

MUSIQUE MNONG GAR du Vietnam

Anthologie de musique Proto-Indochinoise, Vol. 1

En 1958, à l'époque des enregistrements qui sont à l'origine de ce disque, les Mnong Gar ou Phii Brêe, "les hommes de la Forêt" comme les appellent leurs voisins riziculteurs du Sud et de l'Est, étaient installés sur les deux rives du Moyen Krong Knô — le "Fleuve mâle" en rhadé —, branche méridionale de la Srépok, affluent du Mékong. C'est-à-dire dans cette région de collines et de montagnes couvertes de forêts et de jungles, située entre Dalat et Ban Mé Thuot, dans le Vietnam Central.

Ce sont des Proto-Indochinois (que les voyageurs désignaient autrefois du terme péjoratif de *Moi* "sauvage" en vietnamien). Sur le plan linguistique, le mnong gar appartient à la famille austroasiatique (ou môn-khmère).

Les Mnong Gar pratiquent l'agriculture itinérante sur brûlis à longue jachère forestière. Ils cultivent principalement le riz, leur aliment de base. Au début de la saison sèche chaque famille abat le lot qui lui a été attribué à l'intérieur du pan de forêt qui a été choisi, et après avoir laissé quelques mois les arbres abattus et la végétation coupée sécher sur place, le village, au cours d'un rite collectif, y met le feu. On brûle ensuite ce qui a été incomplètement consumé et on étale les cendres ainsi obtenues. Puis on sème le riz en poquets, et lorsque survient quelques jours après la saison des pluies, on entoure le *mür*, l'immense champ, d'une barrière, et chaque famille construit sur son lopin une hutte d'où, pendant la croissance du paddy, on surveillera les animaux prédateurs. Les épouvantails sonores de bambou et aussi le *ting tlöör*, un xylophone fait de poutrelles suspendues (Cf. *L'Exotique...*, fig. 22, p. 315), égaient de leur musique cette grande étendue de terre défrichée entourée par l'immense forêt. La moisson a lieu à la fin de la saison des pluies et au début de la saison sèche. L'année suivante on défrichera, on "mangera", selon l'expression des Mnong Gar, une autre forêt. D'où la façon de désigner chaque année par le nom de la forêt qu'on a mangée ("l'année où nous avons mangé la forêt de la Pierre Génie Gôo" désigne 1949 à Sar Luk). Les cultures se déplacent ainsi à l'intérieur du territoire villageois et ne reviennent sur le même emplacement qu'au bout de dix ou vingt ans, laissant le temps à la forêt de se reconstituer et au sol de se régénérer, ce qui explique le bon rendement des récoltes. La cueillette des plantes sauvages, la pêche, l'élevage et, à un moindre degré, la chasse, complètent l'apport de l'agriculture à l'alimentation.

L'habitat lui non plus n'est pas fixe. Le village constitué de longues maisons (photo 1) abritant chacune plusieurs foyers, change d'emplacement (*rngool*) au bout de quelques années : lorsqu'une épidémie a causé la mort de plusieurs habitants, ou qu'une grande fête du sol a entraîné le sacrifice de plusieurs buffles (on voit ici l'équivalence homme, buffle) ou simplement parce que les champs se trouvent trop éloignés du village (il est alors devenu nécessaire de rapprocher celui-ci pour des raisons de fatigue et surtout de sécurité : le tigre représente un danger réel).

L'espace social mnong gar est non pas la tribu mais le village. Chaque village constituait une entité politique autonome et ses trois ou quatre "hommes sacrés" étaient moins des chefs que des guides en matière de rituel et de droit foncier. "Étaient", car non seulement le système colonial a "tribalisé" les Mnong Gar et les a inclus dans une organisation considérablement plus vaste et très hiérarchisée, mais la plus terrible des guerres n'a pas épargné leur territoire, décrété zone de tirs libres, et ceux qui n'ont pu tenir la brousse ont été parqués dans des camps de Special Forces.

Dans un univers peuplé de génies, les sacrifices d'animaux par lesquels on se les rend propices surviennent fréquemment. Parmi ceux-ci le plus important est le sacrifice du buffle, la victime par excellence. La puissance d'un homme ne se mesure pas à la quantité de biens de valeur qu'il a accumulés (jarses de haut prix, gongs plats, marmites métalliques, etc.) mais au nombre de buffles qu'il a immolés. Chacun de ces sacrifices du buffle est une fête (photo 2) pour laquelle sont construits des décors parfois grandioses. C'est surtout à leur occasion que l'on sort les jeux de gongs plats (photo 4), que résonne le tambour suspendu, et que, la bière de riz aidant (on aspire aux jarses à l'aide d'un long tuyau de roseau). Les talents de chanteurs se révèlent, et parfois s'affrontent sous forme de joutes amicales.

Hormis la guimbarde *nggoec* qui est en métal, le tambour et le xylophone, qui sont en bois, et la corne à anche libre *nung*, les instruments de musique que fabriquent les Mnong Gar sont en bambou : flûte terminale à cinq trous *rleet*, cithare tubulaire idio-corde *cing boong rlaa*, jeu de tubes de bambou frappés, orgues à bouche dont les tuyaux sont en bambou et le réservoir d'air enalebasse. À côté des orgues à bouche à six tuyaux *mbuat* qui sont des instruments polyphoniques dont on joue en solo, les Mnong Gar ont des instruments à réservoir d'air du même type, mais à un seul tuyau. On les utilise soit seuls, et dans ce cas le tuyau unique de l'instrument, *nung teree*, comporte six trous, soit pour former une série de six instruments *cing ding* joués ensembles, chacun donnant une note différente. Contrairement à leurs voisins, également proto-indochinois, les Mnong Gar n'ont pas d'orchestres constitués d'instruments de différents types. Cependant ils associent parfois la corne de buffle à anche libre *nung* et le tambour suspendu *nggör*. Mais si le *nung* et surtout le *nggör* jouent un rôle important au cours des cérémonies, c'est cependant le jeu de gongs plats *cing* qui est par excellence l'ensemble instrumental lié aux festivités.

MNONG GAR MUSIC from Vietnam

Anthology of Proto-Indochinese music, Vol. 1

In 1958, at the time of the recordings used in this disc, the Mnong Gar or Phii Brêe, the "Men of the Forest" as they are known by their rice-field cultivating neighbours to the south and to the east, were settled on the two banks of the Middle Krong Knô — the "Male River" in Rhadé — western branch of the Srepok a tributary of the Mekong; in other words the jungle and forest covered hills and mountains between Dalat and Ban Mé Thuot in Central Vietnam.

The Mnong Gar are Proto-Indochinese (known to earlier visitors by the pejorative vietnamese term *Moi* or "Savage"), and belong to the austroasiatic linguistic family (*mon-khmer*).

The Mnong Gar are shifting cultivators, burning the forest on a long term fallow basis. Rice is the main crop, it being their basic diet. At the beginning of the dry season each family clears the block of land given to it within a chosen section of forest, and, after having let the trees and undergrowth dry for several months, all the villagers set fire to them in a collective ritual. After this they burn what is left and spread the remaining ashes. Then they place the rice in seed holes, and when, a few days later the rains come, they enclose the *mür*, the big field, with a fence. Each family builds a hut on his own block from where, during the growth of the crop, it will keep away predatory animals. The "sound scarecrows" of bamboo and the *ting tlöör*, a xylophone made from suspended wooden keys, brighten this large, reclaimed area surrounded by the immense forest with their music (see *L'Exotique...*, fig. 22, p. 315). The harvesting takes place at the end of the rainy season and into the beginning of the dry. The following year they clear, or "eat", as the Mnong Gar say, another part of the forest. It is in this way they name a year with the part of the forest eaten ("the year where we ate the Spirit Stone Gôo forest" indicates Sar Luk, 1949). The cultivation thus moves gradually within the village territory and returns to the same place after from ten to twenty years, giving the forest time to recover and establish its undergrowth, thus explaining the abundance of the harvest. The gathering of wild plants, fishing, cultivation and to a lesser degree hunting, is an important complement to nutritional needs.

