement harmonique, surtout sous forme improvisée, pouvait être fourni par divers instruments, dont le piano, le banjo et la cithare. Ici, ce rôle est assumé avant tout par le concertina et la guitare. L'accompagnement rythmique était probablement toujours plus rare, exécuté sur des cuillers, des os de bœuf ou des tambours de fortune faits de bassines ou de batées de mineur.

Cette musique avait de profondes racines dans des communautés soudées, où elle trouvait son expression la plus profonde. Mais cette dimension est maintenant considérablement réduite dans la vie culturelle de la population blanche de la région. Par conséquent, tout effort de reconstitution musicale ne peut que suggérer cette intégration sociale, et non la recréer. Les habitants

de la Nouvelle-Angleterre ont désormais des relations très variables avec la musique, mais peu d'entre nous y perçoivent un processus culturel partagé dans la proximité, exprimant et renforçant les nuances les plus intimes de notre vie sociale. Nous sommes encore plus éloignés de l'expérience aborigène locale, où l'expression spirituelle fondamentale de la communauté a toujours été musicale, assez puissante pour revivifier les origines même de l'existence humaine.

En retraçant leur héritage musical, les auteurs de ce disque ont cherché la simplicité, l'intimité et l'exactitude historique, même si ces préoccupations ont parfois été tempérées par d'autres considérations, notamment techniques et esthétiques. Ils espèrent avoir été ainsi fidèles à l'esprit d'une musique spéciale, même si son propos, son interprétation et sa mise en contexte sont encore, en toute honnêteté, loin de retrouver leurs origines.

1 BRUCE SMITH'S SET TUNE

Mark, *violin*

Il s'agit de l'un des airs d'une suite due à l'accordéoniste et joueur de cornemuse Bruce Smith de Tenterfield. Ici, Mark joue en scordatura, tandis que le ruiseau Ningiaï chante au pied du Gutamburrambee, «en accords» avec les grenouilles Limnodynastes tasmaniensis and Crinia signifera.

2 MAZURKAS: Ben Cherry's / Alice Doran's / Mick Pitkin's

Mark, *violin, concertina* - Cathy, *violin*
Chris, *concertina, harmonica* - Barry, *violin*

Bien qu'introduite en Australie par l'intermédiaire de la salle de bal et de la société élégante, la mazurka avait ses racines dans la danse populaire européenne, et retrouva sans nul doute un parfum franchement rural au cours de son séjour dans le bush. L'exécution en était souvent vigoureuse, comme en témoigne le caractère

du dernier air, recueilli auprès du violoniste Mick Pitkin, de Bungulla. Les airs de mazurka se distinguent souvent des valse par l'emploi d'une espèce de pivot rythmique, qui accentue le deuxième temps de chaque mesure plutôt que le premier.

3 LE GARS DE L'IRLANDE

Mark, *violin* - Cathy, *violin* - Chris, *voix* - Barry, *voix*

Cette variante locale était chantée par Jim Lowe, de Backwater, sur un texte fourni par Sylvester Ellis de Ward's Mistake. Apparemment, cette pièce faisait fureur sur les terrains aurifères du nord de la Nouvelle-Angleterre avant le début du siècle. Sylvester était un habile violoniste en son temps, ayant appris dans son enfance la «science de l'archet» auprès de musiciens du bush plus âgés.

4 POLKAS : Pop Holland's / Bruce Smith's / Jim Lowe's Heel and Toe

Mark, *violin* - Barry, *accordéon à boutons*
Rob, *guitare*

Les danseurs de Nouvelle-Angleterre découvrirent probablement la polka à partir du milieu des années 1850, vingt ans après que la région eut été occupée pour la première fois par les Européens. Plusieurs versions de cette danse ont été recueillies, toutes (sauf la polka-mazurka) associées à des airs, tels ceux-ci, de mesure traditionnelle à trois temps «sautés».

