

MUSIQUES DU LAOS

Traditions des Khmou', Oï, Brao, Lao,
Phou-noï, Kui, Lolo, Akha, Hmong et Lantene



MUSIC OF LAOS

Khmu', Oï, Brao, Lao, Phou-noï, Kui,
Lolo, Akha, Hmong and Lantene traditions



Lantene : deux jeunes femmes dans un chant de cour d'amour / Lantene: two young women in a courtship song.

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués dans différents villages du Laos entre juillet 1997 et mars 2001. Prises de son et photographies, **Véronique de Lavenère** et **Vincent de Lavenère**. Notice, **Véronique de Lavenère**. Traduction anglaise, **Frank Kane**. Illustration de couverture, **Françoise Gründ**. Prémastérisation, réalisation, **Pierre Bois**. © et © 2004 Maison des Cultures du Monde.

Ces enregistrements ont été réalisés grâce au soutien du Séminaire d'études ethnomusicologiques de Paris-Sorbonne, Centre de Recherches sur les Langages Musicaux, du CCCL de Vientiane et surtout du Ministère de la Culture et de la Recherche Lao auxquels nous sommes redevables de leur confiance et de leur précieux appui. Nous remercions tout particulièrement Madame Kongdeuane Nettavong, directrice de la Bibliothèque Nationale du Laos. Que ce disque puisse témoigner notre reconnaissance à tous les musiciens qui nous ont fait partager leur musique avec autant de passion et d'émotion.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (direction, Chérif Khaznadar).

MUSIQUES DU LAOS

Traditions des Khmou', Oi, Brao, Lao, Phou-noï, Kui, Lolo, Akha, Hmong et Lantene

Le Laos, petit pays secret, se trouve au cœur de l'Asie du sud-est. De nombreux massifs montagneux couvrent les deux tiers de la superficie du pays, notamment tout le nord et le sud-est du pays. Difficile d'accès, ce relief montagneux découpe des petits chemins escarpés que d'impressionnants éboulis rendent souvent impraticables en saison des pluies. Certains villages ne sont accessibles qu'en pirogue, en traversant régulièrement des zones de rapides. Le Mékong est donc devenu l'axe principal du pays ; avec ses affluents, il facilite commerce et communication, offrant au long de certaines berges des terres fertiles.

Peu densément peuplé, le Laos abrite près de cinq millions d'habitants, mais présente une très grande diversité de populations. Cette complexité se manifeste par la présence de plus de quarante-huit groupes ethniques appartenant à quatre grandes familles ethnolinguistiques sur les cinq présentes en Asie du sud-est.

Le territoire de l'actuel Laos a été occupé depuis plus de quatre mille ans par des populations dites austro-asiatiques également appelées Môn-Khmer. Cette famille

semble la plus autochtone non seulement au Laos mais dans l'ensemble de l'Asie du sud-est. Les relations maritimes et commerciales des IV^e et V^e siècles favorisent l'influence des cultures indiennes. Du VI^e au XIII^e siècles, la culture khmère marque le sud du pays alors que les Tai-Kadaï, notamment les Thaï et principalement les Lao, s'installent dans le nord avant de s'étendre sur l'ensemble du pays. Refoulant les Austro-Asiatiques dans les montagnes, les Lao imposent leur domination. Le XIV^e siècle se révèle alors une période clef de l'histoire culturelle du Laos. Un sentiment d'admiration vis-à-vis de la cour du Cambodge s'accompagne de l'introduction d'éléments culturels khmers très caractérisés dans les domaines religieux et artistiques. La religion officielle devient le bouddhisme. Au cours du XVIII^e siècle, après de nombreuses rébellions de populations dans les montagnes du Yunnan et les marches tibétaines, des populations de la famille tibéto-birmane viennent s'installer dans le nord du Laos. Enfin, le début du XIX^e siècle est marqué par une arrivée massive des Miao-Yao et plus particulièrement de la population hmong.

Les pièces présentées ici donnent un aperçu d'une diversité musicale qui reflète bien cette complexité ethnolinguistique. Les Austro-Asiatiques sont représentés par les *Khmou'*, les *Oi* et les *Brao*, les Tai-Kadaï par les *Lao*, les Tibéto-Birmans par les *Phou-noï*, les *Kui*, les *Lolo* et les *Akha (Ko)*, les Miao-Yao par les *Hmong* et les *Lantene*.

La grande diversité de populations se retrouve dans la pratique musicale, pourtant marquée par une constante instrumentale, l'orgue à bouche. Il s'agit d'un aérophone à chambre à vent (en courge ou en bois dur) composé de tuyaux en bambou munis d'anches libres. Chaque tuyau inséré dans la chambre à vent est percé d'un trou de jeu et la production sonore se fait par expiration et

aspiration buccale par l'orifice situé à une extrémité de cette chambre à vent. Les anches libres situées à l'intérieur de celle-ci ne vibreront que si le trou de jeu correspondant est obturé par un doigt.

Cet instrument représentatif de la culture lao, considéré comme leur véritable patrimoine musical, occupe un rôle essentiel dans la vie quotidienne et se révèle indispensable dans la pratique musicale. Il se retrouve sous différentes formes dans plusieurs populations. Cette place toute particulière de l'orgue à bouche au cœur d'une multiplicité ethnique et d'une diversité culturelle guida l'ensemble de mes recherches, le choix des populations et donc celui des enregistrements publiés ici.

Une pratique musicale au cœur du cycle de la vie et du cycle agraire

La vie et l'organisation sociale sont entièrement marquées par le vécu religieux. Pour la plupart de ces populations, la croyance aux esprits et le culte des ancêtres se trouvent au cœur de leurs religions. Les esprits habitent les éléments de la nature (eau, pierres, terre, rizière, forêt, montagne), ainsi que les lieux importants de la vie sociale (esprit protecteur du village, esprit protecteur de la maison). Parfois certains objets ou instruments de musique peuvent abriter un esprit. Ainsi, les Hmong jouent systématiquement une pièce musicale pour l'esprit du *keng* (orgue à bouche) avant toute utilisation de cet instru-

ment. On sacrifie et l'on effectue des rituels principalement aux esprits des lieux les plus fréquentés (esprit de la maison) et aux esprits des éléments de la nature ayant une influence sur la vie des villageois (rizière, terre).

La vie musicale et rituelle est intimement liée au cycle de la vie (naissance, mariage, mort), aux aléas du quotidien (maladies, construction d'une nouvelle maison) et au cycle agraire (récolte, plantation, nouvel an). La musique fait partie intégrante de la vie sociale, familiale et religieuse. Elle participe aux cérémonies rituelles, les ponctue et les structure.