Nor is their living place fixed. The village, consisting of long houses (photo 1), each with several families, changes its site (*rngool*) every few years: either when an epidemic has brought fatalities, or when several buffaloes have been slaughtered for a big soil fertility rite (we can see here the equivalence man, buffalo), or simply because the fields are too far away from the village (it is necessary to take the village nearer because of fatigue and security reasons: the tiger is a real danger).

The Mnong Gar social space is the village and not the tribe. Normally each village was politically autonomous and its three or four "sacred men" were not so much chiefs as advisers in matters of ritual and land legislation. "Were", because not only has the colonial system "tribalized" the Mnong Gar thus placing them in a much vaster and highly hierarchical organization, but also the most terrible war has not spared their territory, it being declared a free fire zone, and those who couldn't make out in the bush were put into Special Force camps.

In this world inhabited by spirits, animal sacrifices are often made to make them auspicious. Amongst these, the most important is the buffalo sacrifice, the victim "par excellence". A man's strength is not reckoned by the number of valuable objects he owns (expensive earthenware pots, flat gongs, metal cooking pots, etc...) but by the number of buffaloes he has killed. Every buffalo killed calls for a celebration (photo 2) with often very elaborate decorations. It is particularly on these occasions that the flat gong ensemble (photo 4) is brought out, and, resonating with the suspended drum, and with the aid of rice beer (they suck it up with long reeds from the earthenware pots), the singers boast of their skills and even challenge each other in the form of friendly play.

Apart from the metal jews-harp *nggoec*, the wooden drum and xylophone and the free reed horn *nung*, all the instruments the Mnong Gar make are from bamboo: the five holed vertical flute *rleet*, the idiocordic tubular zither *cing boong rlaa*, the set of bamboo beating tubes, and the mouth organ, the pipes being of bamboo and the air reservoir of calabash. As well as the six pipe mouth organs *mbuat* which are solo polyphonic instruments, the Mnong Gar also make the same type of air reservoir instruments with only one pipe; they use them either alone *nung teree* (the single pipe having six holes) or either to form a group of six instruments *cing ding* played together, each one producing a different note. Unlike their neighbours, also Proto-Indochinese, the Mnong Gar do not have orchestras consisting of different instruments. However they sometimes play the free reed buffalo horn *nung* and the suspended drum *nggör* together. But if the *nung* and above all the *nggör* play an important role during the ceremonies, it is especially the set of flat gongs *cing* which is bound up with the festivities.

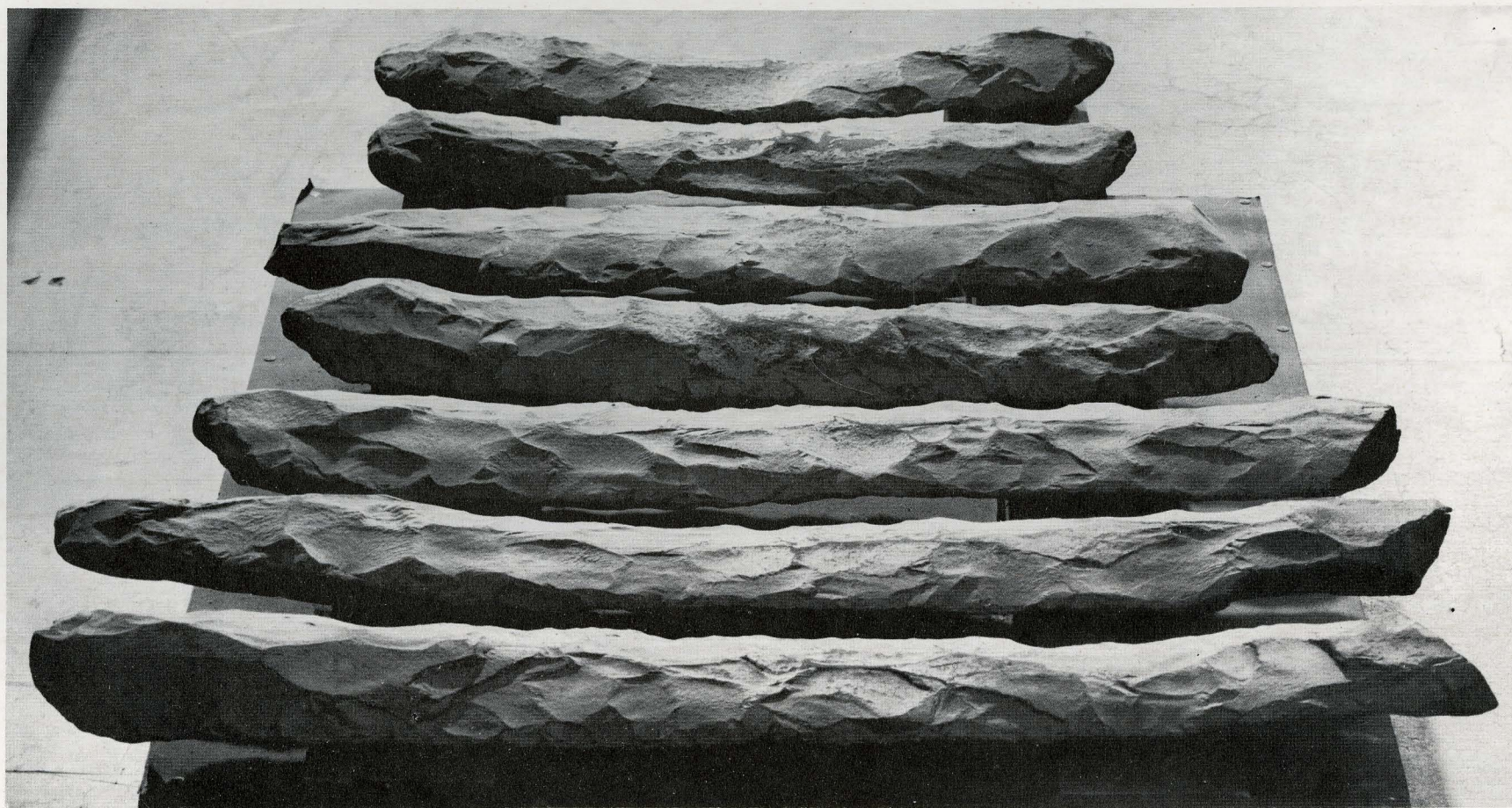
Singing reflects all aspects of life, apart from times prohibited for religious reasons such as for a death. To be sure, the festivals are special occasions, as much for the quantity as for the variety of airs and poems sung. Not only are the "ancient songs" associated with particular rites heard, but also, with the help of the rice beer and

Pour plus de détails d'ordre technique, on consultera :

For more details of a technical nature refer to :

Georges Condominas - " Le lithophone préhistorique de Ndut Lieng Krak ", *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, t. XLV, 1951, fasc. 2, p. 359-392, fig. 42-65 (carte, dessins), 2 tabl., bibliogr. et pl. XLI-XLV.

André Schaeffner - " Une importante découverte archéologique : le lithophone de Ndut Lieng Krak, Viêt Nam ", *La Revue de Musicologie*, XXXIII^e année, n.s., n^o 97-98, juil. 1951, p. 1-19, photos.



12. Lithophone (B-10). Collection Musée de l'Homme, Cliché : Oster.
Lithophone (B-10).

La majeure partie des documents présentés ici a été enregistrée en 1958 chez les Mnong Gar (ou Phii Brêe) du Viêt Nam Central, dans les villages de Sar Luk, Ndut Trêe Pül et Nyông Hat (mission de l'Ecole Française d'Extrême-Orient et de l'Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer).

La musique Maa' a été recueillie au cours de la même mission sur la plantation de la Daa' Rngaa (Vietnam). Les documents Mnong Buu Nör ont été enregistrés au Cambodge en 1966 mission du C.N.R.S. et du Centre de Documentation et de Recherches sur l'Asie du Sud-Est et le Monde Insulindien, CeDRASEMI, L.A. 183 Laboratoire Associé de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (6^e section) et du Centre National de la Recherche Scientifique.

Photo de couverture : *mbuat*, orgue à bouche (B-6). Le musicien photographié est Kraang du même clan, Ryaam, que celui de l'enregistrement.