5 DINGO FLAT

Mark, *accordéon à boutons* - Chris, *concertina*
Cathy, *violin* - Barry, *voix*

Le texte de cette chanson, écrit aux alentours de 1870, a été reconstitué à partir de quatre fragments. Jim Lowe en a fourni l'essentiel, que ses cousins Bill Lowe et Basil Cosgrove, ainsi que Walter Scott de Glencoe ont complété. Certains éléments ont été nouvellement écrits pour couvrir les fragments de texte manquants, proces-

sus guidé par les informations que les chanteurs ont donné sur l'histoire de la chanson.

La chasse au kangourou avait une fonction économique et religieuse en Nouvelle-Angleterre depuis l'aube des temps. Les témoignages historiques laissent même à penser que la méthode sociale de chasse illustrée ici était une adaptation de techniques aborigènes locales. L'air de la chanson proprement dit a été largement employé en Australie, tandis que l'interlude en rythme de valse est bâti sur l'air d'une chanson locale, The Wallaby Track, appris auprès d'un musicien de Backwater, Walter Wesley. Mark emploie la même technique instrumentale ici que faisait Walter - jouer l'air une quarte plus bas que la tonalité principale de l'accordéon. Cette pratique a un équivalent dans le jeu polytonal de l'harmonica dans le blues, et est également prise des accordéonistes cajuns sur leur windjammer. La mélodie apparaît ensuite en rythme de gigue, développée à l'origine comme un air de set (quadrille) par Jim Lowe.

6 SET TUNES : Ben Cherry's / En attendant que les nuages passent, Jenny Dear

Mark, *violin* - Cathy, *violin* - Barry, *violin*

Ces airs de quadrille furent appris auprès de Ben Cherry de Kingstown, dans l'ouest de la Nouvelle-Angleterre. On trouve une version du second dans les recueils de chansons populaires du XIX^e siècle, et il est intéressant d'observer, par comparaison, la manière créative dont le matériel mélodique peut être remodelé dans la transmission orale. Cette interprétation fut enregistrée sur le vif à l'Australian National Folk Festival de 1992, où les musiciens cités ci-dessous se produisaient, avec d'autres, sous le nom de Horton River Band.

7 GEORGIE SANDS

Mark, *voix* - Cathy, *voix* - Chris, *voix* - Barry, *voix*

Cette autre chanson provenant de Jim Lowe est une version du célèbre Marrowbones. Jim l'apprit du cousin

de son père, Tom Lowe, gardien de bestiaux et mineur aborigène qui vivait à Red Range.

8 BEN CHERRY'S SCHOTTISCHES
Mark, *violon* - Barry, *violon, guitare*

Ces deux airs, par leur caractère rythmique, et en particulier par leur snap (rythme «lombard»), conviendraient admirablement à une barn dance. L'origine précise de la schottische, introduite en Australie dans les années 1850, est incertaine. Le nom, et le fait que la Highland Schottische comporte un pas de strathspey, laisse à penser qu'il pourrait s'agir d'une adaptation continentale de cette forme écossaise plus ancienne. La barn dance est une forme ultérieure, qui vit le jour aux États-Unis à la fin du XIX^{ème} siècle.

9 JOHNNY LAD
Barry, *voix, harmonium*

Cette pièce fut apprise auprès de Sylvester Ellis, qui avait quatre-vingt-dix neuf ans au moment de l'enregistrement. Sylvester avait du mal à chanter à cet âge, et je n'ai pu obtenir qu'un air approximatif pour la chanson. Fort heureusement, Molly Tobin, de Guyra, qui avait connu Sylvester et l'avait entendu chanter autrefois, se rappelait cet air et me le joua sur son orgue électronique. Des versions de cette chanson apparaissent dans des recueils anglais et américains, et Cecil Sharp y fait référence sous le titre The Green Bed. Mark - concertina.

10 JIGS: Chase Me Charley / Richard Ferris' / Jim Lowe's
Mark, *concertinas* - Chris, *concertinas*
Barry, *concertina, accordéon à boutons*

Des airs comme ceux-ci étaient joués pour l'une ou l'autre figure des nombreuses séries de quadrilles autrefois populaires dans les régions rurales. Il était d'un usage courant pour les musiciens ou danseurs d'asso-

cier des poèmes brefs, généralement grivois, à des airs comme moyen mnémotechnique en l'absence de notations musicales.

