Les dossiers de

Pantun sayang

Amis Francophones
du Pantoun

Around « Pantun and Music » / Autour de « Pantoun et musique »

II.
Paul Johan Seelig (1876-1945)
– « Mélodies-Pantouns » et Keroncong

par Georges Voisset

© Georges Voisset, 2018.

Reproduit avec l’autorisation de l’auteur.

En couverture : Portrait de Paul Johan Seelig.

Les Dossiers de Pantun Sayang

Around « Pantun and Music » / Autour de « Pantoun et musique »

II.

Paul Johan Seelig (1876-1945). – « Mélodies-Pantouns » et Keroncong

Georges Voisset

Ce second volet de « Autour de Pantoun et Musique » est la suite du volet **Entre PantouM et Gamelan. – Les Indes néerlandaises**. Il forme également la partie développée de l'hommage rendu à **Paul Johan Seelig** dans le **Numéro sonore** de la revue ***Pantouns et Genres Bref*** n° 21, Automne 2017/Hiver 2018 (« Pantouneurs du monde »). Parmi les musiciens néerlandais nés ou installés aux Indes néerlandaises évoqués précédemment, Paul Johan Seelig devait nous retenir en priorité depuis longtemps, mais l'accès aux sources manquait. Ce n'est plus tout-à-fait le cas. Non seulement Seelig s'est intéressé de très près au gamelan, dont il a transcrit plus de 200 *gendhing* javanais et soundanais (*gending* en malais : mélodie pour gamelan) en notation occidentale (***Gending Djawi***, 1922), et aux genres classiques de la musique javanaise et soundanaise. Mais il a exploré parallèlement plus que tout autre de ses collègues, les « variétés » populaires de son temps. Et notamment celle qui envahit, ou déborde sur la plupart des autres entre 1890 et les années 1930, dans tout

l'Archipel : le *keroncong* (*krontjong*). Sa double formation musicale occidentale et « indonésienne », classique et « populaire », firent ainsi de lui non seulement un pionnier en musicologie « globale » de son temps, mais aussi un créateur ayant utilisé une large partie de la gamme de ces divers arts musicaux, javanais, soundanais, malais, eurasiens. Or, il se trouve que c'est justement le *keroncong* qui, durant toute cette période, va porter et transporter le genre pantoun, ou plus exactement les « mélodies-pantouns » : c'est-à-dire adapter à ses rythmes et orchestrations les diverses traditions musicales et dansées du pantoun à travers les îles. Jusqu'à ce que le genre abandonne cette tradition pour s'adapter, avec l'arrivée massive du microsillon, à ses « paroliers », c'est-à-dire à devenir de la « chanson » libre de textes telle que nous l'entendons.

Paul Johan Seelig

Paul Johan Seelig est né en 1876 dans le train revenant de Dortmund à Breda, d'où est issue sa famille et où son père est musicien d'orchestre. Ce signe du destin marque tragiquement l'existence d'un Néerlandais dont la formation musicale se fera en Allemagne, puisqu'il mourra en 1945 après deux ans d'internement, dans un camp japonais aux Indes néerlandaises. On pense à un autre destin, celui de son cadet Walter Spies (1895-1942), d'autant que, tout comme Seelig étudia la musique javanaise durant son séjour comme chef d'orchestre au Kasunanan (palais du sultan) de Solo (Surakarta), Spies l'apprendra dans la même fonction – avant de découvrir Bali – auprès de celui de Yogyakarta.

En 1880, Paul a alors 4 ans, son père émigre aux Indes et s'installe à Semarang. On peut donc dire que c'est aux sons du gamelan du régent de la région de Semarang, Jepara et Demak, que s'éveillera sa seconde oreille musicale, la première étant dévouée à son père. Il part en Allemagne en 1890, pour étudier le violon, le piano, la direction d'orchestre à l'académie musicale de Leipzig qui avait été fondée par Félix Mendelssohn. Et le violoncelle (c'est peut-être là un lien avec son intérêt pour la formation *keroncong* métisse de base, où cet instrument tient une place importante).

En 1895, il retourne aux Indes, rejoint d'abord l'orchestre dirigé par son père à Semarang, puis s'installe à Solo comme musicien à la Cour du Sunan. Il fera un dernier long séjour en Europe de 1897 à 1900. C'est à cette période qu'il échange avec les grands musiciens du moment, Mahler, Wolff, mais aussi Debussy et Ravel, avec qui il a une correspondance documentée sur le gamelan (voir **Partie I**). En 1900, Seelig revient définitivement s'établir aux Indes et restera pendant 8 ans à Solo, cette fois comme directeur musical de l'orchestre symphonique du Sunan. C'est alors qu'il étudie les musiques classiques javanaises, le gamelan, et commence à composer à partir de ces influences.

En 1908, il rejoindra la maison de piano, d'instruments et d'édition musicale de son père et son frère, Matatani, à Bandung d'abord – la capitale du pays Sunda à Java ouest, puis dans ses agences de plusieurs villes de l'île. Ce

qui va lui permettre de conserver / publier de nombreux enregistrements, transcriptions et notations de chants et traditions du pays Sunda, après et parallèlement à l'étude des traditions javanaises et malaises. La production musicale de Paul Seelig se poursuivra jusqu'au milieu des années 1930, avec de nombreux séjours au Siam, en France, en Allemagne, en Autriche, aux Etats-Unis, en Australie et au Japon. Longtemps crue perdue à la suite de son internement, une grande partie de son œuvre musicale a été récemment retrouvée, et est en cours de catalogage, notamment de la part de son petit-fils Peter Seelig (voir plus loin). Elle a commencé également à faire l'objet d'interprétations, notamment aux Pays-Bas, ce qui nous permet d'avoir un petit accès sonore à cette *exceptionnelle contribution musicale interculturelle*.

On trouve aujourd'hui en anglais, sur le Net, l'information que j'utilise ici, grâce à quelques documents mis en ligne. Et toute l'information complémentaire voulue sur ce musicien et son contexte – à condition que l'on ait accès (ce qui n'est pas mon cas) aux sources en Néerlandais, grâce au musicologue et pianiste Henk Mak van Dijk, qui a consacré aux musiciens des Indes néerlandaises un ouvrage fouillé - et où les relations avec les musiciens français du temps sont bien documentées : ***De oostenwind waait naar het westen Indische componisten, Indische***, KITLV 2007. Voir, en anglais : R. Franki S. Notosudirdjo, « **Musical Modernism : The Twentieth Century** », in *Recollecting Resonances: Indonesian-Dutch Musical Encounters*, Brill, 2014 http://booksandjournals.brillonline.com/docserver/9789004258594_webready_content_s007.pdf?expires=1514562177&id=id&accname=guest&checksum=2AADC1F6D92276C36E1E416C514DBB1B. Mentionnons également une source générale récente en français sur les musiques de l'Archipel à laquelle on se réfèrera, ***Les sons d'un Archipel***, revue *Le Banian 15,* juin 2013.