Maquette de couverture : J.M. Chavy.

Most of the items presented here were recorded in 1958 amongst the Mnong Gar (or Phii Brêe) of Central Vietnam, in the villages of Sar Luk, Ndut Trêe Pül and Nyông Hat (field-trip of the Ecole Française d'Extrême-Orient and the Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer).

The Maa' music was collected during the same field-trip at the Daa' Rngaa plantation near Blao (Vietnam). The Mnong Buu Nör material was recorded in Cambodia in 1966, field-trip of the C.N.R.S. and the Centre de Documentation et de Recherches sur l'Asie du Sud-Est et le monde Insulindien, CeDRASEMI, L.A. 183, Associate Laboratory of the Ecole Pratique des Hautes Etudes (6th section) and the Centre National de la Recherche Scientifique.

Cover Photo : mbuat, mouth organ (B-6). The musician photographed is Kraang from Ryaam clan, the same clan as in the recording.

Translation : Andrew McIntyre.



1. Longue maison mnong gar.
A Mnong Gar long house.

Quant au chant, sauf en période d'interdit religieux lié à une mort, il illustre tous les instants de la vie. Certes les fêtes représentent des moments privilégiés, tant par la quantité que par la variété des airs et des poèmes qui y sont chantés : non seulement on y entend les "chants anciens" liés à certains rites, mais aussi grâce à l'ambiance et à la bière de riz, une grande profusion de chansons de tous genres, s'égrenant souvent sous forme alternée en une sorte de joute entre deux chanteurs. Le large auditoire disponible au cours des fêtes offre aussi l'occasion aux hommes "qui savent" de chanter des épopées et des textes relatant des mythes.

Mais la vie quotidienne elle-même est constamment émaillée de chansons. Ne parlons pas des airs liés aux circonstances : berceuses, chansons d'amour... Car ce qui, chez les Mnong Gar, dénote l'homme cultivé, c'est le fait qu'il est capable de profiter du moindre incident (toux, passage d'un oiseau, façon de marcher d'un ami, etc.) ou même d'une simple allusion à un événement quelconque dans une conversation, pour lancer sa chanson; le succès dépendra de la consistance du lien entre le poème chanté et le fait survenu ou évoqué. Ajoutons que les Mnong Gar ne chantent jamais en chœur.

D'autre part les genres ne sont pas bien fixes : tel texte intitulé "dit de justice" lors d'un procès, deviendra simple chanson au cours d'une beuverie ou encore à l'occasion d'un événement auquel on croira pouvoir le reporter; on pourra même, au cours d'un rite, le retrouver inséré dans une longue invocation.

Enfin, comme cela arrive fréquemment dans les cultures sans écriture les textes ne sont pas identiques d'un chanteur à l'autre, et parfois chez le même chanteur. Nous en donnerons une illustration plus loin.

general mood, one can hear a profusion of songs of all sorts, often alternately thrown out by two singers in a form of contest. The presence of the large number of listeners at the festivals give the men "who know" the chance to sing epics and mythical texts.

Even so, every day life is also dotted with singing. It is not even a matter of speaking of types of songs : lullabies, love songs etc., because the cultivated Mnong Gar man is characterized by his ability to use any slight incident (a cough, a bird in flight, a friend's gait) or topic of conversation to make up a song. His success will depend on the consistency between the poem and the event or subject evoked. It is to be remembered that the Mnong Gar never sing in chorus.

Moreover the song types are not well determined. For instance a text called "legal settlement" in a judicial proceeding will be a simple song during a drinking bout or in a situation where it would be considered suitable. It will even be found inserted into a long invocation.

As is often the case in non-literate societies, the words are often different from one singer to another, and even with the very same singer. We shall illustrate this later on.



2. Sacrifice du buffle, partie centrale de la fête par excellence.
Buffalo sacrifice, focal activity of the festival.

Bibliographie succincte sur les Mnong Gar :

- Georges Condominas - *Nous avons mangé la forêt de la Pierre-Génie Gôo ou Sar Luk 1948-1949*. Mercure de France, Paris, 1957. 495 p., pl., photos, index, bibliogr.
- *L'Exotique est quotidien, Sar Luk, Viêt-Nam Central*, Paris, Plon, 538 p., fig., cartes, pl., index.

Sur leur littérature orale, voir également :

- Georges Condominas - "Chansons Mnong Gar", *France-Asie* n° 87, août 1953, pp. 648-656.
- "Le Déluge, chant mythique Mnong Gar", *L'Ephémère*, n° 14, 1970, pp. 216-221.

Sur la poésie maa' et la musique buunör nous nous contenterons de renvoyer à :

- Jean Boulbet - *Dialogue lyrique des Cau Maa'* (Tam pöt maa'). Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient, 1972 (Publications de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, volume LXXXV), 116., 30 photos, 4 cartes, glossaire, index.
Jacques Brunet - "Les instruments de musique de la province de Mondolkiri", *Etudes Cambodgiennes* n° 1, janvier-mars 1965, pp. 31-34, ill.

A Select Bibliography on the Mnong Gar :

For their oral literature refer to :

For the Maa' poetry and Buunör music we recommend :

La transcription adoptée ici est celle dite "de Dalat" (cf. *Nous avons mangé la forêt*, p. 12) dont le but était d'éviter l'utilisation de signes diacritiques. C'est-à-dire que en gros, le doublement d'une voyelle indique une longue et celui d'une consonne transcrit une préglottalisée; la lettre *c* est l'équivalent du *ti* du mot français "tiare" (*cing* se prononce non pas "kingue" mais "tiingue"); le tréma sur le *u* (*ü*) et sur *o* (*ö*) signifie qu'on a affaire à une voyelle médiane: *öö* par exemple ressemble au français *eu* dans "leurre".

The transcriptions used here are modelled on the so called "Dalat" transcriptions (cf. *Nous avons mangé la forêt*, p. 12) the idea being to avoid using diacritics. In other words in general, the doubling of a vowel indicates a long sound, and the doubling of a consonant indicates a preglottalized one. The letter *c* is the same as in English, the combination of the final *t* and initial *y* in hit you (*cing* is thus not pronounced "sing" but "tying"). The diaeresis on the *u* (*ü*) and on the *o* (*ö*) indicates a median vowel: *öö* for instance is similar to the English ear in "early".

A

1, 2, 3 et 4. JEUX DE GONGS PLATS, CING

Comme les marmites métalliques et les jarres, et les autres gongs (gong plat géant *chaar* et gongs à bosse *goong* - d'ailleurs peu utilisés par les Mnong Gar), les gongs plats *cing* ne sont pas fabriqués par les Proto-Indochinois, mais proviennent des civilisations des plaines. Tous ces objets importés entrent dans la catégorie des biens de valeur: un orchestre de gongs plats notamment peut atteindre un prix très élevé que seules quelques jarres très anciennes arrivent à équivaloir.

La formation habituelle comporte six gongs de tailles différentes, le plus grand, *cing mei*, "mère", qui marque la mesure, fait une coudée de diamètre (environ 40 cm), et le plus petit, *cing thêe*, un empan (environ 17 cm). C'est le cinquième, *cing thöo*, celui dont le jeu est le plus difficile, qui conduit la mélodie, et le second, *cing rnuul*, le plus rapide. Entre les deux on a, en troisième position, le *cing ndöt*, et en quatrième, le *cing lua*.

On retrouve cette même série (*mei*, *rnuul*, *ndöt*, *lua*, *thöo*, *thêe*), en ordre de taille identique, non seulement dans le jeu *cing ding*, composé, on l'a vu, de six tubes de bambou indépendants, mais aussi sur les instruments joués par un seul musicien, qu'il s'agisse des cordes, comme sur la cithare, ou de tuyaux comme dans l'orgue à bouche.

Un *cing* est constitué par un grand disque cerné d'un court rebord perpendiculaire du même métal. Suspendu par une cordelette à l'épaule gauche, il est frappé du poing droit et maintenu de la main gauche. Celle-ci reste ouverte à l'intérieur du gong. En rapprochant la paume du disque ou au contraire en l'éloignant, on influe sur le volume du son (cf. photos 3, 4 et 5).