Dick Ferris, de Tia, en chanta un sur son premier air, intitulé Chase Me Charley.

11 LE RÊVE DE THUNDERBOLT'S
Mark, *accordéon à boutons* - Barry, *voix*

Bill Mann de Walcha chantait cette chanson, la seule chanson complète sur le bush-ranger (hors-la-loi vivant dans le bush) des plateaux retrouvée sur le terrain, encore qu'il subsiste des fragments d'autres chansons. Toutes sont écrites à la première personne, confirmant la tradition selon laquelle Thunderbolt, lui-même habile danseur et musicien, les aurait composées pour les diffuser parmi ses amis. Thunderbolt fut l'objet d'un très vif culte, en tant que bandit noble, à partir du début des années 1860. Il était renommé pour sa résistance non-violente aux autorités, ses qualités de cavalier, son attitude chevaleresque envers les femmes, et pour avoir évité d'être capturé pendant sept ans - plus que n'importe quel autre «broussard». L'interlude musical présenté ici comprend une varsovienne, composée par Mark dans le style de l'accordéoniste Rita Croker.

12 STEP TUNES : Arnie Berger's / As-tu jamais vu le diable ? / Victor Cherry's / Alf Cosgrove's
Mark, *violon* - Barry, *violon* - Chris, *concertina* - Barry, *violon, mandoline, mandore, guitare*

Le premier air fut joué pour Chris Sullivan par le guitariste Arnie Berger de Glen Innes. Le deuxième provient de Jim Lowe, le suivant du répertoire de violon de Victor Cherry, tandis que le dernier était un morceau de prédilection d'Alf Cosgrove, de Backwater. Alf jouait cet air pour un Aborigène, Arthur Widders, qui exécutait des pas de danse sur une feuille d'écorce aplatie «secouant les os tout du long». Son exécution du longshoe était d'une telle légèreté dans les pas que Jim Lowe le com-

para à «une plume dont on aurait retiré la tige».

13 BARBARA ALLEN
Barry, *voix, guitare, violons, violoncelle, kendang, clapsticks*

Des fragments de cette célèbre ballade ont été recueillis auprès de nombreux chanteurs locaux, et le texte présenté ici est une espèce de mosaïque, chanté sur l'air de Jim Lowe. Sylvester Ellis disait que, dès qu'on le chantait, «les larmes auraient pu noyer un chien».

14 WALTZES : Watson's Creek Waltz / Pearl Browning's
Mark, *accordéon à boutons* - Barry, *accordéon à boutons, violon* - Theresa, *guitare*

Ces airs proviennent du jeu inspiré de l'accordéoniste Alice Doran, de Kingstown. Elle apprit le premier de gardiens de bestiaux près de Watson's Creek, alors qu'elle travaillait là comme cuisinière d'un tondeur, et le suivant vint d'une vieille amie de sa mère.

15 WILLIAM GRIMES THE DROVER
Cathy, *voix* - Mark, *concertina et voix*

Cette chanson, dont une version apparaît dans la collection appalachienne de Sharp, m'a été chantée par les sœurs Bessy et Molly Tobin de Guyra. A.L. Lloyd considérait cet air, pentatonique, en une seule section, comme très ancien, puisqu'il avait été utilisé, bien avant Auld Lang Syne, pour une chanson intitulée The Miller's Daughter.

16 STEP TUNES : Mick McGarry's Jigs / The Bullshit Over The Calf Pen
Mark, *violon* - Cathy, *violon* - Chris, *concertina*
Barry, *violon*

Ces airs proviennent du répertoire d'origine irlandaise de Mick McGarry, violoniste et ancien bûcheron cham-

pion. La step-dancing (succession de «pas» de danse exécutés par une seule personne) était, semble-t-il, une forme de divertissement individuel très apprécié, et on raconte que Tom Lowe avait creusé un trou profond sur le sol en terre battue de sa cabane en écorce, à force d'y danser seul pendant de nombreuses années.