Parmi l'œuvre de Paul Seelig, il faut noter les 34 « mélodies-pantouns » « musiquées » (transcrites – adaptées) pour voix et piano qu'il a laissées, selon l'étude que son petit-fils Peter Seelig lui a récemment consacrée et mise en ligne en mars 2014,
https://www.researchgate.net/publication/260478782_History_of_Pantun.
Ce relevé laisse penser que Paul Seelig serait donc le musicien occidental qui, selon nos connaissances actuelles, se serait le plus intéressé et de plus près aux traditions chantées/dansées/orchestrées de ce genre qui est pour nous un genre poétique, dans le contexte le plus largement « balisé » des trois ou quatre décennies couvertes. C'est-à-dire le protéiforme creuset transculturel soundanais / javanais / malais et eurasien de l'Archipel d'avant l'invasion nippone. On reviendra plus loi, dans la troisième partie, sur cette « histoire du pantoun » *écoutée* par le biais des 34 pantouns de Paul Seelig et de l'interprétation qu'en donne son petit-fils.

D'un point de vue sonore, la première source principale disponible sur le Net, et qui m'a retenu, est le CD d'une trentaine de mélodies gravé par ce

pianiste avec la cantatrice Renate Arends, ***Angin timur gelombang barat. Indische Klassieke Liederen*** (Vent d'est, houle à l'ouest), déjà cité dans la **Partie I**. Outre les mélodies déjà mentionnées dans ce volet, on peut y entendre une douzaine de pièces de Seelig et une dizaine nommées « pantouns » – dont 5 des siens. Le titre du CD est d'ailleurs celui de l'un des pantouns « musiqués » par Seelig, « **Angin timur gelombang barat** ».

J'indique par le sigle RA/HMD dans la suite de cette étude les morceaux de Seelig enregistrés sur ce CD, et dont on peut entendre les premières mesures à cette adresse :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends
On dispose enfin, plus récemment encore, de quelques autres enregistrements de pantouns ou autres mélodies de Seelig en lignes et en version complète. Ils ont été effectués par la cantatrice indo-néerlandaise Bernadeta Astari, avec les pianistes Kanako Inoue ou Inge Buniardi. Voir également **Partie I** et ci-dessous, sigles BA/KI ou BA/IB.

Un petit panorama sonore

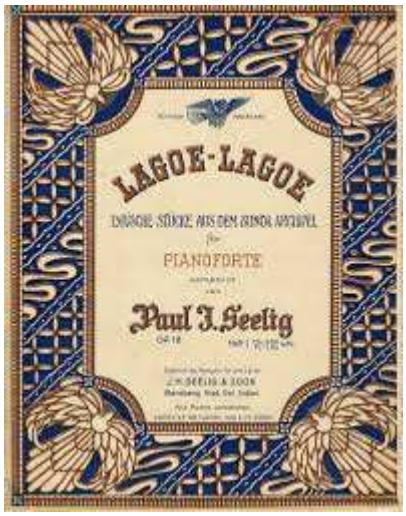
Je m'appuie maintenant sur l'ouvrage de Henk Mak van Dijk, qui reproduit un catalogue de 49 opus numérotés et d'une trentaine non classés. Il a l'avantage de fournir les commentaires des œuvres, les noms des dédicataires, ce qui permet entre autres de les situer dans une hiérarchie des genres par ailleurs très malmenée par les métissages en tous… genres. Il faut penser que non seulement l'Archipel, à cette époque est un lieu de métissages intense, mais qu'au sein des milieux colons et eurasiens, on est dans un contexte où il faudrait à chaque occasion festive, diplomatique ou autre, décider si telle manifestation musicale relève du « classique », du show, de la rue, de la variété… Le Batavia d'alors est l'exemple même des croisements tous azimuts. Je cite le catalogue de Seelig dans la langue d'origine, et en graphie originale, aussi bien le néerlandais que l'allemand, le français ou l'anglais d'un côté, le sundanais, le javanais ou le malais de l'autre, l'usage fluide du compositeur étant à l'image du contexte, le premier de ces métissages.

Je me concentrerai sur les mélodies qui l'ont inspiré, celles de l'île de Java, mais Seelig s'est lui aussi intéressé à Bali (« **Balinese Fantasie** ») en même temps qu'au gamelan, outre sa transcription de 200 *gending*. Par ailleurs, je laisse de côté toute sa production « hors archipel » comme ses divers lieder aux titres apparemment non asiatiques ou « hors arts vocaux », il a composé pour orchestre et diverses formations (*Concerto pour piano*, *Rhapsodie javanaise für Orchester* (1909), *Sonate pour violon et violoncelle,* 3 symphonies, deux opéras dont un… *Merlin. Opera romantique en 3 actes*, de la musique de films (***Singapore Sue***, 1932, une comédie musicale des tout débuts de Cary Grant)… Sans compter la musique qu'il a écrite durant son séjour au Siam, et qui incluait une proposition pour le concours international lancé pour le choix du futur hymne national siamois, etc. La mise en sons de cette carrière est en cours.

Singapore Sue

Concernant les arts vocaux dans l'Archipel, on ne peut éviter de signaler d'abord les grandes dettes exotiques auxquelles on devait s'attendre, à l'Inde (***Fünf Gesänge uit Kalidasa's Sakuntala,*** « **Lagoe Hindustan telana** », « **Parvati** », « **Menari Hindustan** ») ; à la Perse (« **Lagoe Parsie** » ; au monde chinois (« **Dendang Tjina** ») – autant de parts de l'univers insulindien. Mais venons-en aux genres vocaux qui nous concernent de plus près. Ils se résument essentiellement à cinq ou six genres, avec des chevauchements dans tous les sens. Je garde ceux qui nous intéressent au premier chef, *keroncong* puis *pantoun*, pour la fin.

Lagu, d'abord (*Lagoe*), est le terme le plus vaste, qui signifie chanson, en malais. On est dans le registre « populaire », c'est-à-dire « non classique » la variété l'est en français. Dans l'usage de Seelig, il chapeaute en gros tout ce qui renvoie à l'air chanté avec des paroles dans le registre non classique codifié des genres javanais et sundanais : la frontière est donc pour ainsi dire invisible avec le terme pantoun qui, dans son usage malais le plus large, signifie la même chose (et en plus, poésie).