1. Enregistré le 6 juin 1958 à Ndut Trêe Pül.

L'ensemble joue ici une séquence classique en pays gar: *cing ngaan* (air de gongs plats "ordinaire, normal") suivi du *cing bar dön* (air des "deux voix"). Viennent ensuite *cing rleh*, puis *cing rlaa* (air des "bambous géants *rlaa*", ou d'après certains, de *Yông Rlaa*, le village de "la Colline aux bambous géants *rlaa*"). Enfin les musiciens terminent par un retour à *cing ngaan*, par lequel ils ont commencé. On notera un bref passage au cours duquel les musiciens frappent le gong de l'index retourné. Remarquer qu'on enchaîne un air à l'autre sans s'interrompre.

1, 2, 3 and 4. FLAT GONG SETS, CING

As with the metal and earthenware pots and the other gongs (large flat gong *chaar* and bossed gongs *goong* - which in any case are rarely used by the Mnong Gar), the flat gongs *cing* are made by the people from the plains civilizations and not by the Proto-Indochinese. All these imported items become valuable objects: a gong orchestra in particular can reach such a high price that only a few very old earthenware pots can equal it in price.

Normally there are six gongs of different sizes in the ensemble, the largest, *cing mei*, "mother", which gives the beat has a diameter of about 40 cms, and the smallest, *cing thêe*, a span of about 17 cms. The fifth gong *cing thöo* leads the melody and is the most difficult to play, whilst the second gong *cing rnuul* is the most rapid. Between these two is the third, *cing ndöt*, and the fourth *cing lua*.

We can see the same series (*mei*, *rnuul*, *ndöt*, *lua*, *thöo*, *thêe*), in the same order of size not only in the *cing ding* ensemble with, as we have seen, its six independent pipes, but also with solo instruments, whether strung as with the zither, or whether pipes as with the mouth organ.

A *cing* is a large metal disc surrounded with a perpendicular turned down rim. Hung from the left shoulder by a small cord, the gong is held by the left hand and struck with the right, the left hand being open towards the inside of the gong. By moving the palm of the hand either in or out the volume of the sound can be changed (see photos 3, 4, 5).

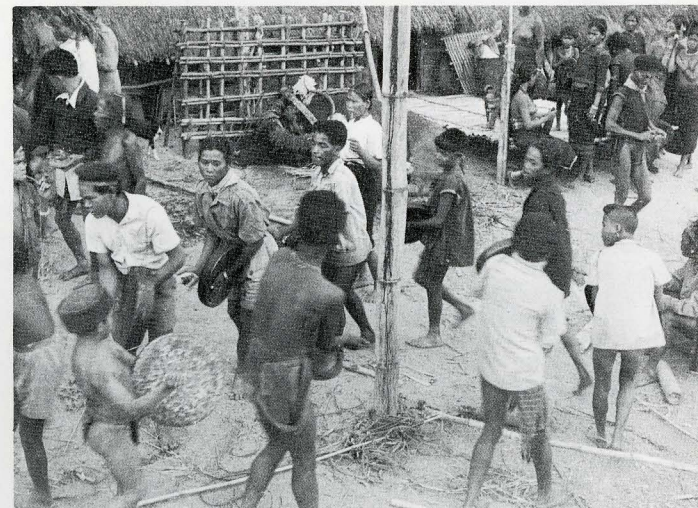
1. Recorded at Ndut Trêe Pül, 6th June, 1958.

Here the ensemble plays a typical sequence for this region: *cing ngaan* ("normal, standard" tune of flat gongs) followed by *cing bar dön* ("two voice" tune). We next hear *cing rleh* and then *cing rlaa* (tune for "giant *rlaa* bamboos" or, as some say, from *Yông Rlaa*, the village of "the giant *rlaa* bamboo hill"). To finish, the musicians play the *cing ngaan* heard at the beginning. We should note here a brief passage where the musicians hit the gong with the back of the index finger. Also note that one tune follows another without a break.

5. *Rok cing*, procession des gongs plats à travers le village pour annoncer la grande fête du sol.
Rok cing, flat gong procession through the village to announce the big earth worship festival.



3. *Tör cing*, frapper les gongs plats (A-1 à 4). Au cours de l'érection du grand mât de bambou géant la veille du sacrifice du buffle. *Tör cing*, to hit the flat gongs (A-1 to 4). During the erection of the giant bamboo pole the evening before the buffalo sacrifice.



4. Lors d'un échange de sacrifice du buffle, le jeu de gongs plats du village invité tourne avec celui du village qui reçoit autour du mât de bambou géant. During a buffalo sacrifice exchange, the flat gong ensembles of both the invited and guest village move around the giant bamboo pole.



2. Enregistré le 6 novembre 1966 à Buu Sraa, province de Mondolkiri, Cambodge. Ethnie Mnong Buu Nör.

Ce morceau, comme le suivant, a été pris à titre de comparaison. Signalons que sur les plans tant linguistique qu'ethnographique les Mnong Buu Nör sont très proches des Mnong Gar. Air dit *ök kleeng*. Le cliquetis métallique est produit par le choc des bracelets de laiton contre les parois du gong (chez les Mnong Gar, on s'amuse parfois à le faire, mais jamais aussi longuement).

3. Enregistré le 25 juin 1958, non à Bösar Lu' Sieng (d'où venaient les musiciens), mais chez MM. J. Boulbet et J. Chauvin à la plantation de la Daa' Rngaa. Ethnie Maa' Bölöö.

Les Maa' disposent d'un répertoire beaucoup plus riche que les Mnong. L'air présenté ici est intitulé *chöt juun*, "la mort du cerf". On notera le jeu beaucoup plus individualisé de chaque gong par rapport au style gar ou buunör.

4. Enregistré le 7 juin 1958 à Nyông (ou Yông) Hat, village voisin de Ndut Trêe Pül.

En comparant avec le premier morceau reproduit ci-dessus, on remarquera l'exécution notablement différente du deuxième air, accentuée dans cet enregistrement par la prédominance du *cing mei*, "la mère", due au fait que le micro a été placé au milieu de l'orchestre (qui joue sur une ligne de front).

5. TAMBOUR ET GONGS PLATS, NGGÖR BAAL CING

Enregistré le 7 juin 1958 à Nyông Hat.

Il s'agit là d'une formation rare chez les "Hommes de la Forêt" et, d'après eux, d'une imitation des Kudduu, leurs voisins riziculteurs du Sud. Ils s'y livrent parfois au cours de grandes fêtes; à l'initiative de quelques-uns on peut alors entendre de la musique "étrangère". L'orchestre est composé du *nggör*, le tambour suspendu et de deux *cing*; le plus grand, le *mei*, est frappé comme d'habitude au poing, l'autre, le *rnuul* (le second de l'orchestre) est frappé au bâton en son centre. Comme c'est le cas dans cet enregistrement, un seul musicien peut jouer en même temps du tambour et du *rnuul*. Les deux airs qu'on entend ici s'intitulent successivement *cing möng mee* et *cing mae ntöp*.

6. LAMENTATIONS FUNEBRES, NOO NYIIM KHÖT

Enregistrées le 5 juin 1958, à la mort de l'enfant de Bbür du clan Rjee.

La foule des femmes clame *öö mee*, *öö baap* ("ô mère, ô père"), que certains complètent par *oh aany*, *öö mee*, *oh gal aany*, *öh mee* ("mon petit enfant, ô toi, mon bon petit enfant, ô toi"). De ces clameurs se détachent bientôt deux voix qui chantent des lamentations funèbres: quelques instants plus tard Aang-au-Ptyosis et Aang du clan Phok resteront les seules à "pleurer le mort", *nyim khöt*, installées de part et d'autre du cadavre qu'entre-temps les hommes avaient placé dans son cercueil qui évoque le corps d'un buffle (voir photo 6).

Les chants funèbres présentent les seuls cas de chants simultanés que j'aie entendus chez les Mnong Gar, la forme habituelle étant soit le chant solo, soit le chant alterné. Il faut d'ailleurs remarquer que chaque pleureuse chante selon son inspiration du moment, et non en accord ou en réponse à ce que chante sa partenaire. Chaque couplet commençant par le cri de lamentation *öö mee*, qui signifie normalement "ô toi", mais qui est ici la prononciation poétique pour *öö mei*, "ô mère", suivi ou non de la formule complète.