17 MY NAME IS ALMA CHANDLER / MERRY-GO-ROUND WALTZ
Mark, *concertina, violon* - Cathy, *violon*
Barry, *voix* - Theresa, *guitares*

Cette autre chanson de chasse provient de Yarrawitch, dans le sud-est de la Nouvelle-Angleterre. Elle décrit une méthode de chasse mise au point pour répondre à l'augmentation spectaculaire du nombre de kangourous sur les plateaux au milieu des années 1870. Alma Chandler, qui devait son nom à la bataille de la guerre de Crimée, était fermier dans la région, avec son frère Andy. Mick LaHay était un ancien régulier de l'armée indienne, et Callaghan un Aborigène du groupe Dhaggatti. Alice Doran apprit la valse de son mari, qui l'avait empruntée à l'origine au manège à vapeur de la foire agricole d'Uralia.

18 SCHOTTISCHES : Jim Lowe's / Steve Harte's / Sam Looker's
Mark, *violon, accordéon à boutons* - Cathy, *violon*
Chris, *concertina* - Barry, *violon*

Jim Lowe composa lui-même le premier air, tandis qu'il apprit le suivant de Steve Harte, mineur et joueur de concertina itinérant, qui transportait ses biens en brouette. D'après Jim, là où la nuit surprenait Steve, «c'était chez lui». Sam Looker, un musicien de Tubbamura, près de Guyra, utilisa un air qui vit sans doute le jour sous forme de strathspey ou de reel - qui sont tous deux des danses rapides -, type d'adaptation qui semble avoir été de rigueur dans le bush. La fréquente apparition du Scots snap (rythme «lombard») dans les

airs de schottische laisse à penser que le strathspey était probablement l'ancêtre de cette danse.

19 MOUTH-ORGAN MEDLEY : Pourquoi mon maître m'a t'il vendu ? / Promenade pour une nuit étoilée / O God Of Love

Jim Lowe, *harmonica* - May Lowe, *voix*
Mark, *violin* - Barry, *violin, voix*

Enregistrée en 1984 dans la cuisine active et encombrée de Jim et May Lowe, cette interprétation révèle l'esprit grandiose d'un musicien très âgé. Les deux premiers airs sont des valse connues, tandis que l'air lent fut adapté par Jim d'un «hymne» très apprécié. S'il ne fut jamais pratiquant, Jim aimait beaucoup les hymnes, et en apprit certains chez lui de son oncle Harry. Le style instrumental inhabituel de Jim, dans lequel il «improvisait» son propre accompagnement, produisait une sonorité très pleine, à plusieurs niveaux. Jim se mit à l'harmonica à l'âge de deux ans et apprit les rudiments des colporteurs indiens musulmans qui travaillaient dans les districts de Mt. Mitchell et de Backwater au siècle dernier. Il continua de jouer tous les jours jusqu'à sa mort en 1984, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

20 O GOD OF LOVE / REPRISE

Barry, *voix, guitare, violon* - Graeme «Fritz» Kreusler, *guitare slide* - Jim Lowe, *harmonica*

Il s'agit ici d'un hymne du XVIIIème siècle de l'église d'Écosse, dont la supplique de paix - à l'intérieur comme à l'extérieur - est aussi incisive aujourd'hui qu'elle l'était lorsqu'elle fut exprimée pour la première fois.