Les Austro-Asiatiques croient en un grand nombre d'esprits bienfaisants et malfaisants qu'il faut respecter, honorer, apprivoiser ou chasser. L'esprit de la maison, appelé *Rôï Gang* chez les Khmou', occupe une place prédominante lors de nombreuses étapes du cycle de la vie mais aussi au quotidien.

Les croyances et pratiques religieuses tibéto-birmanes accordent une place toute particulière au culte des ancêtres et aux cérémonies funéraires. Pour eux, ancêtres et esprits agissent continuellement dans la vie quotidienne. Les pratiques rituelles miao-yao s'adressent surtout aux esprits des ancêtres (l'esprit du père, de la mère, l'esprit protecteur de la maison). Le chamane communique avec les esprits dans un rôle de médiateur entre le monde terrestre et le monde surnaturel.

L'orgue à bouche

Le point commun de la plupart des populations (excepté les Akha et les Brao) est l'utilisation de l'orgue à bouche. On le retrouve sous différentes formes, en faisceau (Lolo, Kui, Oi) ou en radeau (Lao, Khmou', Phou-noï), avec une chambre à vent en courge ou en bois dur, un nombre de tuyaux variant de 5 à 16, d'une petite taille (20 cm pour l'orgue à bouche kui) ou de proportions impressionnantes (jusqu'à 2 m chez les Oi). Au-delà de toutes ces différences, l'orgue à bouche laisse percevoir un langage musical commun. Il dévoile une organisation sonore

Tout comme les Tibéto-Birmanes, ils possèdent une grande tradition rituelle funéraire. La pratique religieuse lao, officiellement bouddhique, s'avère bien complexe. La pagode est le centre des pratiques religieuses. La religion bouddhique affirme l'importance d'acquérir des mérites et de préparer ses vies futures par des actes méritoires comme les offrandes ou l'organisation de fêtes. Cependant, les Lao ont gardé des strates de leur religion traditionnelle auxquelles s'est adapté (et non substitué) le bouddhisme. Ils croient toujours en l'existence de différents esprits et attribuent un rôle primordial à l'esprit protecteur du village pour lequel chaque village a édifié un petit autel, lieu de nombreuses pratiques rituelles et musicales.

particulière jouant sur ses possibilités polyphoniques et mélodiques. Aucune place n'est accordée au silence. Cette recherche de «son continu» est accentuée par le principe même des anches libres qui produisent un son de même hauteur par insufflation comme par expiration, par la technique de jeu, et par une constante recherche «d'épaisseur sonore». Les procédés polyphoniques sont exploités différemment d'une population à l'autre, mais tous utilisent le bourdon continu ou discontinu et jouent sur l'alternance d'agrégation de notes (polyphonie

dense) et d'épuration (recherche mélodique). Joué en solo pour le divertissement solitaire, l'orgue à bouche accompagne éga-

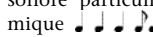
lement le chant (dans la musique khmou', oï, lao et phou-noï) ou la danse (dans la musique hmong, lolo et kui).

Une musique au quotidien, une musique du quotidien

La musique participe à chaque instant de la vie, des étapes importantes du cycle de vie aux moindres réjouissances, ponctuant le cycle agraire et structurant les cérémonies religieuses. L'utilisation des instruments dans la pratique musicale rituelle présente deux situations :

- certaines cultures utilisent des instruments indispensables au rituel, considérés comme sacrés et uniquement joués dans cette circonstance de jeu ; un certain nombre de gestes et attitudes particulières accompagnent leur sortie exceptionnelle en public et doivent être respectés (le tambour sacré hmong ou la flûte *chili akha*) ;
- d'autres utilisent un même instrument pour le divertissement et pour le rituel ; il y a alors sacralisation de l'instrument (orgue à bouche). Chez les Lao, Lolo et Hmong, la

sacralisation se fait par un rituel d'offrande à l'instrument lui-même (offrandes de nourriture, de bougie, d'encens, libation d'alcool).

Dans certaines cultures, la distinction entre musique de divertissement et musique rituelle repose sur la présence ou l'absence d'un instrument sacré (Hmong, Akha). D'autres utilisent un même instrument dans les deux circonstances de jeu. La distinction, alors purement musicale, est marquée par la présence ou l'absence d'éléments musicaux caractéristiques et par une organisation sonore particulière. Ainsi, la cellule rythmique  exécutée sur le *khong hang* (tambour à une peau) est spécifique aux musiques rituelles Lao. On la retrouve, par exemple, dans la danse des épées et dans la cérémonie aux esprits.

Les pièces

AUSTRO-ASIATIQUES : Les Khmou'

(provinces d'Oudomxai et de Louang Namtha) L'orgue à bouche *khène*, présent en toute circonstance, accompagne généralement le chant. La partie vocale est mélodique dans les cours d'amour et déclamatoire dans les cérémonies rituelles. Mais l'une des spécificités du

khène khmou' réside dans sa participation à des pièces purement instrumentales mettant en polyphonie uniquement des aérophones.

1. *Laïo leu*, chant pour la récolte

Pratiqué lors de soirées festives et à tout moment pendant la période de récolte, ce

chant se trouve à la charnière du divertissement et du rituel. L'orgue à bouche accompagne deux jeunes femmes chantant en homophonie dans une recherche d'unité de leurs voix afin de n'en former qu'une seule. L'émission vocale sautillante, dans un style syllabique, joue sur une alternance voire une opposition périodique de hauteur, de registre et de timbre. Le jeu du *khène* est surtout mélodique, les ajouts polyphoniques n'ayant qu'un rôle ornemental.

2. Chant rituel pour la nouvelle maison

La maison est le lieu de résidence et d'action de l'esprit de la maison *Rôï Gang*. Il veille sur les membres du foyer et punit les écarts aux règles. Ce chant est une invocation demandant au *Rôï Gang* de venir demeurer dans cette maison et d'accepter de veiller sur les futurs habitants. Proche de la déclamation, la partie vocale énonce de longues phrases mélodiques régulièrement enrichies de quelques mélismes. Voix et instruments semblent indépendants. L'accompagnement de l'orgue à bouche joue sur l'opposition entre des motifs mélodico-rythmiques denses (agrégation de notes, épaisseur de son) et de petits thèmes purement mélodiques. De temps à autre, il donne l'impression de suivre la voix et de l'imiter avec un certain retard.

3. *Poum peu theu*, pièce instrumentale

L'ensemble instrumental composé d'un orgue à bouche, d'une flûte à embouchure

en bambou et d'une clarinette double à anche libre idioglottale en roseau, peut être entendu lors des festivités du nouvel an. Il effectue une véritable polymélie dont l'instrument meneur est la flûte en bambou.