Voici à titre d'exemple les traductions des deux premiers couplets, chantés par chaque pleureuse, audibles dans cet enregistrement.

— Par Aang-au-Ptyosis du clan Bboon Jraang :

l'aiguade du Pays des Morts est comme le van à bec
les poissons *tông* et *tieng* du Pays des Morts sont comme des pilons
les poissons *jüt* et *kee* du Pays des Morts sont comme la mère-buffle

L'aiguade du Pays des Morts est toute petite comparée à celles d'ici-bas; mais les minuscules poissons *tông*, *tieng*, *jüt* et *kee* (que nous n'avons pu déterminer) y prennent des tailles gigantesques. Autrement dit, on ne retrouve pas au Pays des Morts ce qu'on a connu ici-bas.

— Par Aang du clan Phok :

que tu dormes profondément, que tu dormes en ronflant
que tu dormes la nuit, que tu dormes de fatigue
que tu dormes en plein midi, alors que je suis éveillée

Comparaison de la mort au sommeil profond.

2. Recorded at Buu Sraa in the Mondolkiri province, Cambodia, 6th November, 1966. Mnong Buu Nör ethnic group.

This piece, like the following one has been chosen and placed here for comparative purposes. From both the linguistic and anthropological points of view the Mnong Buu Nör resemble very closely the Mnong Gar. The tune is called *ök kleeng*. The metallic sound is produced by the clinking of brass bracelets against the side of the gongs (the Mnong Gar sometimes do this for fun, but never for as long).

3. Recorded at the Daa' Rngaa plantation, home of Messrs. J. Boulbet and J. Chauvin, 25th June, 1958. Musicians are from Bösar Lu' Sieng. Maa' Bölöö ethnic group.

The Maa' people's repertoire is much more varied than that of the Mnong. The tune recorded here is called *chöt juun* "death of the stag". We can see here the much more individualistic use of each gong as compared with the gar and buunör styles.

4. Recorded at Nyông (or Yông) neighbouring village to Ndut Trêe Pül, 7th June, 1958.

In comparing this with the first piece above we can, in the second tune, hear a particularly different interpretation, emphasized in this recording by the dominance of the *cing mei*, "the mother", the microphone being placed in the middle of the ensemble ranged in a straight line.

5. DRUM AND FLAT GONGS, NGGÖR BAAL CING

Recorded at Nyông Hat, 7th June, 1958.

This is a very uncommon instrumental ensemble for the "Men of the Forest" and according to them is an imitation of their rice-field cultivating neighbours in the south, the Kudduu. Sometimes the people allow themselves free rein during the big festivals; so on the initiative of a few individuals we are able to hear "foreign" music. The ensemble is made up of the *nggör*, the suspended drum, and two *cing*; the biggest, the *mei*, is hit in the normal way with the fist, and the other, the *rnuul*, the second biggest, is hit in the centre with a small stick. A single musician may, as in this recording, play both the drum and the *rnuul* at the same time. The two tunes here are called *cing möng mee* and *cing mae ntöp* respectively.

6. FUNERAL LAMENTS, NOO NYIIM KHÖT

Recorded at the death of the child of Bbür, from the Rjee clan, 5th June, 1958.

The group of women cry out *öö mee*, *öö baap* ("oh mother, oh father") and finish with *oh aany*, *öö mee*, *oh gal aany*, *öh mee* ("my little child, oh you, my good little child, oh you"). Soon two voices are heard above the others, singing the funeral lament: just after this the only ones left "to cry the dead" *nyim khöt* are Aang-of-the-Ptyosis and Aang from the Phok clan, one on either side of the dead body which during this time, has been placed by the men in its coffin resembling the body of a buffalo (photo 6).

The funeral songs are the only examples of simultaneous singing I heard among the Mnong Gar, solo or alternate singing being the norm. In addition it should be pointed out that each mourner sings according to his own feelings at the moment, and not in response to, or agreement with his partner. Each couplet starts with the cry *öö mee* which normally means "oh you", but in this case it is a free pronunciation of *öö mei*, "oh mother", and may or may not be followed by the entire formula.

As an example we give a translation of the first two couplets, sung by each mourner, and heard in this recording.

— By Aang-of-the-Ptyosis from the Bboon Jraang clan :

the water place from the Land of the Dead is like the winnowing basket
the fish *tông* and *tieng* from the Land of the Dead are like pestles
the fish *jüt* and *kee* from the Land of the Dead are like the mother buffalo

The water place from the Land of the Dead is very small compared with those right here; but the tiny fish *tông*, *tieng*, *jüt* and *kee* (which we couldn't determine) take on enormous proportions. In other words, what is found in the Land of the Dead is not to be found here.

— By Aang from the Phok clan :

that deeply you sleep, that you snore,
that you sleep at night, that you sleep from tiredness
that you sleep in the middle of the day, when I am vigilant

A comparison of death and deep sleep.

6. *Nyim khöt*, "pleurer le mort" (A-6). Seule Aang (Phok) est visible sur ce cliché. *Nyim khöt*, "to cry the death" (A-6). Only Aang (Phok) can be seen in the photo.

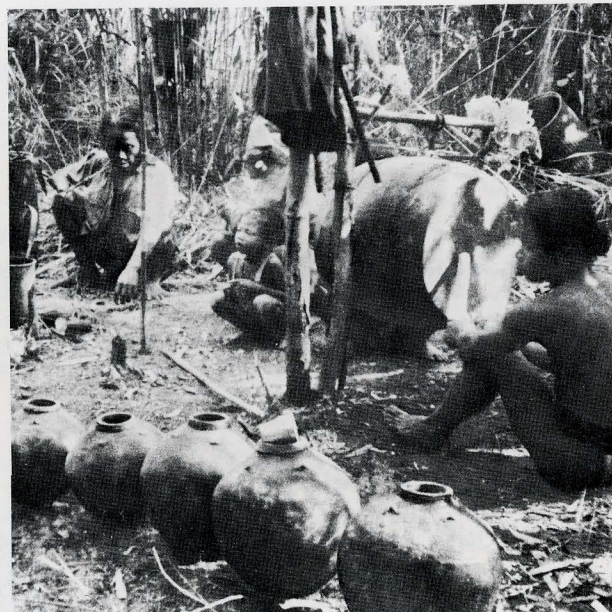


1. TAMBOUR, NGGÖR

Enregistré le 7 juin 1958 à Nyông Hat. Musiciens : Bbaang du clan Rlük et Mbieng du clan Bboon Kroong.

Air *ngaan*, "ordinaire". Le tambour est creusé dans un tronc d'arbre, il est fermé à ses deux extrémités d'une peau de buffle tendue. Sauf pour le rite de la mise à feu de la forêt où l'un d'eux est transporté en forêt (voir photo 7), les *nggör* restent en permanence dans les maisons, plus exactement dans la "salle des hôtes" de leur propriétaire, suspendus à une traverse au-dessus du bat-flanc. Les deux batteurs s'installent en vis-à-vis à chaque extrémité et frappent la peau du tambour à l'aide de deux maillets de bois. Le moment attendu de leur jeu est un crescendo qui culmine dans un roulement syncopé tout à fait remarquable et que je n'ai jamais entendu dans aucun autre groupe proto-indochinois. Avec le *cing*, le tambour est l'instrument de prédilection des fêtes au cours desquelles il retentit souvent accompagné de la corne à anche libre.

Dès que le village a décidé de faire un grand sacrifice au Génie de la Terre au cours duquel plusieurs buffles sont immolés, on frappe le tambour pour rappeler aux génies la promesse collective qui leur a été faite. On procède ainsi chaque jour jusqu'à l'exécution du grand rituel.



7. *Böm nggör*, "frapper le tambour" (B-1). Photo prise ici en forêt pour la fête de la mise à feu des abattis.
Böm nggör, "to hit the drum" (B-1). Photo taken in the forest during the forest burning ritual.

2. CHANSONS, NOO TOONG TOONG

Enregistré le 4 juin 1958 à Sar Luk. Chanteur : Choong-Kông-le-Militaire.