Mais elle l'est, aussi, avec l'usage que fait Seelig du terme de lieder, pour désigner diverses mélodies… et de ses séries de pantouns ! On a le meilleur exemple de cette fluidité avec la série de 6 opus majeurs intitulée ***Lagoe-lagoe, Lyrische Stücke aus dem Sunda Archipel***, **I, II** (Opus 18 et Opus 21, 1913), **III, IV, V** (Opus 26, 33 et 34, 1921), **VI** (Opus 39).

Dendang, ensuite, est un autre terme malais qui désigne la chanson, la chanson de travail originellement, mais il signifie également quelque chose comme mélodie, pouvant s'appliquer aussi bien au chant qu'à l'instrumentation seule. ***Lagoe-lagoe IV*** et ***VI*** incluent deux « **Dendang Sayang** ».

Note : Le terme de *dondang sayang* est utilisé, notamment en Malaisie, en ce sens general de chant d'amour malais, généralement pantouné. Exemple de la « diva » malaisienne Sharifah Aini :
https://www.youtube.com/watch?v=CgwZrggkOAM

Une variante de *dendang / dondang* est très connue dans les Etablissements des Détroits (Malacca, Singapour, Penang) sous le terme equivalent de *dondang sayang* (parfois écrit *dendang sayang*) est celle de ces ballades d'amour pantounées en duo, et dansées à l'occasion de concours festifs, sur des musiques métissée (luso/sino- malaise), par les populations eurasiennes.

Groupe de *dondang sayang* baba, Singapour, années 1950

L'orchestre original du *dondang sayang* luso-malais de Malacca, qui se rapproche du *keroncong*, était formé d'un violon, de deux *rebana* et d'un petit tambour. Voir plus loin. Noter qu'il y a souvent interférence entre le terme de *dendang* pris en son sens malais originel de chant de travail et celui de *dondang* ou *dondang sayang,* de même origine et sens premier (« chant ») , mais qui signifie d'abord berceuse en malais, la berceuse en indonésien se disant *nina bobo(k)* : voir plus loin).
https://www.youtube.com/watch?v=gBxBPyrBTyA

Datuk Sharifa Aini (1953-2014)

Place ensuite au **tembang.** Le terme désigne, dans les arts musicaux javanais et soundanais classiques, la « poésie chantée », donc initialement en vieux javanais ou haut javanais. La distinction est donc officiellement double avec les arts vocaux malais, hiérarchique, et linguistique. ***Lagoe-lagoe III*,** 1921, inclut 6 mélodies pour piano et un « **Tembang** » en texte javanais pour voix et gong. Quant à l'Opus 28, ***Tembang Soenda*** pour voix et piano, 1922, il inclut 3 mélodies de type « **kinanthi** » (voir **Partie I**), « **sinom** » et « **dandanggula** ». Les trois ont été interprétées :
« ***Tembang Soenda, Liebeslieder I, II, III*** » : RA/HMD :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends
Les deux dernières sont accessibles intégralement : « **Sinom** » et « **Dendang Gula Miring** (**Dandanggula Ming** » : RA/KI :
https://www.youtube.com/watch?v=Iv8n0979kbU
https://www.youtube.com/watch?v=-h-yT99HIoE

Du côté malais, Seelig a également « musiqué » le **gambus**, un terme malais qui désigne les chants accompagnés au *gambus*, le luth arabo-persan. Voir Opus 36, 1927, « **Gambus Pulau Penang : Malay dance for the pianoforte** » ; et, là encore, ses ***Lagoe-lagoe VI***, « **Gambus Siak** ». Le *gambus* est, lui aussi, un support d'accompagnement fréquent du pantoun, de sagesse ou de cérémonies religieuses comme le mariage, qui définit une modalité :
https://www.youtube.com/watch?v=hNreH0oPzhU
https://www.youtube.com/watch?v=AHjr2Kuvwtc

Il faudrait, enfin, revenir plus soigneusement sur divers genres et sous-genres fonctionnels, par exemple la berceuse « **Nina Boboh** » (Nina Bobok), qui apparaît deux fois, comme l'une des 5 pièces de son Opus 7, ***Fünf Lieder (Malayische Lieder)***, sous le terme allemand de *Schlaflied,* et parmi les ***Lagoe-Lagoe IV***. Je conclurai avec elle. Ou bien des rencontres musicales diverses et plus « anthropologiques », comme « **Anak Udang** » (La petite crevette, « La crevettette ») un air pour enfants très ancien, dont voici une version du Terengganu en Malaisie :
https://www.youtube.com/watch?v=pSDOd3qJMcs

Mais le chant, ce sont aussi les arts de la scène. Du *Ramayana* et du *Mahabharata* ancestraux à la **Komedie Stamboel**, incroyable méli-mélo scénique indo-sino-malayo-javano-euro-américain né à Surabaya tout à la fin du XIX° siècle, puis à l'opéra malais également syncrétique, ou *Bangsawan*. La scène inclut le chant, les adeptes de Broadway ou de Bollywood comprendront qu'on a affaire à une structure des plus profondes de la dramaturgie asiatique. On trouve dans le catalogue de Seelig des airs de *Stamboel* : la mélodie pour piano « **Siti Senimbar** » des ***Lagoe-lagoe I*** a pour titre le nom d'une célèbre héroïne de Stamboel du moment, éponyme du titre ; voir également la pièce « **Stamboel** », dans les ***Lagoe-Lagoe II***. Parmi d'autres titres inspirés de la scène : l'Opus 40 pour piano, qui inclut quatre ***Dances from the Malayan opera*** et le ***Melodrama Dewi Angreni***, 1924. Il est probable que ces morceaux correspondent d'ailleurs à des moments intenses, où l'héroïne et/où le héros échangent union ou désespoir en pantouns, sur le mode du *keroncong*. Seelig donne également des danses de masques : ***Trois danses javanaises***, 1928. L'Opus 41, 1930, « **Danse des masques javanaise** », est un **Penthul Tembem,** c'est-à-dire une danse pour interludes comiques. En voici un exemple : https://www.youtube.com/watch?v=Z5ivnRZHPzA

Ces tentatives de transpositions dans des genres occidentaux ne transposent pas seulement des mélodies : elles transposent, en même temps, de vastes « synthèses » interculturelles des genres insulindiens, sinon de toute l'Asie du sud-est : tels le Prince Panji ou Joyobojo, objets de deux ***Symphonische-legende***, « ***Djojobojo*** » et « ***Pandji*** », ou le ***Ballet Garoeda***. Elles font défiler les grandes figures épiques ou romanesques, les légendes sacrées ou magiques : Joyoboyo (Jayabaya), le prince Panji, Dewi Angreni (l'une des innombrables conquêtes de ce dernier, au destin d'une Didon), Bimo Kurdo (***Marche javanaise Bimo Koordho***, op. 14, 1930, pour piano à 4 mains), la dryade malaise Sri Kelantan (« **Sri Kelantan** », ***Dances from the Malayan Opera*** n° 4), etc.