4. et 6. Pièces musicales intimes

Ces pièces font ressortir l'intimité de l'environnement sonore de la cour d'amour. Le chant de femme (page 4) et la pièce pour flûte traversière *tot* (page 6) font appel à la même technique vocale et ont des contours mélodiques très proches. Le premier révèle une technique vocale remarquable fondée sur un travail de la glotte combiné avec des mélismes et des intervalles disjoints, et dont l'effet est accentué par une alternance de phrases syllabiques denses et de longues notes tenues. Dans la pièce pour *tot* on retrouve une recherche d'unité parfaite du «multiple» par la technique de «la voix dans la flûte». Les parties vocales et instrumentales sont pratiquées par une seule personne qui joue et chante en alternance ou simultanément, cherchant une parfaite harmonie.

5. et 7. Nouvel An

Les festivités du nouvel an sont marquées par l'invocation des divinités célestes et terrestres et surtout de l'esprit protecteur du village et de la maison. La déclamation rituelle de la corne, et l'ensemble de bambous frappés *keung* représentent deux moments marquant du nouvel an khmou'.

Le chant rituel de la corne (page 5) s'adresse à l'esprit protecteur du village, puis explique les règles de la consommation de la jarre d'alcool. Celle-ci est organisée comme un jeu : trois ou quatre villageois se regroupent autour de la jarre afin de boire ensemble à l'aide de pailles en roseau. Le maître de cérémonie remplit une corne de buffle d'eau qui s'écoule lentement par un trou percé à son extrémité (tel un sablier). Le groupe doit boire sans arrêt, jusqu'à ce que la corne soit vide. Sinon, il est condamné à recommencer.

Le *keung* (page 7) est composé de dix paires de bambous frappés, d'un grand bambou frappé au sol, d'un gong et d'une paire de cymbales. Les musiciens se déplacent en procession, en file indienne, dans un mouvement de circonvolution autour d'une jarre d'alcool placée au centre du village. Le son le plus grave, produit par le long bambou frappant la terre, doit faire vibrer le sol afin d'appeler la divinité du sol et la divinité du ciel pour que toutes deux veillent à l'abondance des récoltes. Chaque couple de bambous, frappé par un musicien différent, émet un seul son. La mélodie est produite grâce au procédé du hoquet et le caractère répétitif par un ostinato de motifs mélodico-rythmiques.

AUSTRO-ASIATIQUES : Les Oi (province d'Attapeu)

8. et 9. Cour d'amour

Ces deux pages nous plongent dans l'atmo-

sphère des longues soirées de cour d'amour. À la tombée de la nuit, les garçons vont retrouver les jeunes filles, les charment puis s'engagent, avec elles, dans de grandes joutes oratoires. Chaque instrument participe à cette approche : le luth à deux cordes *kamilun* interpelle les jeunes filles ; puis la guimbarde entre en jeu pour séduire la belle en lui chuchotant des mots doux et flatteurs (page 8). La soirée continue alors jusqu'à l'aube dans un jeu de chant alterné accompagné par deux orgues à bouche *touanrr* (page 9). La spécificité où repose sur un jeu simultané de deux orgues à bouches accordés à l'octave et sur la présence d'un tuyau sans trou de jeu, recouvert à son extrémité d'une calebasse, produisant un bourdon continu.

AUSTRO-ASIATIQUES : Les Brao (Lave)

(plateau des Boloven, province d'Attapeu)
Cette population de forgerons associe la musique de gongs à tous ses rituels.

10. Rituel pour chasser les mauvais esprits

Ce rituel est organisé lorsqu'un malheur vient frapper le village ou la maison : cinq gongs à mamelon, frappés à l'aide d'une mailloche, sont suspendus sous le plancher de la maison sur pilotis. Chaque gong frappé par un musicien différent n'émet qu'un seul son effectué au moment opportun afin de produire la mélodie selon le principe du hoquet. Cette pièce répétitive est construite sur un ostinato rythmique, mais sa dyna-

mique repose sur l'émission d'un contre-temps toujours effectué par le même gong.

11. *Lam chuang*, chant allongé

Ce chant particulier, proche de la récitation, est uniquement exécuté en position allongée. Il raconte comment il fut transmis par un jeune garçon revenu bredouille de la chasse après avoir été charmé et bercé par le chant de l'animal qu'il pourchassait.

TAÏ-KADAÏ : Les Lao

12., 13. et 14. Orgue à bouche *khène*

Le *khène* est l'élément le plus représentatif du patrimoine lao. D'après la tradition orale, ses ancêtres seraient les cornes de buffle traversières à anche libre. Traditionnellement utilisées pour les cérémonies aux esprits, elles sont encore jouées aujourd'hui, accompagnées par le tambour, lors de la fête des fusées, *boung bang fay* (page 12) qui combine la fête du *Phi Ban* (esprit protecteur du village) et le *Boun Visakha Boussa* (grande fête bouddhique).

L'orgue à bouche, pratiqué quant à lui à la moindre occasion, peut être joué en solo. Le *mokhène* (joueur de *khène*) expose alors l'ensemble de ses prouesses techniques comme en témoigne ce grand « classique » : *Le vent souffle dans les bambous* (page 13). Au quotidien, le *khène* accompagne surtout le chant improvisé *lam*. À lui seul, le *lam Tang Sahn* (page 14) met en lumière les différentes facettes de ce genre musical. Désir, amour,

tourments : ces sentiments qui fondent le *lam* se dévoilent aussi dans l'art du chanteur ainsi que dans la dextérité et la douceur du jeu de *khène*. De l'anecdote sociale à la cour d'amour, les chanteurs *molam* font assaut de verve dans leurs joutes improvisées. Aux premiers échanges plutôt timides dans les chants d'amour succèdent souvent de véritables provocations, le tout empreint d'ironie et d'une sensualité métaphorique. Le *mokhène*, ponctuellement rejoint par le chanteur, livre des bribes de thèmes dans une improvisation introductive destinée à prouver son talent. Puis, il énonce le thème mélodico-rythmique sur lequel le chanteur va s'appuyer pour improviser. Chaque *lam* possède un thème de référence que l'organiste se doit d'orner et de développer. La richesse de cette musique réside dans ses nombreuses possibilités de variation : chaque *lam* a autant de versions différentes qu'il y a de *mokhènes* pour l'interpréter.

15. et 16. Membranophones et rituels

Ces deux pages illustrent la cohabitation du bouddhisme et des religions traditionnelles. Le tambour à queue, *khong theut*, long tambour à une peau mesurant de 1,30 m à 2 m, propriété et richesse du village, est précieusement conservé dans l'enceinte de la pagode. Jadis utilisé pour les cérémonies aux esprits, on les retrouve ponctuellement, aujourd'hui, dans des compétitions de tambours lors des fêtes du calendrier bouddhique (page 15).

Les concurrents se succèdent par paire dans un jeu en homorythmie qui fait ressortir leur virtuosité et leur endurance.