Ce jour-là Choong s'est plu à chanter toute une série de chansons, comme cela arrive très souvent, sans qu'il y ait un lien apparent entre chacune d'elles. Signalons que le lendemain Choong a bien voulu me dicter ce qu'il avait chanté la veille, et pour lui remettre chaque morceau en mémoire je lui faisais entendre chacun d'eux au magnétophone. Malgré cette précaution, enregistrements et textes dictés divergent non seulement par leur ornementation poétique mais parfois par leur contenu. Remarquons que chaque chanson commence par des vocalises.

On pourra intituler le premier texte retenu ici, soit "chanson d'amour" soit "chanson de dépit" selon l'interprétation qu'on lui donnera :

la renommée s'étend à l'herbe à paillette, je reviens la faucher, mais n'y
(parviens pas)
la renommée s'étend à la terre, je reviens y habiter, mais n'y parviens pas
la renommée s'étend au siège, je reviens m'y asseoir
la renommée s'étend à la foëne, je reviens planter la colonne principale mais
(n'y parviens pas, et je suis seul)

La deuxième chanson dont voici la traduction des deux derniers vers, décrit l'atmosphère de la fête :

les uns dorment, les autres mastiquent à pleines mâchoires
les uns étendent les jambes, les autres donnent le sein

La troisième évoque un épisode malheureux de l'histoire du Haut Pays au cours duquel les Montagnards subirent une invasion des Chams et des Vietnamiens.

1. DRUM, NGGÖR

Recorded at Nyông Hat, 7th June, 1958. Musicians : Bbaang from the Rlük clan and Mbieng from the Bboon Kroong clan.

A "normal" *ngaan* tune. The drum is hollowed out from a tree trunk and is closed at both ends with a stretched buffalo skin. Except for the forest burning ritual when one of the drums is taken to the site (see photo 7), the *nggör* are permanently kept in the houses, more exactly, in the guest room of their owners, suspended from a cross beam above the sleeping dais. The drummers take up positions facing each other from either end of the drum, hitting the skin with two wooden mallets. The moment waited for in their performance is a crescendo culminating in a remarkable syncopated roll, something which I have never heard among any other Proto-Indo-chinese group. The drum, along with the *cing* is a favourite festival instrument and is often accompanied by the free reed horn.

As soon as the villagers have decided to offer a sacrifice, in which several buffaloes are immolated, to the Earth Spirit, the drum is beaten to remind the spirits of the collective promise that has been made to them. They repeat this process every day until the big ritual.

2. SONGS, NOO TOONG TOONG

Recorded at Sar Luk, 4th June, 1958. Singer : Choong-Kông-le-militaire.

On this particular day Choong was happy to sing a whole series of songs which, as nearly always happens, had no apparent links. I should remark that the following day Choong was willing to dictate what he had sung the day before, and to help his memory I played the recordings back to him. In spite of this precaution the texts and the recordings diverge not only through poetic ornamentation but also sometimes in content. It should be remembered that each song starts with vocalise.

We could give the first text recorded here either the title "love song" or "grudge song" depending on the interpretation :

fame is spreading to the earth, I am coming back to live there, but I do not
(succeed)

fame is spreading to the seat, I am coming back to sit there
fame is spreading to the fishing spear, I am coming back to put up the main
(pillar, but I do not succeed, and I am alone)

The last two lines of the second song, given here, describe the festival atmosphere :

some sleep, others chew with full mouths
some stretch their legs, others suckle their child

The third describes an unhappy period in the High Country's history when the Montagnards were invaded by the Chams and the Vietnamese.

3. CHANT ANCIEN, MPÖT YAU

Enregistré le 3 juillet 1958 à Bötoong. Ethnie Maa' Bötoong. Chanteuse : Kô' Aang.

Cette chanteuse âgée, très appréciée au moment où fut fait l'enregistrement, fournit un bon exemple du style maa' dans le domaine des chants mythiques. Elle narre l'époque où les hommes pouvaient encore discuter directement avec le soleil. Elle énumère des héros qui ont connu ces temps antiques où les poissons, aujourd'hui minuscules, atteignaient de grandes tailles (voir le premier couplet des lamentations funèbres).

4. CHANSON D'AMOUR, NOO TOONG SÖH

Enregistré le 6 juin 1958 à Ndut Trêe Pül. Chanteuse : Jieng du clan Nduu.

Il s'agit d'une variété très populaire des *noo toong uur drôh* qu'on pourrait traduire par "ballade des Dames (du temps jadis)" et qui consiste en une succession très euphonique de vers composés chacun du nom d'un village suivi du nom de la jeune fille réputée pour sa beauté qui y habitait. Le *roong koon ier*, "elle élève de la volaille", qui accompagne le nom de la belle — en fait, de chaque belle —, rappelle ses qualités de travailleuse.

5. ORGUE A BOUCHE, MBUAT

Enregistré le 7 novembre 1966 à Buu Jrii, province de Mondolkiri, Cambodge. Ethnie Mnong Buu Nör.

Le *mbuat* de ce groupe est identique à celui des Mnong Gar et la comparaison avec l'enregistrement suivant montre une façon d'en jouer très proche.

6. ORGUE A BOUCHE, MBUAT

Enregistré le 6 juin 1958 à Ndut Trêe Pül. Musicien : Taang du clan Ryaam.

L'orgue à bouche *mbuat* est composé de six tuyaux montés en deux groupes divergents (quatre + deux) et alimentés par un réservoir d'air fait d'unealebasse. L'anche libre est en bambou et fixée sur la partie du tuyau qui est insérée dans laalebasse. Chaque tuyau comporte, sur le côté, un trou qu'on bouche ou qu'on débouche avec le doigt (cf. photo de couverture). Le tuyau ne sonne que s'il est bouché. Les tuyaux portent les mêmes noms que les gongs plats *cing* et selon le même ordre de taille décroissante. Les airs joués sont les mêmes. On a ici successivement (après une courte mise en train) : *mbuat ngaan*, *mbuat rleh* et *mbuat yông rlaa* (que l'on peut comparer avec les airs de A1).

3. AN OLD SONG, MPÖT YAU

Recorded at Bötoong, 3rd July, 1958. Maa' Bötoong ethnic group. Singer : Kô' Aang.

This old lady, highly esteemed at the time of making the recording, gives us a good example of the maa' style in the realm of mythical songs. She recounts the time when men were still able to talk directly with the sun. She lists the heroes who knew these distant times when the fish, nowadays small, were gigantic (refer to the first couplet of funeral lament).

4. LOVE SONG, NOO TOONG SÖH

Recorded at Ndut Trêe Pül, 6th June, 1958. Singer : Jieng from the Nduu clan.

This song is a very popular type of *noo toong uur drôh* which can be translated "Ballad of the Young Ladies (of long ago)" consisting of a succession of flowing lines, each one giving the name of a village and a young girl known for her beauty who lives there. The *roong koon ier*, "she raises poultry", accompanies the name of the girl — in fact of every girl — telling about her ability to work.

5. MOUTH ORGAN, MBUAT

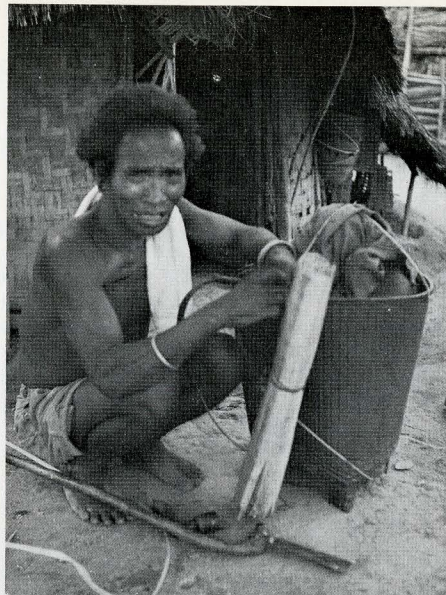
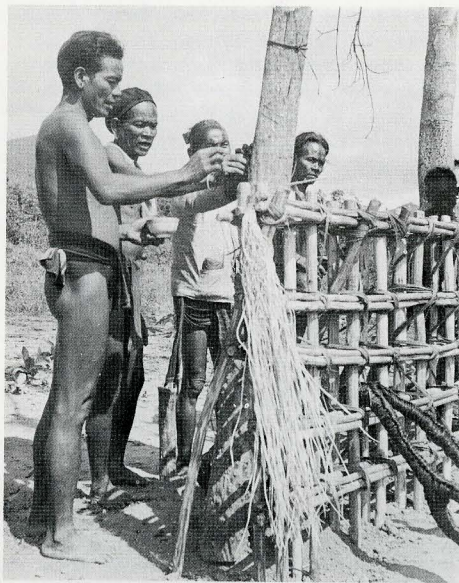
Recorded at Buu Jrii, Mondolkiri Province, Cambodia. Mnong Buu Nör ethnic group. 7th November, 1966.