Je termine ce premier tour d'horizon avec l'Opus 23, ***Drei Gesänge aus der Malayische Epik,*** 1913, pour voix et piano, qui rend hommage à deux héroïnes qui me sont particulièrement chères, Bidasari (« **Bidasari (Treue Liebe)** » et Ken Tambuhan (« **Ken Tambuhan. Die Treue des Liebenden** », ainsi qu'à « Jatim Nestapa » (Cf. G. Voisset, *Sonorités pour adoucir le souci* et Jean de Kerno, « La Princesse Bidasari ».
https://lettresdemalaisie.com/traductions/kerno-la-princesse-bidasari/)
Là encore, on touche au *keroncong* auquel j'en arrive maintenant, puisque celui-ci ne s'appuiera pas seulement sur le genre pantoun pour ses « paroles », mais également sur son jumeau le *syair*, le quatrain narratif monorime. Ces trois mélodies sur *syair* ont d'ailleurs été interprétées : RA/HMD :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends

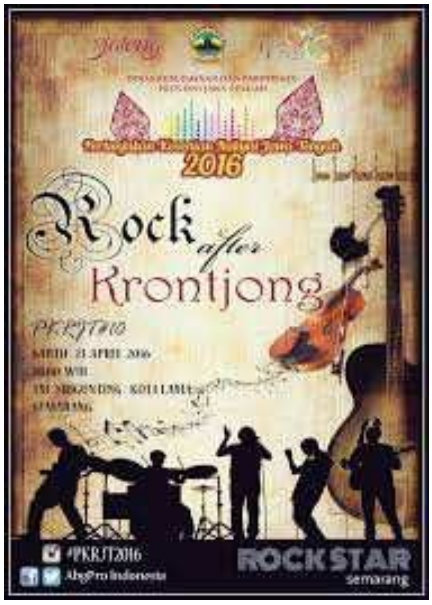
Keroncong et « mélodies-pantouns »

Le genre du *keroncong,* omniprésent autour des traditions classiques à l'époque de Seelig, l'est également dans son œuvre. La raison est d'abord que, comme le pantoun pour la langue qui va devenir l'indonésien, il sert d'accès réciproque entre les mondes sonores javanais-balinais / malais et occidentaux. En même temps qu'il propose une alternative suffisamment proche des genres nobles pour le public local, le *keroncong* originel va proposer un répertoire de textes en malais, la langue qui devenait l'indonésien et que les Eurasiens et les colons partageaient de plus en plus. Comme l'écrit un critique auquel je me réfère : « *Due to its Portuguese origin, until the 1960s kroncong was the only indigenous popular music genre to employ the Western diatonic scale and the concept of functional harmony* », R. Franki S. Notosudirdjo, « Musical Modernism : The Twentieth Century », in *Recollecting Resonances: Indonesian- Dutch Musical Encounters*, Brill, 2014. Ce sera donc pendant 5 décennies au moins, un espace interculturel remarquablement privilégié entre locaux et occident, cultures nobles et populaires, un accès majeur à la « variété » internationalisée contemporaine. Pour une approche détaillée du *keroncong,* voir Philip B. Yampolsky, « Kroncong Revisited: New Evidence from Old Sources », *Archipel* 79, 2010.
http://www.persee.fr/docAsPDF/arch_0044-8613_2010_num_79_1_4159.pdf

Dans l'œuvre de Seelig cette influence du *keroncong* se fait sous son nom, mais aussi sous diverses autres dénominations fluides, comme je viens de le signaler à propos du Stamboel. Notons : ***Lagoe-Lagoe I***, 10 mélodies pour piano dont un « **Krontjong** » ; l'Opus 19 ***Deux chansons javanaises pour violon et piano***, dont « **Djika begini, krontjong** » ; ***Lagoe-Lagoe III***, 6 mélodies pour piano et voix, dont 5 *krontjong*. L'Opus 25, ***Liebeslied : Malayischer Gesang des Krontjong pandan***, 1914 pour voix et piano, a été enregistré : RA/HMD : https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends

Ce dernier morceau précise le sous-genre, le *keroncong pandan* ; car on va en rencontrer beaucoup depuis les premières mentions répertoriées, vers 1890, jusqu'aux *keroncong* actuels aux multiples sous-catégories en passant par « l'indo-rock » des années 1960. Pensons justement au rock n'roll, dont on peut dater assez bien la naissance et « typer » l'ensemble musical, mais dont les

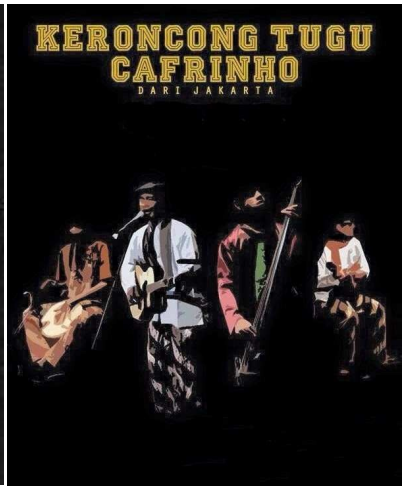
origines puisent dans un tout autre univers interculturel (le blues) pour connaître quelques décennies de triomphe voire de quasi hégémonie, avant de s'insérer très lentement au sein de multiples tendances.