Les tambours à une peau de plus petite taille *khong hang*, sont joués au sein d'un ensemble instrumental composé de dix *khong hang*, d'un *khong lam mana* (tambour sur cadre), d'une paire de cymbales et d'un gong. Ils accompagnent la danse des épées (page 16), pratiquée autrefois pour chasser les mauvais esprits et aujourd'hui en l'honneur de l'esprit protecteur du village. Le joueur de cymbales, dirige le jeu en exécutant les mouvements de la danse des épées, sa gestique participant à l'organisation structurelle de la pièce en signalant les accélérations et les changements de rythme.

TIBÉTO-BIRMANS : Les Phou-noï (province de Pongsaly)

17. Chant de mariage

Les Phou-noï sont les seuls tibéto-birmans possédant un orgue à bouche en radeau. Il accompagne le chant. Dans cette plage, une mère s'adresse à son enfant, la veille du mariage, dans le cadre intime de la famille. Le chant adopte une forme responsoriale faisant alterner une voix solo de femme et un chœur d'hommes. Le chœur ponctue la fin de chaque strophe par une exclamation en glissando ascendant puis descendant.

18. Berceuse

Cette voix très aiguë, douce et timide à la

fois, souligne à merveille l'intimité propre à toute berceuse.

TIBÉTO-BIRMANS : Les Kui (province de Louang Namtha)

19. et 20. Orgue à bouche

Chez les Kui, l'orgue à bouche est l'instrument de prédilection de la cour d'amour. Dans la page 19, le jeune garçon fait chanter son instrument, avec une douce mélodie destinée à charmer et bercer sa bien-aimée. Cet orgue à bouche, petit instrument à courge et à 5 tuyaux, possède aussi un répertoire de pièces musicales dansées pour les rituels du nouvel an, de la nouvelle maison, et de la récolte. Dans la page 20, pièce du nouvel an, les motifs mélodico-rythmiques évoluent du registre aigu vers le grave dans un entrecroisement continu, marqué par une indépendance des deux registres. Ceci suscite des effets de tuilage et entraîne un balancement continu du bourdon grave (sur *do*) à l'aigu (sur *sol* ou *la*).

21. Luth *caccapi*

Ce petit luth à trois cordes est l'apanage des filles. Fabriqué et offert par leur père dès l'âge de trois ou quatre ans, il devient leur compagnon de jeu. À tout moment, l'on peut entendre de petites ritournelles accompagnant rires et conversations. L'une des cordes produit un bourdon, tandis que les deux autres sont utilisées pour la mélodie.

TIBÉTO-BIRMANS : Les Lolo

(province de Pongsaly)

22., 23., 24. et 25. Nouvel An

Le nouvel an lolo se déroule sur plusieurs jours. Le « jour de souhait » est consacré au rituel en l'honneur du chef du village. Une cérémonie de sacrifice animalier et d'offrandes aux esprits est suivie d'une déclamation chantée accompagnée par un orgue à bouche (page 24). Il s'agit d'une prière aux esprits leur demandant d'accorder au chef une bonne santé et d'excellentes récoltes. Une autre cérémonie consiste à offrir des danses collectives à l'esprit protecteur du village. Hommes et femmes, réunis au centre du village, dansent en cercle une série de douze danses en couple ou d'imitation animalière. L'une de ces danses, la danse des singes *ha mo gou* (page 22), est également exécutée lors des cérémonies funéraires.

Ces pièces de danse montrent une recherche de densité sonore qui relève plutôt d'une agrégation mélodique que d'une syntaxe polyphonique établie. La pièce d'orgue à bouche accompagnant le chant (page 24) semble, quant à elle, ignorer les possibilités polyphoniques de l'instrument en privilégiant la mélodie. Ceci se retrouve dans la pièce pour deux orgues à bouche (page 23). Enfin la clarinette à anche libre en roseau (page 25), participe au divertissement en reprenant certains thèmes des pièces d'orgue à bouche.

TIBÉTO-BIRMANS : Les Akha (Ko)

(provinces de Louang Namtha, Muong Sing et Pongsaly)

26., 28. et 29. Cour d'amour

La saison des pluies, marquée par un travail agricole intense dans les rizières, est une période propice aux cours d'amour. Dans la page 26, une jeune femme nostalgique raconte à son prétendant sa vie lorsqu'elle était enfant.

Tout élément de la nature peut servir d'instrument de musique éphémère. Un simple roseau vert devient une clarinette quand une anche libre est taillée directement dans le roseau à son extrémité supérieure (page 28). Les feuilles de bananier, vibrant entre les lèvres, produisent un son clair et puissant, représentatif de la détermination à conquérir le cœur de la bien-aimée (page 29). La parole permet enfin une véritable communication.

27. et 30. Flûtes profanes et rituelles

Parmi les nombreuses flûtes ko, le *chili*, flûte droite à encoche en bambou, se joue uniquement pour les funérailles (page 27). Conservée à l'extérieur de la maison, sous la toiture, elle n'a pas le droit de pénétrer à l'intérieur. Sa mélodie guide le mort « vers son nouveau pays ». La page 30 est l'exemple même de la flûte de divertissement. Cette flûte à conduit en bambou, d'environ un mètre, ne possède qu'un seul trou de jeu à son extrémité inférieure. Les

différents sons sont obtenus en bouchant plus ou moins l'extrémité inférieure de la flûte avec l'index et le majeur, tout en modulant son souffle.

MIAO-YAO : Les Hmong

31., 32. et 33. : Orgue à bouche *keng*

L'orgue à bouche, omniprésent dans la vie musicale hmong, joue un rôle indispensable pour les funérailles (page 31), participe aux divertissements intimes des cours d'amour (page 32), et se retrouve au cœur de nombreux jeux de compétition (page 33).

Dans les funérailles, l'orgue à bouche doit persuader le défunt qu'il est bien mort, l'inciter à rejoindre le pays des ancêtres et le guider sur le bon chemin. L'une des toutes premières pièces jouées auprès du mort, s'adresse au défunt en insistant sur le fait qu'il est bien mort (page 31). Bien que possédant une organisation formelle complexe, cette pièce donne l'impression d'un développement continu, accentué par un rythme non mesuré et une recherche d'épaisseur sonore.

«*L'orgue à bouche parle*», il transmet par ses notes un message. Dans la page 32, le musicien énonce un poème d'amour puis le joue. Il nous offre la traduction parlée du texte transmis par le *keng*.

Dans la page 33, les pas de danse du musicien suivent la pulsation rythmique de la musique dans une répétition et variation de motifs mélodico-rythmiques. Ce jeu de com-

pétition du nouvel an est exécuté par plusieurs musiciens qui jouent simultanément dans une hétérophonie impressionnante. Chaque musicien s'accompagnant de mouvements complexes, à la limite de l'acrobatie, ne doit ni tomber ni s'arrêter de jouer. Le plus endurant finit en solo en savourant sa victoire.