The *mbuat* of this group is the same as that of the Mnong Gar and a comparison with the following recording shows that the manner of playing it is very similar.



8. Srae-Kroong (B-7).
Srae-Kroong (B-7).

9. Wan-Jông (B-8) (second à partir de la gauche), en compagnie des "hommes sacrés" oint "de sang et de moût de bière" le poteau de sacrifice du buffle. Wan-Jông (B-8) (second from the left) in company with the "sacred men" anoints with "blood and beer-wort" the buffalo sacrifice pole.



10. Tôong Oông (B-8).
Tông-Oông (B-8).

7. CHANSON D'AMOUR, NOO TOONG SÖH

Enregistré le 4 juin 1958 à Sar Luk. Chanteuse : Srae-Kroong du clan Rjee (photo 8).

Il s'agit, comme en 4, d'une "ballade des Dames du temps jadis". Mais ce qui fait de Srae une meilleure chanteuse que Jieng, c'est qu'à l'énumération des jeunes filles illustres, elle ajoute de nombreux couplets vantant les hauts faits de certaines d'entre elles, ou de leurs mères. Comme celui-ci qui montre les précautions prises par sa mère avant la naissance de l'héroïne pour assurer sa perfection :

se baignant en aval pour qu'elle ait le port droit (*tong*)
se baignant au mitan (*tlong*) pour qu'elle soit belle (*niam*)
sa mère mangeait des oignons (*diam*) pour qu'elle ait de longs cheveux (*so'*)
tirait la liane (*rtooo*) pour qu'elle ait de longues oreilles (*tôor*)
ordonnait (*sôor*) à la plante magique de Puissance pour qu'elle obtienne renommée (*peh*)
accouchait (*deh*) en plein midi pour assurer sa richesse.

Les mots *mnong* reproduits sont là pour indiquer la place respective des rimes. L'expression "longues oreilles" exprime l'élégance; en effet l'une des parures féminines les plus appréciées est constituée par des disques de bois léger insérés dans le lobe des oreilles qu'ils distendent.

8. "DITS DES GONGS RENFLES", NOO GOONG

Enregistré le 10 juin 1958 à Sar Luk. Chanteurs : Wan-Jông (photo 9) du clan Mok, de Sar Luk (premier et troisième chant) et Tôong-Oông (photo 10) du clan Rnaang, de Paang Pê' de la Plaine.

Les *noo goong* sont des mythes chantés à l'occasion de la Fête du Sol, les deux protagonistes se faisant face et chantant alternativement. A l'époque de mon séjour à Sar Luk ce rituel avait disparu, mais les vieillards réputés pour leur culture et leur talent, après l'insistance d'usage de la part des plus jeunes, acceptaient les nuits de grande fête de confronter leur savoir. La séquence retenue ici rappelle l'histoire des premiers gongs renflés venus des mondes infernaux, et les précautions qu'il faut prendre pour éviter qu'ils n'y retournent en fuyant (*goong duu rêe tööm brêe Rieng Bbôoc*). Dans le deuxième chant par exemple, la souillure née de la saoulerie présente plus de danger que les portées interdites d'animaux d'élevage (et qu'on tue aussitôt) :

ô pores d'une portée de trois, vous n'êtes pas la cause de la fuite des gongs
chèvres d'une portée de six, vous n'avez pas perdu les gongs
chiens d'une portée de sept
poules qui picorent les œufs, vous n'avez pas fait partir les gongs

Dans la réplique (troisième chant), Wan-Jông après avoir évoqué des maladroitures aux effets désastreux, s'attaque surtout aux délits sexuels dont les conséquences sont irrémédiables :

impossible de surprendre l'adultère de Jar Jar
et néfaste de surprendre l'adultère de Jar Jêe
il a couché avec la sœur de Sieng Dee, les gongs s'en sont retournés en fuyant
il a couché avec la mère de Sieng Daang, les gongs s'en sont retournés en fuyant
il a couché avec l'ancêtre noire Tuung, les gongs s'en sont retournés en fuyant

6. MOUTH ORGAN, MBUAT

Recorded at Ndut Trêe Pül, 6th June 1958. Musician : Taang, from Ryaam clan.

The mouth organ *mbuat* has six pipes in two diverging groups (four and two) and air is supplied by an air reservoir made from calabash. The free reed is made from bamboo and fixed against the part of the pipe inside the calabash. Each pipe has a finger hole on the side, the pipe sounding only when this is stopped (see cover photo). The pipes have the same names as the flat gongs *cing* and in the same decreasing size. The tunes played on them are the same. We can hear here in succession (after a short warm-up) : *mbuat ngaan*, *mbuat rleh*, and *mbuat yông rlaa* (these can be compared with those heard in A1).

7. LOVE SONG, NOO TOONG SÖH

Recorded at Sar Luk, the 4th June, 1958. Singer : Srae-Kroong from the Rjee clan (photo 8).

As in B4, this is a "Ballad of Young Ladies (of long ago)". However what makes Srae a better singer than Jieng is that after listing the young girls, she vaunts the achievements of either them or their mothers and, as with the following example, describes the precautions taken by the mother to ensure the perfection of the girl in question :

bathes herself downstream so she will have a good posture
(*tong*)
bathes in the middle (*tlong*) so she will be beautiful (*niam*)
her mother eats onions (*diam*) so she will have long hair (*so'*)
(her mother) pulls out the liana (*rtooo*) so she will have long
(ears (*tôor*)
(her mother) requests (*sôor*) the magic plant of Power that
(she will be well known (*peh*)
(her mother) gives birth (*deh*) in the middle of the day to gua-
(rantee her wealth

The *Mnong* words are printed to show where the rhymes fall. The expression "longs-ears" indicates elegance; in fact one of the most appreciated of women's accessories are light wooden discs inserted into the ear lobes to distend them.

8. "SAYINGS OF THE BOSSED GONGS", NOO GOONG

Recorded at Sar Luk, 10th June, 1958 : Singers : Wan-Jông (photo 9) from the Mok clan, Sar Luk (first and third song) and Tôong-Oông (photo 10) from the Rnaang clan, Paang Pê' in the Plain.

The *noo goong* are myths sung for the Earth Rites, the two singers facing each other and singing alternately. At the time of my visit to Sar Luk this ritual had disappeared, but on the insistence of some of the young people, the older men, reputed for their knowledge and talent, accepted to use them on the nights of the big festival to test their knowledge. The sequence heard here retells the story of the first appearance of the bossed gongs from the inferno, and the precautions needed to prevent them from sneaking back (*goong duu rêe tööm brêe Rieng Bbôoc*). In the second song for instance, the impurity produced from drinking bouts is a greater danger than the prohibited litter of farm animals (which they kill straight away) :

oh pigs of a litter of three, you're not the cause of the gongs'
(escape
goats of a litter of six, you haven't lost the gongs
dogs of a litter of seven
hens who have pecked the eggs, you haven't made the gongs go
(away

In reply (third song), Wan-Jông after having describing blunders which have had disastrous effects, particularly attacks sexual misdemeanours with their irremediable consequences :

impossible to surprise the adulterer Jar Jar
and ill-fated to surprise the adulterer Jar Jêe
he slept with Sieng Dee's sister, the gongs have fled back
he slept with Sieng Daang's mother, the gongs have fled back
he slept with Tuung the black ancestor, the gongs have fled
(back

9. CITHARE TUBULAIRE IDIOCORDE, CING BOONG RLAA

Enregistré le 7 juin 1958 à Nyông Hat. Musicien : Mbieng du clan Ryaam.