Voici un exemple de *keroncong pandan wangi* (Fragrance du pandan) :
https://www.youtube.com/watch?v=7c2CfloBMqY
Et voici une interprétation de la mélodie intitulée **Kembang Kacang**, dont on rencontre un morceau dans les ***Lagoe-Lagoe I***, par Waljinah, l'Oum Kalsoum du *keroncong* « classique » : « **Ratu Kembang Kacang** » :
https://www.youtube.com/watch?v=EH4k-wpFiGQ

Mais qu'est-ce que le *keroncong* ? D'abord, une onomatopée : celle du grattement d'un type de petite guitare à 4 cordes importé du Portugal, le *cavaquinho* (petit *cavaco*). Elle a donné son nom d'abord à l'instrument, puis à la formation musicale où il s'exprime, et enfin à un vaste genre, qui serait sans doute devenu le genre national de la nouvelle Indonésie au moment de l'indépendance, tant il a drainé de syncrétismes sur de larges espaces de la nation aux 17.000 îles – n'eût été cette très regrettable origine ancestrale. Le *keroncong* a-t-il donc des cousins ? Oui, et un très direct : le *ukulele* d'Hawaï, dont le nom serait lui aussi la même onomatopée du grattement.

Dans le cas d'Hawaï, la source de cette musique « gratteuse », devenue typique du « farniente des îles (de ce côté-là) », a une datation précise : l'importation par les Américains d'une main d'œuvre lusophone, et de son instrument fétiche, pour exploiter la canne à sucre. On connait bien moins le cousin oriental *keroncong*, mais dès une première audition, la dimension « farniente des îles (de ce côté-ci) » vous sautera aux oreilles. Dans le cas du keroncong, pourtant, l'importation est autrement plus ancienne, et autrement plus complexe (et passionnante), puisqu'elle commence au XVII° siècle avec la venue jusqu'aux Indes orientales de « Portugais », en réalité des affranchis convertis au catholicisme, cafres (africains), métis indo-portugais de Goa, du Sri Lanka, des colonies portugaises d'Orient. D'où les premiers keroncong répertoriés vers la fin du XIX° siècle, *Krontjong Moresco* (*morisko*) ou *cafrinho* (petit Cafre, « Noir ») :
https://www.youtube.com/watch?v=tNlAQHLhlb0&lc=z22zi1fjnt21zt3ql04t1aokgeqwl5um1abk52vh4mqabk0h00410
Ce genre ancien a pris ensuite, le *keroncong* se diversifiant, le nom de *Keroncong Tugu*, du nom du village de Tugu (Toegoe) près de Batavia où résidait la plus ancienne et principale de ces communautés « portugaises » depuis le XVII° siècle.



Cependant, si cette origine est certaine, la part de « lusitanité » du genre, au moment où il entre dans les archives, est plus qu'incertaine. Comme toujours il y a les puristes des origines (on verra que Peter Seelig en fait partie), les « nationalistes » de l'acculturation d'arrivée et il y a, en l'occurrence, un immense et mystérieux entre-deux. Lequel n'en mobilise pas moins trois continents… Voici quelques écoutes pour se faire l'oreille, et une vague idée :
Option « portugaise » :
http://musicamscire.blogspot.fr/2011/08/du-portugal-lindonesie-le-keroncong.html
Quelques plages de vieux microsillons :
https://www.youtube.com/watch?v=ZARm_UnUGUQ
https://www.youtube.com/watch?v=cBAMDCecDqg
https://www.youtube.com/watch?v=N1Z-hJReoyk

https://www.youtube.com/watch?v=v26lqu--jtw
Un fleuron du nouveau *keroncong* classique des années 1940 (paroles libérées du pantoun) est la célèbre chanson « **Bengawan Solo** » (La rivière Solo), interprétée par d'innombrables vedettes de l'Archipel. En voici une version, avec le texte en défilé :
https://www.youtube.com/watch?v=csyYxUG6RQI

La formation standard de *keroncong* est faite d'une ou deux voix, d'une guitare, de deux petites guitares du genre *cavaquinho* (mandoline, banjo, ukulele, à 4, 5 ou 3 cordes), d'un violon et/ou d'une flûte, et d'un violoncelle (contrebasse). A l'origine elle incluait un *rebana*, tambour ou tambourin à cadre peut-être importé lui aussi du monde lusitanien. *Rebana*, puis violoncelle, jouant un peu le rôle d'un continu de type gamelan (est-ce pourquoi Seelig se spécialisa dans le violoncelle ?).

Keroncong et « mélodies-pantouns »

Pas de chanson semble-t-il sans couplets et refrain. A moins de distinguer entre le chant narratif et la chanson. La discrimination ne se situe pas exactement entre « classique » et « populaire » : on peut raconter une histoire d'une façon (*tembang*, récits chantés de danses – *Ramayana*, *gwerz* épique bretonne) ou d'une autre : nos *ballades*. Elle se situe dans la durée d'écoute, entre autres. L'usage du pantoun chanté, en lui-même, se prêtait à toute forme de mélodie. Le récit de voyage maritime d'Abdul Kadir, traduit par Edouard Dulaurier, montre précisément comme un pantoun-quatrain peut se chanter sur n'importe quel air de *dendang* (chanson de travail) par division interne du quatrain et ajout de refrain et de vers libre servant de liens avec le suivant, pour devenir potentiellement interminable (voir mon étude sur Edouard Dulaurier dans les ***Dossiers de Pantun Sayang***) :

> « L'air sur lequel je chantais est celui-ci : *Dendang dendang* (Chante, chante), et les rameurs répondaient : *Ayoh nona* (Hélas ! fillette); ensuite je continuais : *Dendang di dendang, lala di lalih* [2], et les rameurs reprenaient : *Ayoh nona, sinoundoung noundoung dinoundoung, beden terbouang* (Hélas ! fillette, tu es chassée, chassée ; tu es abandonnée). C'est ainsi que nous dîmes tous les pantouns de mon recueil.

Pour passer du chant collectif, rural (*dendang*) à la chanson individualisée, urbaine (*lagu*), de la « mélodie-pantoun » à la carte au morceau titré (*et bientôt labellisé*) de *keroncong,* il suffisait donc de raccourcir / rallonger ceci ou cela selon les exigences de la performance du moment ou de la finalité. De ce point

de vue, on peut considérer ce genre comme un moment interculturel, politique, linguistique et social majeur entre les traditions orales populaires rurales, le chant narratif classique autour des Cours et la chanson au sens des « variétés » internationales modernes. La séparation du couple fondateur pantoun / « variété » s'effectuera – mais jamais définitivement – au cours des années 1930/1940, les années 1960, celles de la génération rock en Occident, marquant là aussi un nouveau *keroncong*.