34. et 35. Cour d'amour

On retrouve les instruments de cour d'amour associés aux travaux agricoles, dont la feuille de bananier (page 35). Mais la spécificité de la cour d'amour hmong tient au jeu de balle : garçons et jeunes filles, installés face à face, échangent balle et chants d'amour jusqu'à l'aube (page 34).

MIAO-YAO : Les Lantene

(province de Louang Namtha)

36. Chant rituel

La richesse musicale lantene réside dans ses magnifiques traditions vocales. Cette page est tout à fait représentative des chants rituels. Ce chant pour les ancêtres alterne une déclamation introductive et conclusive en mélisme et une récitation syllabique.

37. et 38. Chants d'amour

Ces chants d'amour sont composés sur des poèmes métaphoriques et exécutés en duo dans un jeu d'imitation et de tuilage entre les voix. Tandis que les jeunes filles, prudentes,

développent une imitation stricte des deux voix, agrémentée de quelques entrecroisements imprévus, les garçons font assaut de variations, accentuant le tuilage par un décalage de tierce entre les deux voix. Les jeunes filles comparent poétiquement le garçon, la jeune fille et le sucre, se demandant lequel des trois est le plus sucré. Les garçons leur répondent par une métaphore : *lorsqu'un*

arbre est couvert de fruits, les insectes ne veulent plus le quitter. Ainsi, belle jeune fille au goût de miel, nous ne voulons plus te quitter.

39. Cérémonie des esprits

Cette dernière plage offre un extrait de cérémonie d'esprits laissant place aux tambours et cymbales !

VÉRONIQUE DE LAVENÈRE

Kh mou' : soirée informelle de chants d'amour en duo / Kh mou' : an informal evening of love songs sung in duet.





***Khmou' : Invocation pour une nouvelle maison
Invocation for a new house.***



***Nouvel An khmou' : jeu de la jarre d'alcool
Khmou' New Year: game of the alcohol jar.***

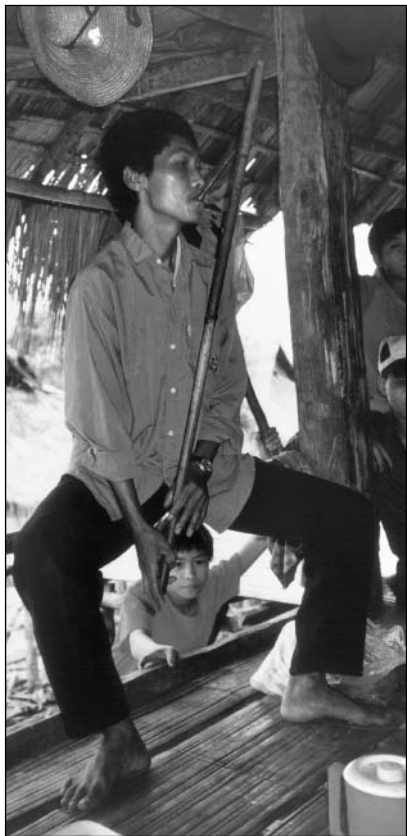
***Nouvel An khmou' : Rituel de la corne
Khmou' New Year: Ritual of the horn.***



Oi : orgue à bouche touanrr
Oi: mouth organ touanrr.

Hmong : orgue à bouche keng
Hmong: mouth organ keng.





*Kui : orgue à bouche, divertissement
après le travail dans les rizières
Kui: mouth organ for entertainment
after the paddy fields work.*

*Ko : flûte en bambou
Ko: bamboo flute.*



*Lao : orgue à bouche khène
Lao: mouth organ khene.*

MUSIC OF LAOS

Khmu', Oi, Brao, Lao, Phou-noï, Kui, Lolo, Akha, Hmong and Lantene traditions

Laos is a small country hidden in the heart of Southeast Asia. Numerous mountain ranges cover two thirds of the country, including the entire north and the southeast parts. Access is difficult, with the mountains cutting out small, steep paths that are very often cut off by masses of fallen rock during the rainy season. Some villages are only accessible by canoe, and by crossing many rapids. The Mekong River has become the country's main route for contacts. Its many tributaries facilitate trade and communications, and it offers fertile land along some of its banks.

Laos is sparsely populated, with close to five million inhabitants, but with a very diverse population. This complexity is seen in the presence of more than forty-eight ethnic groups belonging to four out of five of the major ethnolinguistic families found in Southeast Asia.

The current territory of Laos has been occupied for more than 4,000 years by so-called Austro-Asiatic or Môn-Khmer populations. This family appears to be the oldest one not just in Laos but in all of Southeast Asia. The maritime and trade contacts of the 4th and 5th centuries led to the influence of Indian

cultures. From the 6th to the 13th century, Khmer influence affected the southern part of the country while the Tai-Kadaï, particularly the Thais and above all the Lao, moved into the North before spreading to the rest of the country. The Lao imposed their domination, driving the Austro-Asiatics up into the mountains. The 14th century was a key period in the cultural history of Laos. A certain admiration for the court of Cambodia led to the introduction of various and very pronounced Khmer influences in religion and the arts. Buddhism became the official religion. In the 18th century, after many rebellions of the populations in the mountains of Yunnan and in the Tibetan marches, populations of the Tibeto-Burmese family came to live in the north of Laos. The beginning of the 19th century was marked by the massive arrival of the Miao-Yao and especially the Hmong population.

The pieces presented here give us a glimpse at the musical diversity, which is a good reflection of this ethnolinguistic complexity. The Austro-Asiatics are represented by the *Khmu'*, the *Oi* and the *Brao*, the Tai-Kadaï by the *Lao*, the Tibeto-Burmese by the

Phou-noï, the *Kui*, the *Lolo* and the *Akha* (*Ko*), the *Miao-Yao* by the *Hmong* and the *Lantene*.

The great diversity of the populations is reflected in the musical practice, which does however have an instrumental constant, the mouth organ. It is an aerophone with a wind chamber (made of a gourd or hard wood) composed of bamboo pipes with free reeds. Each pipe inserted in the wind chamber is pierced by a playing hole and the sound production occurs by exhalation and inhalation through the opening located at one end of this wind chamber. The free

reeds located within it will only vibrate if the corresponding finger hole is blocked with a finger.

This instrument is representative of Lao culture and is seen as their genuine musical heritage. It plays an essential role in daily life and is indispensable in music-making. It is found in different forms among various populations. This very special role of the mouth organ at the heart of this complex ethnic and cultural diversity guided all of my research, including the choice of the populations and of the recordings published here.