L'instrument est fait d'un entrenœud de bambou géant *rlaa* (*Bambusa arundinaria* Retz, sur une moitié duquel sont détachées les six "cordes", non rompues du corps même du bambou, mais maintenues écartées par des chevalets (photo 11). Les six cordes portent les mêmes noms — selon le même ordre — que les gongs du jeu de *cing* ou les tuyaux du *mbuat*. C'est, avec la guimbarde, au son également très faible, l'instrument intimiste par excellence dont on joue en solitaire.

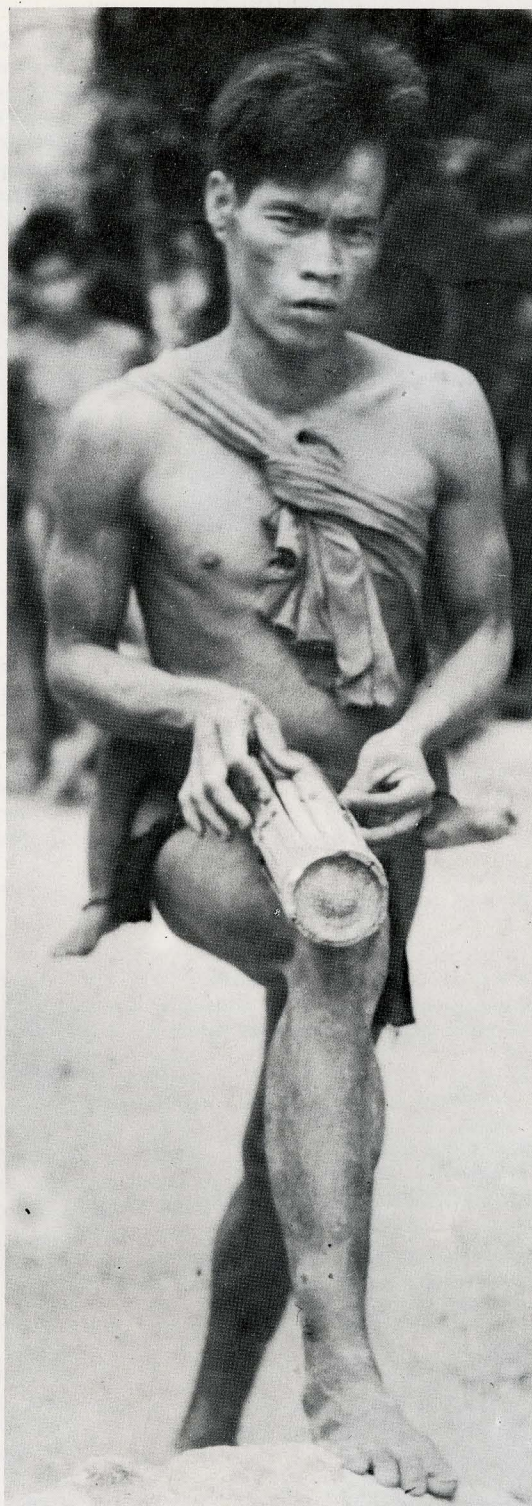
10. LE LITHOPHONE DE NDUT LIENG KRAK

Les onzes pierres taillées de type bacsonien (du nom d'une industrie néolithique révélée pour la première fois dans un site du Vietnam du Nord) composant cet instrument sont d'une très belle facture (photo 12). Certaines d'entre elles sont les plus grandes pierres de ce type jamais découvertes auparavant. Comme André Schaeffner l'a montré, elles constituent l'instrument de musique "le plus ancien dont nous connaissions avec précision l'échelle en sa totalité ou sa plus grande partie".

Elles furent exhumées d'un tumulus en février 1949 pendant mon séjour à Sar Luk et sont maintenant conservées au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Les Mnong Gar, actuels occupants du site, ignoraient l'existence de cet instrument qui nous vient du fond des âges. On ne sait donc absolument pas comment on en jouait.

Il eût cependant été dommage que ces pierres, d'une sonorité admirable restassent muettes à jamais. A la demande de Gilbert Rouget, Jean Schwarz, s'inspirant de la musique des gongs mnong gar, a conçu une musique destinée à montrer les possibilités de l'instrument. Il a lui-même enregistré, au Musée de l'Homme, en "re-recording", le morceau reproduit ici, qui n'utilise que sept lames (numéros I à VII d'André Schaeffner) formant l'échelle suivante : fa_3 - sol_3 - si^b_3 - $ré_4$ - mi_4 - fa_4 - sol_4 ; le la_4 étant celui du diapason, sol_3 étant bas et si^b_3 très bas (mesures de Jean Schwarz). Les lames sont frappées avec des boules de pierre empruntées à un ensemble africain de phonolithes conservé au Département.

Précisons encore une fois qu'il ne s'agit nullement ici d'une reconstitution d'une musique "préhistorique", mais d'un essai pour faire entendre la sonorité de ces pièces exceptionnelles non seulement par leur forme, mais par leur musicalité.



11. *Cing boong rlaa*, cithare tubulaire idiocorde (B-9).

Cing boong rlaa. *Idiochordic tubular zither*. (B-9).

9. IDIOCHORDIC TUBULAR ZITHER, CING BOONG RLAA

Recorded at Nyông Hat, 7th June, 1958. Musician : Mbieng from the Ryaam clan.

The instrument is made from the stem between two knots of the giant bamboo *rlaa* (*Bambusa arundinaria* Retz). The "strings" are cut out from along half its length, but still attached, being held out from the body by bridges (photo 11). The six strings have the same names, and in the same order, as both the *cing* ensemble and the *mbuat* pipes. This instrument, like the jews-harp, and with an equally small sound, is the perfect personal instrument to be played alone.

10. LITHOPHONE FROM NDUT LIENG KRAK

The eleven stones which make up this instrument, cut in bacsonian fashion (the name of a neolithic industry discovered for the first time in a northern Vietnam site) are of a very fine quality (photo 12).

Some of them are the biggest stones of this type ever to be discovered. As André Schaeffner has pointed out, it is "the oldest instrument of which we know the complete scale, or most of it, with accuracy".

The stones were being unearthed from a tumulus in February 1949 during my stay in Sar Luk, and are now being kept in the Ethnomusicology Department of the Musée de l'Homme. The Mnong Gar, the present occupants of the site, didn't know of this ancient instrument's existence so no one has any idea of how it was played.

It would however be a pity if these stones with their beautiful sound were to remain silent forever. Jean Schwarz, at the request of Gilbert Rouget, and inspired by the Mnong Gar gong music, made up a piece to show off its possibilities. He himself recorded the piece heard here at the Musée de l'Homme, using rerecording with only seven stones (André Schaeffner's numbers I to VII) and forming the following scale : F_3 - G_3 - Bb_3 - D_3 - E_4 - F_4 - G_4 : A_4 being standard pitch, the G_4 being flat, and the Bb_3 being very flat (measurements by Jean Schwarz). The slabs are hit by stone balls borrowed from a set of African phonoliths kept in the department.

We should point out again that there is no attempt whatever to recreate "prehistoric" music, but simply an attempt to hear these stones exceptional not only in their form, but also in their musicality.

Sur le lithophone de Ndut Lieng Krak, voir *L'Exotique...*, chapitre 33 (pp. 333-353, et aussi la note, pp. 475-476, qui fournit une bibliographie sur le sujet et un résumé des discussions soulevées par cette découverte). Voir aussi :

For information on the Ndut Lieng Krak lithophone refer to *L'Exotique...* chapter 33 (pp. 333-353, and also footnote pp. 475-476, which provides a bibliography on the subject and a resume of discussions raised by this discovery). See also :

Georges Condominas : "Musical Stones for the God of Thunder", translated by Norman Stoke, in : *Crossing Cultural Boundaries*. 1972 pp. 232-256, Solon KIMBALL and James B. WATSON (eds), San Francisco, Chandler Publishing Company.