En l'absence d'indications contraires, tous les morceaux exécutés ici ont été recueillis à l'origine par Barry McDonald. Le disque fut conçu et créé par Barry McDonald.

nald, Mark Rummery et Cathy Ovenden, avec la participation des musiciens suivants : Rob Beasley, Fritz Kreusler, Theresa Nano et Chris Sullivan. Pour le texte original utilisé dans les chansons 5, 11 et 17, copyright Barry McDonald, 1997 ; pour les compositions mélodiques des pages 3 et 11, copyright Mark Rummery, 1997 ; et pour les arrangements musicaux de toutes les pages, copyright Barry McDonald et Mark Rummery, 1997. L'essentiel de ce disque fut enregistré sur bande analogique aux Keystone Studios, Armidale, entre janvier 1990 et octobre 1996 ; prise de son Fritz Kreusler et Al Heeney, direction artistique Barry McDonald et Mark Rummery, avec préparation numérique avant master de Kevin Bradley. Les pages 6 et 16 furent enregistrées au National Folk Festival de 1992, par Paul Petran et Stephen Snelleman, pour l'Australian Broadcasting Corporation, et la page 19 fut enregistrée à Guyra en 1984 par Barry McDonald et Mark Rummery. La peinture de couverture est de Belinda Nano, le texte de Barry McDonald, avec des références à l'histoire de la danse paysanne australienne tirées de Shirley Andrews, *Take Your Partners*, Hyland House, Melbourne, 1979. La traduction française est de Denis Collins.

Nos remerciements vont à ces musiciens locaux qui ont librement partagé leur temps et leur musique. Ils vont aussi à Maz Knott et à Radio 2ARM Armidale pour leur aide et leurs encouragements, et à l'Australian Folk Trust et à la National Library of Australia pour leur soutien financier. Paul Petran, Shelley Grant, Mark Martin et le Département de musique de l'University of New England nous ont apporté leur assistance technique, et Dave de Hugard a fourni des renseignements sur Dingo Flat. Merci tout spécialement à Cathy et à Mark, pour l'inspiration et la direction musicale, et aux amis et à la famille pour leur patience et leur soutien. Ce disque est affectueusement dédié à Jim et May Lowe.



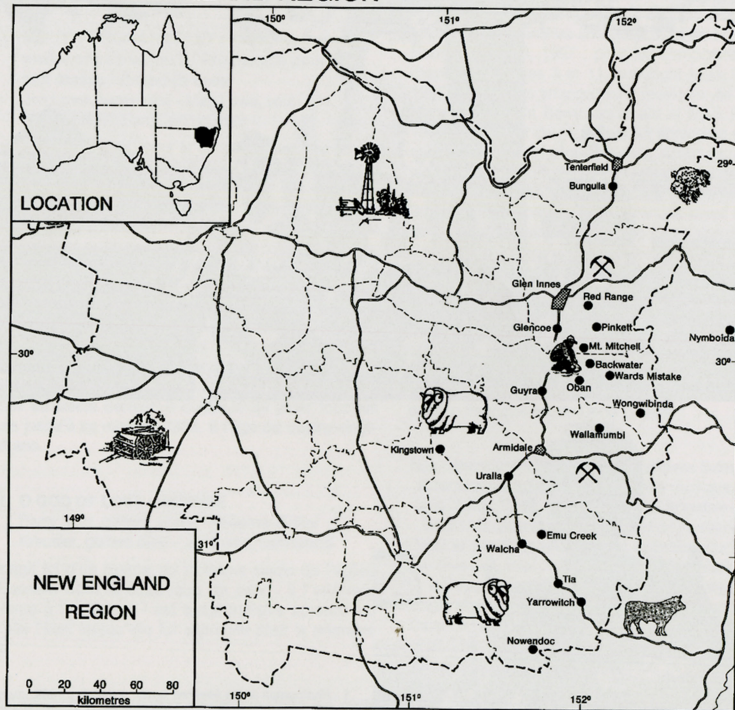
1



2

1 - Photograph of the Marshall family, Armidale c.1939, courtesy of Bruce Marshall / Photographie de la famille Marshall, Armidale v. 1939, avec l'aimable autorisation de Bruce Marshall.
2 - Photograph of Alice Doran by Barry McDonald / Photographie d'Alice Doran par Barry McDonald.

"THE NEW ENGLAND REGION"



Altitude of region ranges from 200m in the west to 1600m on the Eastern escarpment.
Main traditional economic activities-grazing and mining.