Musical practice at the heart of the life cycle and the crop cycle

Social life and organisation are heavily influenced by religious practices. For most of these populations, the belief in spirits and ancestor worship are at the heart of their religions. Spirits inhabit places in nature (water, stones, earth, rice paddies, forest, mountains), and areas that are important in social life (village-protecting spirit, home-protecting spirit). Sometimes certain objects or musical instruments can house spirits. The Hmong for example systematically play a piece of music for the spirit of the *keng* (mouth organ) before using this instrument. Sacrifices are made and rituals performed essentially for the spirits of the places where people spend the most time (spirit of the house) and to the spirits

of nature that have an influence on the life of the villagers (rice paddy, earth).

The musical and ritual life is intimately linked to the cycle of life (birth, marriage, death), to day-to-day events (illnesses, construction of a new house) and to the crop cycle (harvest, planting, new year). Music is an integral part of social, family and religious life. It is a part of ritual ceremonies, marking them and structuring them.

The Austro-Asiatics believe in a large number of kind and evil spirits that must be respected, honoured, tamed or driven away. The spirit of the home, called *Rôi Gang* among the Khmou', has a predominant role in many stages in the life cycle and also in day-to-day life.

The Tibeto-Burmese religious beliefs and practices attribute special importance to ancestor worship and funeral ceremonies. For them, the ancestors and spirits are continually active in daily life.

The Miao-Yao ritual practices are addressed mostly to the spirits of ancestors (the spirits of the father, the mother, the home-protecting spirit). The shaman communicates with the spirits, acting as a mediator between the earthly and the supernatural worlds. Like the Tibeto-Burmese, they have a strong tradition of funeral rituals.

The Lao religious practice, officially

Buddhist, is in fact very complex. The pagoda is the religious centre. The Buddhist religion affirms the importance of acquiring merit and preparing for future lives through meritorious acts such as offerings or the organisation of feasts. The Lao have however maintained strata of their traditional religion to which Buddhism has been adapted (rather than replacing it). They also believe in the existence of various spirits and attribute a primordial role to the village-protecting spirit for whom each village builds a small altar, where many ritual and musical practices take place.

The mouth organ

The point common to most of these populations (except for the Akha and the Brao) is the use of the mouth organ. It is found in various forms, in bundles (Lolo, Kui, Oi) or raft-shaped (Lao, Khmou', Phou-noï, with a wind chamber made from a gourd or hard wood, a number of pipes ranging from 5 to 16, some small (20 cm for the Kui mouth organ) or of impressive proportions (up to 2 m among the Oi). Beyond all of these differences, the mouth organ suggests a common musical language. It reveals a particular sound organisation that plays on polyphonic and melodic possibilities. Silence has no place here. This search for a "continuous


sound" is highlighted by the very principle of the free reeds, which produce a sound of the same pitch by expiration and by inhalation, by the playing technique, and by the constant search for a "thick sound." Polyphonic processes are used differently from one population to another, but they all use continuous or interrupted drones and alternating playing of many notes at once (dense polyphony) and then fewer notes (favouring the melodic aspect). The mouth organ can be played as a solo instrument for solitary entertainment, and can also accompany singing (in Khmou', Oi, Lao and Phou-noï music) or dancing (in Hmong, Lolo and Kui music).

Everyday music for everyday life

Music takes part in every instant of life, from the important steps in the life cycle to lesser joyous occasions, marking the crop cycle and structuring religious ceremonies. The use of instruments in ritual musical practice involves two situations:

- some cultures use instruments that are indispensable for rituals, which are considered as sacred and used only in this sort of playing situation. A certain number of particular gestures and attitudes that accompany their exceptional presentation in public must be observed (the Hmong sacred drum or the Akha flute *chili*).
- other peoples may use the same instrument for entertainment and for rituals. In this case there is a sacralisation of the instrument (mouth organ). Among the Lao,

Lolo and Hmong, the sacralisation occurs through a ritual offering to the instrument itself (offerings of food, candles, incense, libation of alcohol).

In some cultures, the distinction between music for entertainment and ritual music depends on the presence or absence of a sacred instrument (Hmong, Akha). Other people may use the same instrument in two different playing situations. The distinction, purely musical is this case, is marked by the presence or absence of characteristic musical elements and by a particular sound organisation. The rhythmic unit  played on the *khong hang* (single-skin drum) is specific to Lao ritual music. It is found for example in the sword dance and the ceremony for the spirits.

The pieces

AUSTRO-ASIATICS : The Khmou' (Oudomxai and Louang Namtha provinces)

The mouth organ, present for all occasions, generally accompanies singing. The vocal part is melodic in courtship songs and declamatory in ritual ceremonies. One of the specific features of the Khmou' *khene* is its use in purely instrumental pieces with polyphony involving only aerophones.

1. *Laïo leu*, harvest song

This song, sung for festive evenings and at any time during the harvest period, is at the border between entertainment and ritual. The mouth organ accompanies two young women singing in homophony, trying to bring their voices together to sound like one. The bouncy vocal emission, in a syllabic style, plays on an alternation or even a periodic opposition of pitch, register and

timbre. The *khene* playing is essentially melodic, the polyphonic additions are merely ornamental.

2. Ritual song for a new house

The home is the place of residence and action of the spirit of the home *Rôï Gang*. He watches over the members of the household and punishes them when rules are broken. This song is an invocation asking *Rôï Gang* to come live in the house and to agree to watch over its future inhabitants. The vocal part is close to a declamation, with long melodic phrases regularly enriched with a few melismas. The voice and the instruments appear to be independent. The accompaniment of the mouth organ plays on the opposition between the dense melodic-rhythmic motifs (aggregation of notes, sound thickness) and small, purely melodic themes. It sometimes gives the impression of following the voice and imitating it with a time lag.

3. *Poum peu theu*, instrumental piece

The instrumental ensemble composed of a mouth organ, a flute with a bamboo mouth-piece and a double clarinet with an idioglottal free reed made from reed, can be heard during the New Year's festivities. It performs a real polymelody with the bamboo flute as the leading instrument.

4. and 6. Intimate musical pieces

The pieces bring out the intimate world of

courtship. The woman's song (track 4) and the piece for flute *tot* (track 6) use the same vocal technique and have very similar melodic contours. The former reveals a remarkable vocal technique based on the use of the glottis combined with melismas and disjoint intervals, the effect of which is accentuated by an alternation of dense syllabic phrases and long held notes. In the piece for transverse flute *tot* we find a search for perfect unity of the "multiple" by the technique of "the voice in the flute". The vocal and instrumental parts are performed by one person who plays and sings in alternation or simultaneously, seeking a perfect harmony.

5. and 7. New Year

The New Year festivities are marked by the invocation of celestial and earthly divinities and especially the village and home protecting spirits. The ritual declamation of the horn, and the struck bamboo ensemble *keung* are two key moments of the Khmou' New Year.