Dans les 5 « mélodies-pantouns de son grand-père partiellement reproduites et commentées par Peter Seelig (à quoi s'ajoute la berceuse « **Nina Bobo** ») on note plusieurs variantes, qui restent très proches du pantoun le plus traditionnel mais vont en ce sens :

Pantouns suivis : « **Angin timur** »
Pantouns liés : « **Sapu tangan** »
Pantouns + refrain : « **Selasih harum** »
Distiques dissociés : « **Terang bulan** »
Pantouns + variations : « **Kalau tuan** »

Cinq « Mélodies-pantouns » de Paul Seelig

La définition donnée du pantoun par Peter Seelig, dans l'étude mentionnée plus haut, correspond à cette association souple (ce qui conditionne une approche extrêmement biaisée et partielle du sujet annoncé) : « *The pantun upon which my sesearch is based is a collection of 34 poems with melodies and accompaniements preserved and composed by my grand-father Paul Johann Seelig.* » A partir de là, l'auteur développe une « Histoire du Pantoun » que je ne commenterai pas ici, dans la mesure où en réalité elle ne concerne pour ainsi dire par le genre textuel qui nous occupe, mais qui est précieuse en ce qu'elle nous donne accès au moins à 5 extraits de partitions et de « paroles » parmi ces 34 « mélodies-pantouns ».

Trois opus sont explicitement consacrés au pantoun malais :

Opus 24, ***Zwei Malayischer Lieder (Pantoens uit Malakka)***, 1914, pour voix et piano,

1: « **Kupu Kupu (Schmetterlinge) »** ;

2: « **Pakai Chinchin (Dieser Ring) »**

Pouvions-nous échapper nos inévitables Papillons ("Kupu-kupu"), ici empruntés à Malacca ?!… Quant à « **Pakai Cincin »** (Tu portes une bague), peut- être s'agit-il d'un pantoun fameux, tel que relevé également par R.O. Winstedt à Penang (Cf. G. Voisset, *250 Pantouns malais*, n° 118,

Cigarettes et tabac chinois,
volutes de fumée fleurissent l'air.
Dis-moi chérie, cet anneau, là,
qui donc te l'a passé au doigt ?

Cet opus est dédié à la cantatrice canadienne Eva Gauthier (1885-1958), qui fit carrière Durant quelques années aux Indes néerlandaises et que l'on pourra entendre un peu plus loin avec un autre titre de Paul Seelig, la berceuse **« Nina Bobo »**.

Opus 46, ***Pantuns (Maleise Pantoens)*** pour voix et piano, ensuite, inclut 12 titres : « Nona petik daun » (la Belle cueille une feuille), « Tudung menari » (Danse des voiles), « Tjelup tinta » (Trempé dans l'encre), « Orang Sekarang » (Les gens d'aujourd'hui), « Mangis manis » (Doux Mangoustan), « Pisang mas » (Bananes d'or), « Ada gula ada semut » : (Il y a du sucre ? Il y a des fourmis), « Burung Tiung » (Le Mainate), « **Terang Bulan** » (Clair de lune), « **Angin timur** » (Vent d'est), « **Sapu tangan** » (Le mouchoir) et « **Siti Senimbar** ». On peut entendre les quatre derniers sur RA/HMD :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends

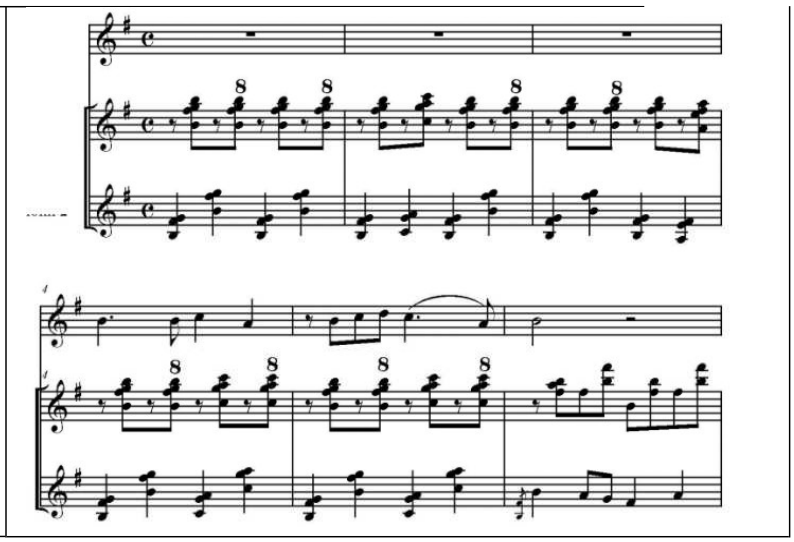
Opus 49, ***Pantuns (Maleise Pantoens)***, pour voix et piano, donne 13 titre mais avec un titre commun au précédent, Sapu tangan : « Naik tangga » (Grimpe l'échelle), « Kentung-kentung » (Coups de tambour) « Manis sekali » (Ma très douce) « Selasih harum » (L'arôme du basilic), « Burung putih » (L'oiseau blanc), « Anak lintah » (la petite Sangsue), « Kain Singklat », « Tiup Suling » (Souffle dans ta flûte)) et « **Kalau tuan** » (Si tu…). On peut entendre ce dernier sur RA/HMD :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends

Peter Seelig mentionne 34 pantouns relevés par son grand-père. Sans doute faut-il également inclure sous cette dénomination, outre les mélodies plusieurs fois éditées les *dondang sayang*, telle mélodie « **Dari mana** » pour piano seul de l'Opus 18 ***Lagoe-lagoe I***, qui évoquera immanquablement le pantoun de la Sangsue, ou « **Nina bobo** », qui apparaît plusieurs fois, depuis l'Opus 7 ***Fünf Malayische Lieder*** pour voix et piano… Enquête ouverte…Un exemple du pantoun de la Sangsue, « Darimana datangnya lintah » :
https://www.youtube.com/watch?v=b4YhzKTLJZU

1. « **Angin timur** » (Vent d'est)

Angin timur gelumbang barat
Sumur mati kututupkan
Djangan sentara djalan melarat
Djalan mati saya turutkan.

Layang layang terbang melayang
Djatoh di laut di sambar tidak
Mulot saya berkabar sayang
Di dalam hati satu pun tidak



Traduction in Peter Seelig

Westward the Eastwind drives the billows.
Dried up wells we have to fill with sand.
Never despair, though love deceive thee,
naught but death can sever love's band

A dragon will soar with every wind,
when fallen in the sea, people will save him
Sweet words of love and sympathy my lips may find,
It is with my head and not my heart.