Map of New England drawn by Mike Roach, Cartographic Services, University of New England, Armidale.
Carte de Nouvelle-Angleterre dessinée par Mike Roach, services cartographiques, University of New England, Armidale.

3



FABRIQUÉ EN FRANCE / MADE IN FRANCE



D 8277

AD 090

65'35



TRADITIONAL MUSIC OF TODAY

AUSTRALIA

**Music From the New England Tablelands
of New South Wales, 1850-1900**

*Recordings: Fritz Kreusler and Al Heeney
Commentary: Barry McDonald*

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | Bruce Smith's Set Tune | 1'39 |
| [2] | Mazurkas: Ben Cherry's • Alice Doran's • Mick Pitkin's | 2'45 |
| [3] | The Lad From Erin's Isle / Le gars de l'Irlande | 1'50 |
| [4] | Polkas: Pop Holland's • Bruce Smith's • Jim Lowe's | 1'49 |
| [5] | Dingo Flat | 3'34 |
| [6] | Set Tunes: Ben Cherry's • Wait Till the Clouds Roll By,
Jenny Dear / En attendant que les nuages passent | 3'27 |
| [7] | Georgie Sands | 2'31 |
| [8] | Ben Cherry's Schottisches | 2'45 |
| [9] | Johnny Lad | 5'22 |
| [10] | Jigs: Chase Me Charley • Richard Ferris' • Jim Lowe's | 2'02 |
| [11] | Thunderbolt's Dream / Le rêve de Thunderbolt | 2'43 |

Au recto / cover: 1 - Painting by Belinda Nano. Photographed by Shirley Dawson, Media Resources Unit, University of New England, Armidale / Peinture de Belinda Nano. Photographie de Shirley Dawson, Media Resources Unit, University of New England, Armidale. 2 - Photograph of Jim Lowe playing the mouth-organ by Fiona Sedgers / Photographie de Jim Lowe jouant de l'harmonica par Fiona Sedgers.

UNESCO Series

launched by Alain Daniélou for the International Music Council (IMC)

Published by UNESCO and AUViDiS

47, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY
in collaboration with the

INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC



MUSIQUES TRADITIONNELLES D'AUJOURD'HUI

AUSTRALIE

**Musique des plateaux de Nouvelle-Angleterre
en Nouvelle-Galles du Sud, 1850-1900**

*Enregistrements: Fritz Kreusler et Al Heeney
Commentaire: Barry McDonald*

- | | | |
|------|---|------|
| [12] | Step Tunes: Amie Berger's • Have You Ever Seen the Devil?
As-tu jamais vu le diable ? • Victor Cherry's • Alf Cosgrove's | 4'23 |
| [13] | Barbara Allen | 4'13 |
| [14] | Waltzes: Watson's Creek Waltz • Pearl Browning's | 2'25 |
| [15] | William Grimes the Drover | 2'34 |
| [16] | Step Tunes: Mick McGarry's Jigs
The Bullshit Over the Calf Pen | 3'42 |
| [17] | My Name Is Alma Chandler • Merry-Go-Round Waltz | 3'51 |
| [18] | Schottisches: Jim Lowe's • Steve Harte's • Sam Looker's | 3'50 |
| [19] | Mouth-organ Medley: Why Did My Master Sell Me ?
Pourquoi mon maître m'a-t-il vendu ? • Stary Night For A
Ramble / Promenade pour une nuit étoilée • O God Of Love | 5'05 |
| [20] | O God Of Love • Reprise | 3'04 |

Collection UNESCO

fondée par Alain Daniélou pour le Conseil International de la Musique (CIM)

Édité par UNESCO et AUViDiS

47, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY
en collaboration scientifique avec le
CONSEIL INTERNATIONAL DE MUSIQUE TRADITIONNELLE

ENGLISH COMMENTARIES INSIDE - COMMENTAIRES EN FRANÇAIS À L'INTÉRIEUR

© 1998 AUViDiS FRANCE

© 1998 AUViDiS