The ritual song of the horn (track 5) is addressed firstly to the village-protecting spirit, then it explains the rules involved with the jar of alcohol. The drinking of the alcohol is organised as a game: three or four villagers gather around a jar in order to drink together using reed straws. In the meantime, the master of ceremonies fills a buffalo horn with water that flows out slowly through a hole pierced at the bottom of it (like an hourglass). The group must drink

without stopping until the horn is empty. If not, they must start again immediately.

The *keung* is composed of ten pairs of struck bamboos, a large struck bamboo on the ground, a gong and a pair of cymbals (track 7). The musicians move in procession, in single file, walking around a jar of alcohol placed at the centre of the village. The lowest sound, produced by the long bamboo that strikes the ground, must make the ground vibrate in order to call on the god of the earth and the god of the sky so that both of them make sure that the harvests will be abundant. Each pair of bamboos, struck by a different musician, emits a single sound. The melody is produced with a hocket process and the repetitive character by an ostinato of melodic-rhythmic motifs.

AUSTRO-ASIATICS : The Oi (Attapeu province)

8. and 9. Courtship

These two tracks take us into the atmosphere of long evenings of courtship. At nightfall, the boys go to meet the young girls, charm them, and then engage them in verbal sparring contests. All of the instruments are involved in this process: the two-stringed lute *kanilun* calls the young girls; then the Jew's harp comes into play to seduce the girls with sweet and flattering words (track 8). The night continues like this until dawn with alternating singing accompanied by two mouth organs *touanrr*

(track 9). The particular feature of Oi music is the simultaneous playing of two mouth organs tuned to an octave and the presence of a pipe without a playing hole, the end of which is covered with a calabash, producing a continuous drone.

AUSTRO-ASIATICS : The Brao (Lave)

(Boloven plateau, Attapeu province)

This population of blacksmiths uses gong music in all of their rituals.

10. Ritual to drive out evil spirits

The ritual to drive out evil spirits is organised when something bad happens in the village or the house: five nipple gongs, struck with a drumstick, are hung under the floor of the house on stilts. Each gong is struck by a different musician and emits only one sound at the right moment in order to generate the melody by a hocket principle. This repetitive piece is built on a rhythmic ostinato, but its dynamic is based on the generation of an off-beat that is always made by the same gong.

11. Lam chuang, lying down song

This very unusual song, close to a recitation, is only sung while in a lying position. It tells how this song was transmitted by a young boy who returned empty-handed from hunting after having been charmed and put to sleep by the singing of the animal that he was pursuing.

TAÏ-KADAÏ : The Lao

12., 13. and 14. Mouth organ *khene*

The *khene* is the most representative instrument of the Lao musical heritage. According to oral tradition, free reed buffalo transverse horns were the ancestors of the *khene*. They were traditionally used for ceremonies for the spirits, and are still played today, accompanied by the drum, during the rocket festival, *boung bang fay* (track 12) that combines the festival of *Phi Ban* (village-protecting spirit) and *Boun Visakha Boussa* (major Buddhist festival).

The mouth organ, used on any occasion, may be played solo. The *mokhene* (khene player) then fully demonstrates his technical prowess, as heard in this great “classic”: *The wind is blowing in the bamboo* (track 13). For day-to-day practice, the *khene* is most often played to accompany improvised singing called *lam*. The *lam Tang Sahn* (track 14) in and of itself demonstrates the various facets of the musical genre. Desire, love, torments: these feelings that are the basis for the *lam* are revealed in the art of the singer and in the dexterity and sweetness of the *khene* playing. From social anecdote to love song, the singers *molam* dive wholeheartedly into their improvised competitions. The first shy exchanges in the love songs often give way to real provocations with plenty of irony and metaphoric sensuality. The *mokhene*, occasionally joined by the singer,

plays bits of themes in an introductory improvisation intended to prove his talent. Then he plays a melodic-rhythmic theme on which the singer will superimpose his improvisation. Each *lam* has a reference theme that the player must embellish and develop. The richness of this music is in its numerous variation possibilities: each *lam* has as many different versions as there are *mokhene* playing them.

15. and 16. Membranophones and rituals

These two tracks illustrate the cohabitation of Buddhism and traditional religions. The tail drum, *khong theut*, a long drum with a skin measuring from 1.30 m to 2 m, the property and treasure of the village, is preciously kept inside the pagoda. They used to be used for ceremonies for the spirits and are now sometimes used in drum competitions during festivals of the Buddhist calendar (track 15). The competitors take turns in pairs in a game of homorhythm that demonstrates their virtuosity and their endurance. Smaller single-skin drums *khong hang*, are played in an instrumental ensemble composed of ten *khong hang*, one *khong lam mana* (frame drum), a pair of cymbals and a gong. They accompany the sword dance (track 16), performed in the past to drive away evil spirits and today in honour of the village-protecting spirit. The cymbal player directs the playing by making the movements of the sword dance, adding to the

structural organisation of the piece by indicating accelerations and changes of rhythm.

TIBETO-BURMESE : The Phou-noï

(Pongsaly province)

17. Wedding song

The Phou-noï are the only Tibeto-Burmese that have a raft-shaped mouth organ. It accompanies singing. In track 17, a mother sings to her child, on the eve of the wedding, in the intimate context of the family. The song takes on a call-and-response form with alternation of a solo woman's voice and a men's chorus. The chorus marks the end of each verse with an exclamation in rising and descending glissando.

18. Lullaby

This very high voice, soft and shy, is a wonderful illustration of the very intimate flavour of all lullabies.

TIBETO-BURMESE : The Kui

(Louang Namtha province)

19. and 20. Mouth organ

The Kui mouth organ is the favourite instrument for courtship. In track 19, the young boy plays on his mouth organ a soft melody to charm and soothe his beloved.

The mouth organ, a small instrument made from a gourd with 5 pipes, also has a repertoire of danced musical pieces for rituals for

the New Year, for a new house, and for the harvest. In track 20, a New Year's piece, the melodic and rhythmic motifs develop starting from the high register and moving to the low register with continual intertwining, marked by the independence of the two registers. This causes overlapping effects and produces a continual shifting from the low drone (on C) to the high drone (on G or A).

21. Lute *caccapi*

This small three-stringed lute is played only by young girls. It is made by and given to them by their fathers when they are three or four years old and becomes their playing companion. Lute tunes can be heard at all times, accompanying laughter and conversations. One of the strings produces a drone, while the other two are used for the melody.

TIBETO-BURMESE : The Lolo

(Pongsaly province)

22., 23., 24. and 25. New Year

The Lolo New Year celebration takes place over the course of several days. The "day of wishing" is devoted to the ritual in honour of the village chief. A ceremony of animal sacrifice and offerings to the spirits is followed by a sung declamation accompanied by a mouth organ (track 24). This is a prayer to the spirits asking them to grant the chief good health and excellent harvests. Another ceremony involves offering collective

dances to the spirit that protects the village. Men and women, gathered in the centre of the village, dance in a circle a series of twelve dances in couples or in animal imitation. One of these dances, the monkey dance *ha mo gou* (track 22), is also performed during funeral ceremonies.