Vent d'est houle d'ouest
on condamne le puits à sec
Ne te désespère, ne sois misérable :
je suivrai ton chemin jusqu'à la mort

Une hirondelle de mer vole et virevolte
tombée à la mer personne ne la sauvera
Ma bouche profère des mots d'amour
de mon cœur pas un seul n'en sort

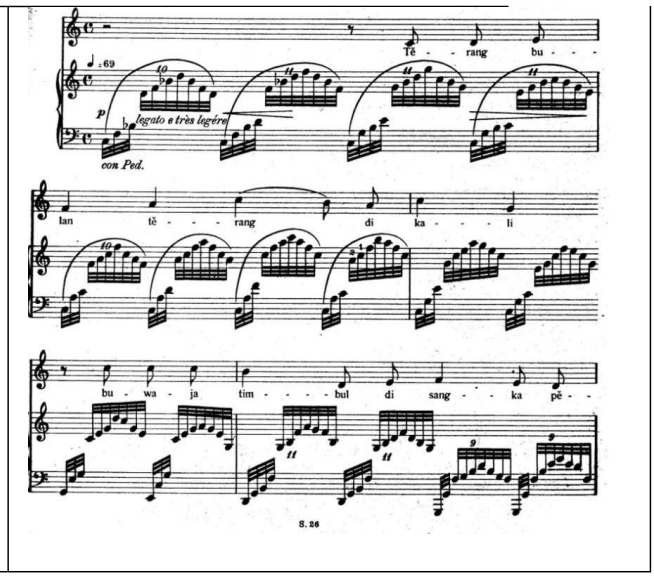
Peter Seelig précise : Rythme « jerky », avec *gambang* (xylophones), *kecapi* (cithare de sol soundanaise) et *kendang* (gros tambour à double face) comme harmonie imitative. Il est intéressant de noter que cette formation est caractéristique de l'accompagnement du « pantun sunda », on mesure ainsi l'ampleur des métissages suggérés. Enregistrement RA/HMD : https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends

2. « **Terang bulan** » (Clair de lune)

Terang bulan, terang di pinggir kali
Buaya timbul disangkalah mati
Jangan percaya mulutnya lelaki
Berani sumpah 'tapi takut mati

Waktu potong padi di tengah sawah
Sambil bernyanyi riuh rendah
Memotong padi semua orang
Sedari pagi sampai petang

Waktu potong padi di tengah sawah
Sambil bernyanyi riuh rendah
Bersenang hati sambil bersuka
Tolonglah kami bersama sama



Je traduis partiellement et sans mise en forme :

La lune brille, brille sur les bords de la rivière
Un crocodile flotte comme s'il était mort
Ne croyez pas en la parole des hommes
Prompts à jurer, mais effrayés de la mort

Voici le temps de moissonner le riz de la rizière
On s'égaie en riant en chantant
Chacun coupe et coupe encore
Les matins se transforment sans qu'on l'ai remarqué en soirs

Voici le temps de moissonner le riz de la rizière
On s'égaie en riant en chantant
Les cœurs joyeux engendrent le bonheur
Aidons-nous réciproquement

Enregistrement RA/HMD :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends
Version Keroncong de 1928 (suivie de *Bengawan Solo*) :
https://www.youtube.com/watch?v=9nwu3MB2Uwg

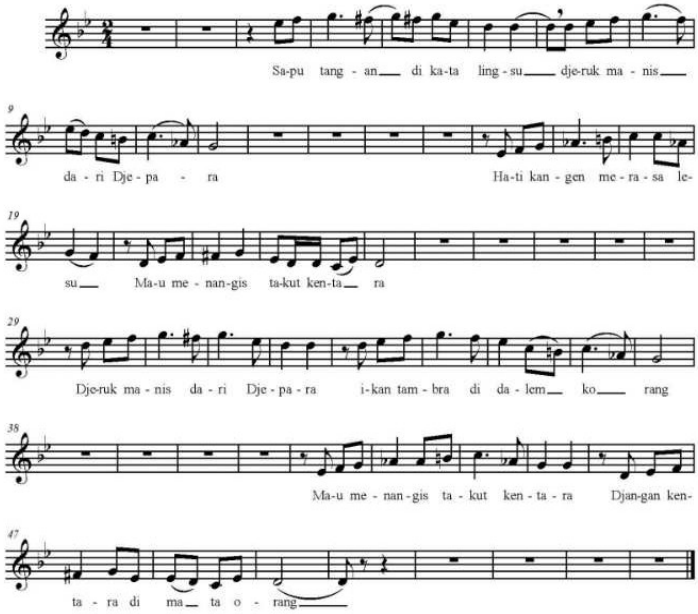
3. « **Sapu tangan** » (Le mouchoir)

Sapu tangan di kata lingsu
djeruk manis dari Djepara
Hati kangen merasa lesu
Mau menangis takut kentara

Djeruk manis dari Djepara
Ikan tambra di dalem korang
Mau menangis takut kentara
Djangan kentara di mata orang

Mouchoir que l'on nomme lingsu
Citron doux de Jepara
Cœur lourd chargé de nostagie
Envie de pleurer peur de le montrer

Citron doux de Jepara
Carpe tournant dans le bassin
Envie de pleurer peur de le montrer
Surtout surtout ne rien lui montrer



D'après Peter Seelig, cette mélodie proviendrait d'une mélodie amazigh sur un rythme d'Afrique noire sub-saharienne « Congo ». Agrémenté de *rebab*, *gambus* et *kendang*. On aura du mal à l'imaginer, tant cela sonne pourtant extraordinairement « local » ! Enregistrement RA/HMD :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends

Voici une version malaise de ce pantoun, transformé en une fameuse « simple chanson » par célèbre chanteur Pak Gesang, ici chantée par Toto Salmon, avec défilement et traduction du texte :
https://www.youtube.com/watch?v=c5ITfa3ZFGk

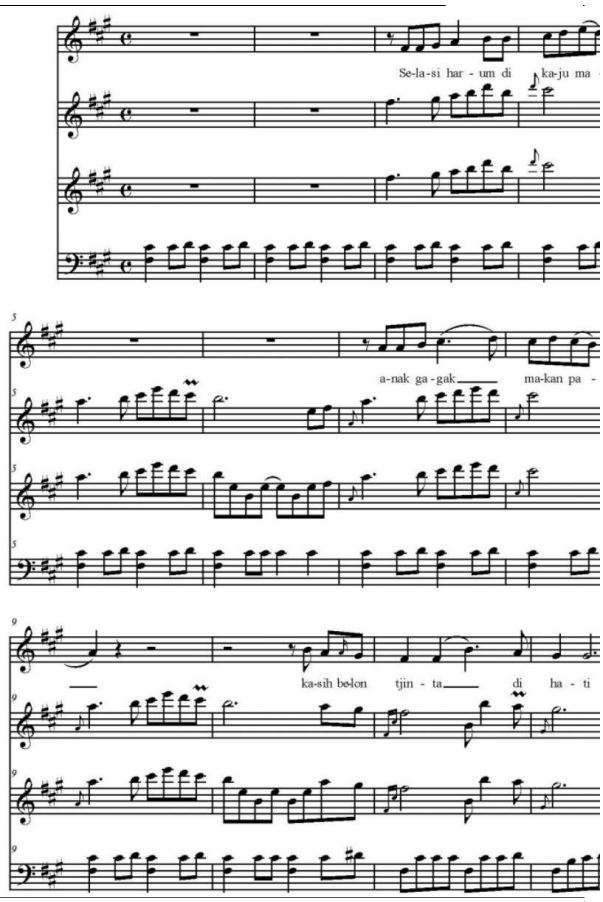
4.« **Selasih harum** » (Parfum d'amour / de basilic)