These danced pieces demonstrate a search for sound density that comes more from melodic aggregation than from an established polyphonic syntax. The mouth organ piece accompanying the singing (track 24) seems to ignore the polyphonic possibilities of the instrument while favouring the melody. This is heard in the piece for two mouth organs (track 23). The free reed clarinet is used for entertainment, using some themes from mouth organ pieces (track 25).

TIBETO-BURMESE : The Akha (Ko)

(Louang Namtha, Muong Sing and Pongsaly provinces)

26., 28. and 29. Courtship

The rainy season, marked by intense agricultural work in the rice paddies, is a good period for courtship. In track 26, a nostalgic young woman tells her suitor of her life when she was a child. All natural objects may be used as ephemeral musical instruments. A simple green reed can become a clarinet when a free reed is carved directly into the reed at its upper end (track 28). Banana leaves, vibrating between the lips,

produce a clear and powerful sound, representing the determination to conquer the beloved's heart (track 29). Words are used to establish real communication.

27. and 30. Profane and ritual flutes

Among the many Ko flutes, the *chili*, the straight bamboo notched flute, is played only for funerals (track 27). It is kept outside of the house, under the roof, and must not be taken inside. Its melody guides the dead person "to his new country". Track 30 is an example of flute playing for entertainment. This bamboo-tube flute, about one metre long, has only one finger hole at its bottom end. The various sounds are obtained by covering the lower end of the flute in varying degrees with the index finger and the middle finger, while modulating the breath.

MIAO-YAO : The Hmong

31., 32. and 33. Mouth organ *keng*

The mouth organ, omnipresent in Hmong musical life, plays an indispensable role for funerals (track 31), is used for intimate entertainment during courtship (track 32), and is found at the heart of many competitive games (track 33).

At funerals, the mouth organ must convince the deceased that he is really dead, encourage him to go to the land of the ancestors and guide him on the way. Track 31 is one of the very first pieces played for the dead person. Although it has a complex formal

organisation, this piece gives the impression of a continuous development, accentuated by a non-metric rhythm and a search for sound thickness.

“The mouth organ speaks”, it transmits a message with its notes. In track 32, the musician recites a love poem and then plays it. He offers us a spoken translation of the text transmitted by the *keng*.

In track 33, the dance steps of the musician follow the rhythmic pulsation of the music in a repetition and variation of the melodic-rhythmic motifs. This competitive game for the New Year is performed by many musicians who play simultaneously in an impressive heterophony. Each musician accompanies himself with complex – almost acrobatic – movements and must avoid falling or stopping playing. The person with the greatest endurance ends in solo, enjoying his victory.

34. and 35. Courtship

Some courtship instruments, banana leaves for example, are associated with agricultural work (track 35). But the special feature of Hmong courtship is a ball game: boys and young girls, sitting face to face, exchange a ball and love songs until dawn (track 34).

MIAO-YAO : THE LANTENE

(Louang Namtha province)

36. Ritual song

The Lantene musical richness lies in its magnificent vocal traditions. Track 36 is very representative of the ritual songs. This song for the ancestors alternates between an introductory and concluding declamation part with melismas and a syllabic recitation.

37. and 38. Love songs

These songs are composed to metaphorical poems and performed in duets in a game of imitation and overlapping between the voices. While the young girls, who are prudent, develop a strict imitation of the two voices, with the addition of some unexpected interweaving, the boys launch variations, accentuating the overlapping with an interval of a third between the two voices. The young girls poetically compare the boy, the young girl and sugar, asking themselves which of the three is the sweetest. The boys answer them with a metaphor: when a tree is covered with fruit, insects don't want to leave it. So, beautiful young girl who tastes like honey, we don't want to leave you.

39. Ceremony for the spirits

An excerpt from the ceremony with the prominence of drums and cymbals!

VÉRONIQUE DE LAVENÈRE



MUSIQUES DU LAOS MUSIC OF LAOS

Austro-asiatiques / Austro-Asiatics

KHMOU' : 1. Chant pour la récolte / Harvest song (1'38") 2. Chant rituel / Ritual song (1'31") 3. Pièce instrumentale / Instrumental (3'13") 4. Chant de femme / Woman's song (2'51") 5. Nouvel An / New Year (1'38") 6. Flûte traversière / Transverse flute (1'23") 7. Nouvel An / New Year (2'42"). **OÏ** : 8. Cour d'amour / Courtship (1'17") 9. Cour d'amour / Courtship (3'31"). **BRAO** : 10. Gongs rituels / Ritual gongs (2'01") 11. Chant allongé / Lying down song (2'43").

Taï-Kadaï

LAO : 12. Fête des fusées / Rocket festival (1'40") 13. Orgue à bouche khène / Mouth organ khene (3'50") 14. Chant et khène / Song and khene (4'31") 15. Compétition de tambours / Drum competition (3'10") 16. Danse des épées / Sword dance (2'14").

Tibéto-Birmans / Tibeto-Burmese

PHOU-NOÏ : 17. Chant de mariage / Wedding song (2'07") 18. Berceuse / Lullaby (1'40") **KUI** : 19. Orgue à bouche / Mouth organ (0'58") 20. Orgue à bouche / Mouth organ (1'30") 21. Luth / Lute (0'46"). **LOLO** : 22. Nouvel An, danse / New Year, dance (1'03") 23. Nouvel An, orgues à bouche / New Year, mouth organs (1'33") 24. Nouvel An, chant et orgue à bouche / New Year, song and mouth organ (2'42") 25. Nouvel An, clarinette / New Year, clarinet (0'48"). **AKHA** : 26. Cour d'amour, chant / Courtship, song (1'46") 27. Flûte de funérailles / Funeral flute (0'27") 28. Cour d'amour, clarinette / Courtship, clarinet (0'25") 29. Cour d'amour, feuille / Courtship, leaf (0'15") 30. Flûte de divertissement / Flute for entertainment (1'28").

Miao-Yao

HMONG : 31. Orgue à bouche, funérailles / Mouth organ, funerals (6'03") 32. Orgue à bouche, cour d'amour / Mouth organ, courtship (3'33") 33. Orgue à bouche, compétition / Mouth organ, competition (1'02") 34. Cour d'amour / Courtship (3'42") 35. Cour d'amour / Courtship (0'26"). **LANTENE** : 36. Chant rituel / Ritual song (0'51") 37. Chant d'amour / Love song (2'32") 38. Chant d'amour / Love song (2'26") 39. Cérémonie des esprits / Ceremony for the spirits (0'41").