Selasi harum di kaju mati
Anak gagak makan padi
Kasih belon tjinta di hati
Apa kahèndak tiada mendjadi

Djeruk manis apa bahunja
Tuan jang manis apa mahunja

Kain Bali selendang Bali
Serindek makan ladang muda
Djikalau tida kenjang sekali
Kenjang sedikit ada djuga

Djeruk manis apa rasanja
Nona manis apa namanja.



Parfum de basilic vers l'arbre mort
un petit corbeau picore du riz humide.
Sentiment dans mon cœur mais pas amour
mon désir ne s'est pas réalisé

Citron doux quel est ton arôme
Mon chéri toi, que désires-tu ?

Tissu de Bali écharpe de Bali
un moineau picore dans la rizière sèche.
Si ton appétit n'est pas satisfait
au moins l'es-tu un petit peu…

Citron doux quel est ton goût
Oh la Belle, quel est donc ton nom ?

5. « **Kalau pergi** »

Et voici un célébrissime pantoun, qu'on ne pouvait pas ne pas retrouver ! Peter Seelig donne une traduction anglaise d'un certain John Bernhoff, que je regrette de ne pas avoir connue avant de publier mes *Centuries Pantoun*, j'y aurai collecté une version de plus. Le traducteur interprète en effet délibérément le terme de *tuan* comme *Tuhan*, Dieu (litt. Seigneur), ce qui est possible en soi, linguistiquement, mais le conduit à des contorsions anglo-bibliques qui signalent un tout autre univers mental... Mais après tout pourquoi pas, tant ce quatrain interpellera toujours et partout tout un chacun au plus profond de son être ?
Cf. Constant van de Wall (**Partie I**) : « **Kaloek toean djalan dahoeloe** » : Enregistrement RA/HMD :
https://www.muziekweb.nl/Link/M00000276339/CLASSICAL/Renate-Arends

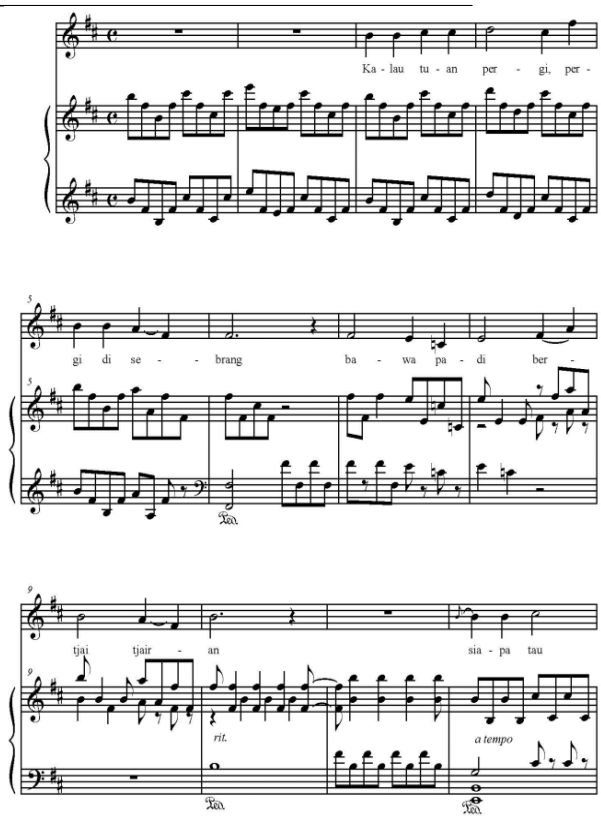
Kalau tuan pergi, pergi di sebrang
Bawa padi bertjaitjairan
Siapa tau djaman, djaman sekarang
Pagi petang lain pikiran.

Kalau tuan djalan, djalan kahulu
Petikan saja bunga kambodja
Kalau tuan mati, mati dulu
Nantikan saja di pintu sorga.

If thou, Lord, thy footsteps westward wendest
do thou, Saviour, cull for me Death's flower
If, before me, thy life's journey endeth,
at Heaven's Gates await me in death's hour.

All my tears in crystal cup I'll gather,
greet thee as my king, with humble steven.
All my life, until in death I wither,
shall be one sweet prayer for thee to Heaven

John Bernhoff
*Quatrain traduit en italiques



Et pour finir, notre berceuse « **Nina Bobo »,** extraite également du recueil IV des ***Lagoe-Lagoe*** :

Nina bobo, oh, nina bobo, kalau tidak bobo, digigit nyamuk.	Fais dodo, oh, fais dodo, si tu ne dors pas le moustique te piquera
Adik sayang, adikku sayang tidurlah tidur dalam buaian	Petit cadet / petite cadette petit frère chéri / petite sœur chérie fais dodo, fais dodo dans ton berceau.

Là encore j'ai indiqué la version de Constant van de Wall dans la **Partie I**. La voici chantée en 1939 par la cantatrice canadienne Eva Gauthier (1885-1958) :
https://www.youtube.com/watch?v=8TaADiEL7rQ
Version enregistrée en 2007 de la mélodie « originale » :
https://www.youtube.com/watch?v=WAiwBs4-33M

Maurice Ravel et Eva Gauthier au piano

Concluons par-delà Paul Seelig, avec deux pantouns des plus connus, chantés par Bernadeta Astari avec Inge Buniardi au piano :

Kerengga di dalam boeloeh (Kerengga di dalam buluh) :
https://www.youtube.com/watch?v=i9hp386Oei4

Djika Tida Karna Boelan (Jika tidak kerana Bulan) :
https://www.youtube.com/watch?v=_qjlWlalA_c

Janvier 2018